

**Identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek
met spesifieke verwysing na
Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder**

deur

Annie Elizabeth Klopper

*Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in Afrikaans en Nederlands in die Fakulteit
Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch*



Promotor: prof. PH Foster

Desember 2017

Die finansiële ondersteuning van die Nasionale Navorsingstigting (NSS) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings wat uitgespreek word en gevolgtrekkings wat gemaak word is dié van die outeur en kan nie noodwendig aan die NSS toegeskryf word nie.

VERKLARING

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

ANNIE ELIZABETH KLOPPER

Datum: Desember 2017

SUMMARY

This study investigates identity configurations in white Afrikaans rap music, by focusing on rap artists Die Antwoord, Jack Parow and Bittereinder. Rap is a constituent element of hip-hop, a cultural form that developed during the 1970's among the socio-politically and economically marginalised youth of New York's South Bronx, and harbours a connection to black oral cultural traditions stretching back hundreds of years. Since the establishment of hip-hop, rap continued evolving and expanding its reach globally. It has been localized beyond North America as a mechanism – among many others – utilised in the continuous processes of cultural formation and identity configuration. Hip-hop is thus a glocal art form; global in reach but where it is adapted at a local level, it morphs to meet local realities and assumes a distinctive local character. Since its inception, hip-hop has aroused a steadily growing interest among academics. Whereas erstwhile examinations explored it as an African-American cultural form, studies have since the turn of the century increasingly focused on the variety of hip-hop's local permutations, across continents and languages. This shift in focus entails a closer interest in the ways in which hip-hop functions in the continuation of local oral practices, processes of cultural formation and identity configuration.

Popular music provides a space wherein South African youth actively and continuously reconfigure identity and interrogate associated issues surrounding it. This dissertation contributes to not only the discourse on local popular music and identity, but also to the discourse on the varied glocal permutations of hip-hop, by focusing on the development and the nature of white Afrikaans rap music. This follows local whiteness studies post-1994 democratisation which zeroes in on whiteness, centralised and normalised by the legacy of colonialism and the apartheid regime, to critically appraise its meaning and challenge its centrality. In doing this, and by exploring white artists utilising a historically black cultural form in various ways, the notion of essential or fixed identities are contested.

To identify the symbolic capital of rap music, as well as to recognise its nature and characteristics, this study investigates the development of hip-hop culture whilst

acknowledging the oral traditions preceding and influencing it. Earlier permutations of South African hip-hop during the 1980s and 1990s are examined. This is followed by the case studies, exploring Die Antwoord, Jack Parow and Bittereinder. Considering the uniqueness of the South African context, an interdisciplinary qualitative analysis is necessary to make sense of the ways in which local white rappers are actively negotiating identity, through an originally black cultural form. In conclusion, I argue that hip-hop is deployed in ongoing local processes of creolisation of language and music *by (the very) means of* language and music themselves.

OPSOMMING

In hierdie studie word identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek ondersoek, met spesifieke verwysing na die rap-kunstenaars Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder. Rap is 'n wesenlike element van hip-hop, 'n kultuurvorm wat gedurende die 1970's onder die sosiopolities en ekonomies gemarginaliseerde jeug in New York se Suid-Bronx ontwikkel het, maar wat ook 'n verbintenis het met swart mondelinge praktyke wat eeue terug strek. Sedert die ontstaan van hip-hop het rap daarmee saam aangehou om te evolueer en die wêreld oor te versprei, waar dit op verskeie plaaslike vlakke buite Noord-Amerika ingespan word as een van vele meganismes in die voortgaande prosesse van kultuurskepping en identiteitskonfigurasie. In hierdie sin is hip-hop 'n globale verskynsel wat op plaaslike (lokale) vlak aangepas word om te voldoen aan plaaslike vereistes, waar dit dan ook 'n plaaslike karakter verkry. Hip-hop geniet wêreldwyd al hoe meer belangstelling in die akademie, maar waar dit aanvanklik ondersoek is as swart Amerikaanse kultuurvorm, het daar sedert die eeuwending 'n tendens ontwikkel om ook die onderskeie plaaslike permutasies van hip-hop op verskillende vastelande en in verskeie tale te ondersoek om meer te wete te kom van die rol wat dit in terme van die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke, en prosesse van kultuur- en identiteitskonfigurasies speel.

Populêre musiekvorme is een van verskeie ruimtes waarbinne die Suid-Afrikaanse jeug op aktiewe wyse voortdurend kwessies van identiteit ondersoek en configureer. In hierdie proefskrif word daar toegetree tot sowel die diskoers oor plaaslike populêre musiek en identiteit, as die diskoers oor die verskeie globale permutasies van hip-hop deur die ontwikkeling en aard van wit Afrikaanse rap-musiek te ondersoek. Die studie sluit ook aan by plaaslike witheidstudies waar wit identiteit sedert demokratisering in 1994 toenemend onder die soeklens kom en op dié wyse word die sentrale magposisie wat witheid weens die koloniale en apartheidsgeskiedenis beklee het, krities beskou en uitgedaag. Sodoende, en deur die ondersoek na wit kunstenaars wat op verskeie wyses 'n histories swart kultuurvorm inspan, word enige nosie van essensiële of vaste identiteite betwis.

'n Ondersoek na die hip-hop-kultuur en die mondelinge tradisies wat dit voorafgegaan het, word ingestel ten einde die simboliese kapitaal, aard en kenmerke van rap-musiek te identifiseer. Daar word ook gekyk na die eerste permutasies van hip-hop in Suid-Afrika gedurende die 1980's en 1990's. Drie gevallestudies volg daarop, naamlik van Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder. Deur op interdisiplinêre wyse te werk te gaan, word 'n kwalitatiewe ondersoek ingestel na die maniere waarop hierdie wit plaaslike rappers deur middel van die gebruik van 'n oorspronklike swart kultuurvorm met die kwessie van identiteit omgaan, inaggenome die unieke Suid-Afrikaanse konteks. Uiteindelik word daar getoon hoe hip-hop gebruik word in die immer ontwikkelende plaaslike prosesse van die kreolisering van taal en musiek *deur* taal en musiek.

BEDANKINGS

My beursdonateurs, die Nasionale Navorsingstigting en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, word hiermee bedank vir die finansiële bydrae wat die voltooiing van hierdie studie moontlik gemaak het.

Baie dankie aan die eksaminatore vir hulle tyd, aandag en insette.

Ek is bevoorreg om 'n uitgebreide ondersteuningsnetwerk te hê van mense wat elk 'n noemenswaardige rol gespeel het in die ontstaan en voltooiing van hierdie studie. Baie dankie aan die volgende onvervangbare skakels in hierdie netwerk:

My promotor, prof. Ronel Foster, met wie ek al as eerstejaar in 2003 'n pad begin stap het: my akademiese én lewenspad sou heelwat anders daar uitgesien het sonder u insig, geduld en vertroue in my immer aweregse studieonderwerpe. Dr. Marni Bonthuys, vriendin en kollega, ek kan nie genoeg dankie sê vir jou raad en ondersteuning nie. My verloofde, Jaco "Pilot" de Wet, vir sy liefde, begrip, ondersteuning en opregte belangstelling. My gesin, asook wyer familie en skoonfamilie, wat my anker was gedurende tien jaar se studies. My kollegas by die Universiteit van Wes-Kaapland vir hulle begrip en raad.

My kosbare vriende vir hul opregte belangstelling en ondersteuning: Louise Crouse, Martelize Brink, André-Pierre du Plessis, Betina en Wouter du Toit, Elfriede Muller, Whisky Gosio, Louise Albertyn, Peta Malan, Alan Meyer, Carla le Roux en Helen Voutsas. Dankie aan Annette du Plessis en (al die!) Du Toits vir herberg en stilte tydens die skryfproses. 'n Spesiale dankie aan my uiters knap en deeglike proefleser, Anzette Williams.

Dankie ook aan al die mense wat deur middel van stimulerende gesprekke oor Afrikaanse musiek, identiteit, hip-hop en rap, 'n onontbeerlike rol gespeel het in die gedagtevorming en uitvoer van hierdie studie, veral Xavier Nagel van Bibliophilia, Lee-ursus Alexander, Jaco van der Merwe, Suné van Rooyen en Ebenesia Pieters.

Goddank vir klank.

Inhoud

SUMMARY	i
OPSOMMING	iii
BEDANKINGS	v
REDIGEERNOTA	ix
WOORDELYS	x
LYS VAN FIGURE	xii
HOOFSTUK 1: Inleiding	1
1.1 Oorsig	1
1.2 Voorafstudie en rasionaal	3
1.3 Probleemstelling en fokus	12
1.4 Doelwitte, afbakening, teoretiese uitgangspunte, navorsingsvrae en hipotese	12
1.4.1 Doelwitte	12
1.4.2 Afbakening	13
1.4.3 Teoretiese uitgangspunte	14
1.4.5 Navorsingsvrae	18
1.4.6 Hipotese	18
1.5 Navorsingsontwerp en metodes	19
1.6 'n Nota oor terminologie	20
1.7 Impak	23
HOOFSTUK 2: Van die Bronx tot in Bellville – die ontwikkeling en verbreiding van hip-hop en rap	24
2.1 Inleiding	24
2.2 Die oorsprong van hip-hop/rap	30
2.2.1 Inleiding	30
2.2.2 Skommeling in die Suid-Bronx in die 1970's	30
2.2.3 Die twee-draaitafels-en-'n-mikrofoon-verhaal	33
2.2.4 Rap as uitvloeisel van die toast en die dozens	36
2.2.5 Die verbreiding van hip-hop/rap	45
2.3 Die ontwikkeling van hip-hop/rap in Suid-Afrika	51
2.3.1 Inleiding	51
2.3.2 'n Platform vir uitdrukking van bemoeienisse en identiteit	54
2.3.3 'n Strewe na outentisiteit: “Hip-hop het ons bewus gemaak van wie ons is”	58
2.3.4 Variasie wyer as die Vlakte	62
2.3.5 Die begin van wit Afrikaanse rap	69

2.4 Gevolgtrekking	75
HOOFSUK 3: Teoretiese diskoerse relevant tot die ondersoek na Afrikaanse rap.....	77
3.1 Inleiding	77
3.2 Die ondersoek na hip-hop binne 'n “globale melange” van kultuur	82
3.2.1 Inleiding.....	82
3.2.2 “[E]k’s wit maar ek’s swart”: die vloeibaarheid van identiteit en kultuur	83
3.2.3 Kultuur en hibridisering.....	85
3.2.4 Die voortsetting van plaaslike identiteitskonfigurasies deur hip-hop	87
3.2.5 Kosmopolitanisme en rap-musiek	92
3.3 Die gyskaal van identiteit: die rol van taal en performance in rap.....	96
3.3.1 Inleiding.....	96
3.3.2 Rap en taal	97
3.3.3 Performance en rap	102
3.4 Die aard en poëtika van rap-lirieke	104
3.4.1 Inleiding.....	104
3.4.2 'n Storie en 'n stem.....	111
3.4.3 Ritme en rym	116
3.4.4 Woordspel en stylfigure.....	121
3.4.5 Die gebruik van monsters	127
3.4.6 Styl.....	131
3.4.7 Wedywering en blaaskakery.....	134
3.5 Gevolgtrekking.....	136
HOOFSUK 4: Gevallestudie – Die Antwoord	140
4.1 Inleiding: Die Antwoord waarop?.....	140
4.2 Die karnavaleske, zef en die liminale: die performance van 'n rare kommoditeit?.....	148
4.3 Blackface?	153
4.4 Eminem en die essensialistiese lesing van wit rappers – verhulling eerder as onthulling	160
4.5 Ninja se performance van die <i>badman</i>	164
4.6 Yo-landi se performance en die ondermyning van essensialistiese gender-norme.....	170
4.7 Gevolgtrekking.....	174
HOOFSUK 5: Gevallestudie – Jack Parow	176
5.1 Inleiding: Van Zander Tyler na Jack Parow.....	176
5.2 “Sal die regte Jack Parow asseblief opstaan?”	182

5.3 Die Parow-persona as ruimte waarin outentisiteit verwerf en met identiteit onderhandel kan word.....	183
5.4 Die selfposisionering van Jack Parow.....	185
5.5 “Cooler as ekke”.....	192
5.6 “[R]ap so tight you could swear I was a black man”.....	201
5.7 “Afrikaans is dood”: Jack Parow se taal as identiteitsmerker.....	208
5.8 Van Jack Parow na Zander Tyler?.....	218
5.9 Gevolgtrekking.....	223
HOOFTUK 6: Gevallestudie – Bittereinder.....	226
6.1 Inleiding: Bitter bewus.....	226
6.2 Pret en erns.....	231
6.3 “[W]eet ek wie ek is?”.....	237
6.4 Dink-en-dans.....	240
6.5 Die “dood van die rapper”.....	246
6.6 Intertekstualiteit.....	251
6.7 Parodie.....	255
6.8 Liminaliteit.....	258
6.9 ’n Liefde-haat-verhouding met die land.....	261
6.10 Gevolgtrekking.....	267
HOOFTUK 7: Wording en wedywing deur woorde – vergelyking en bevindinge ..	270
7.1 Vooraf: Wat ’n Mongoolse rapper van Afrikaanse hip-hop sê.....	270
7.2 Bevindinge.....	272
7.2.1 Inleiding.....	272
7.2.2 Agtergrondstudie en teoretiese uitgangspunte.....	273
7.2.3 Vergelyking van gevallestudies.....	285
7.3 Moontlikhede vir verdere navorsing.....	290
7.4 Opsommende gedagtes.....	292
7.4.1 Die voortdurende konfigurasie van identiteit in ’n komplekse wêreld.....	292
7.4.2 “Jou ma se poes”: woordwedywing en die universele kompetisie om agentskap.....	294
7.5 Ten slotte: Wat onthul die studie van hip-hop van navorsers?.....	296
BRONNE.....	300
DISKOGRAFIE.....	320
MUSIEKVIDEO’S.....	321
ADDENDUM.....	322

REDIGEERNOTA

In hierdie Afrikaanse proefskrif kom 'n kultuurvorm aan bod wat 'n Amerikaanse herkoms het. Die gevolg is dat nie slegs heelwat van die bronne wat geraadpleeg is in Engels is nie, maar ook dat heelwat van die terminologie in verband met hip-hop nie noodwendig Afrikaanse ekwivalente het nie. Deurgaans is daar gepoog om sover moontlik Afrikaans te gebruik. Die besluit is gemaak om, waar daar geen ekwivalent (of aanvaarbare ekwivalent) vir 'n Engelse hip-hop-term is nie, en gedwonge vertaling verwarring mag voorkom, die Engelse term gebruik sal word en wel in Romein, nie gekursiveer nie. Dit sluit woorde in soos emcee, break, toast, dozens, cipher, ens. Daar is nietemin ook gepoog om, waar moontlik en ter wille van die uitbou van hip-hop-terme in Afrikaans, robuuste Afrikaanse woorde in te span vir algemene hip-hop-terme wat wél vertaal kan word, soos byvoorbeeld die Afrikaanse woord “blaaskakery” vir die Engelse *braggadocio*.

Skuinsdruk is deurgaans in aanhalings uit bronne behou, tensy andersins aangedui. Wisselvorme tussen Amerikaanse en Britse/Suid-Afrikaanse spelwyses in Engels is deurgaans behou soos dit in die oorspronklike bronne voorkom. Die spelwyse van woord “hip-hop” wissel tussen skrywers/bronne en hoewel die voorkeur in hierdie proefskrif “hip-hop”, is, is spelwyses uit oorspronklike bronne in aanhalings behou. Ditto vir die gebruik van die woord “kletsrym” of “rymklets” – hoewel die voorkeur in hierdie proefskrif die woord “rap” is, word hierdie alternatiewe terme behou indien dit in betrokke oorspronklike bronne so gebruik is.

WOORDELYS

battle

'n *Battle*, rap-*battle* of *freestyle battle* is 'n manier van wedywing eie aan rap, waar twee deelnemers aan 'n openbare beledigende bekgeveg deelneem met die toeskouers se toejuiging wat aandui wie as die wenner uit die stryd tree (Wald, 2012:130). In hierdie proefskrif word onderskeid getref tussen die rap-*battle* as rap-bekgeveg en die poësie-bekgeveg as element van podiumpoësie. Die woorde 'rap-*battle*' en 'rap-bekgeveg' word dus hier as wisselvorme gebruik.

b-boy

'n Manlike breakdancer (kyk 'breakdance').

b-girl

'n Vroulike breakdancer (kyk 'breakdance').

BVK

Brasse Vannie Kaap ('n Kaapse rap-groep).

blackface

Die term blackface word gebruik om te verwys na die nabootsing van swart kultuur of kultuurvorme deur wit mense. Dit verwys oorspronklik na wit mense se komiese nabootsing van Negersangers (laasgenoemde woord is myns insiens 'n pejoratief en die woord "minstrels" word verkies). Minstrels kan teruggevoer word na die slawetydperk in die VSA:

People torn from their homes and sold into slavery could carry no physical possessions with them, but they brought and nurtured an abundance of bitter humor, and the wit and music of African slaves evolved into the first distinctly American modern art form, the minstrel show. However, that art reached its widest audience in the hands of white practitioners wearing blackface makeup, and while some elements reflected genuine African American traditions, others reflected vicious racism and condescending mockery. (Wald, 2012:20)

break (beat)

'n Jazz-term vir die kort breuk in die lied waar die melodie stop en die ritme domineer (Rose, 1994: 73-74; Upshal, 1999; Brewster en Broughton, 2006:227-228). Soms ook net 'break' genoem.

breakdance

Een van die kern-elemente van die hip-hop-kultuur. Breakdancing is 'n fisieke nabootsing van die manipulasie van ritmiese kontinuïteit (Rose, 1994:47) waar die breaks in liedjies deur 'n platejoggie geïsoleer en herhaaldelik gespeel word. Waarskynlik geïnspireer deur die begeesterde dansbewegings van die funk- en soulmusikant James Brown (Chang, 2006:76), maar die teenwoordigheid van die Latyns-Amerikaanse danskultuur in die Bronx, en veral mambo, het moontlik ook 'n invloed op die ontwikkeling daarvan (Chalfant, Martínez en Zeitlin, 2006; vgl. ook Bradley, 2009:127).

cipher

Die cipher ontstaan wanneer emcees (kyk ‘emcee’) bymekaar kom om uit die vuus verse uit te ruil, hetsy as ’n *battle* of in die vorm van ’n liriek-dinkskrum; dit is dus sowel ’n vorm kompetisie as samewerking (Bradley, 2009:177) en verskil in dié sin van die *battle* wat uit en uit ’n kompetisie is.

crew

’n Groep emcees (kyk ‘emcee’) en/of ’n platejoggie en/of breakdancers (kyk ‘breakdance’) wat saam optree en as ’t ware ’n kliek vorm.

dozens

’n Openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye wat uit die swart Amerikaanse mondelinge tradisie ontwikkel het. In hierdie ‘spel’ (*playing the dozens*) eskaleer die beledigings – gewoonlik tot vulgêre vlak – totdat een van die spelers uiteindelik die ander troef en as wenner uit die stryd tree (kyk Wald, 2012). Dit hou verband met die Amerikaanse “your mama”-grappies in die omgangstaal.

emcee

Afgelei van die afkorting ‘MC’ (*Master of Ceremonies*). ‘MC’ en ‘emcee’ is wisselvorme, maar ‘emcee’ is die voorkeurvorm in hierdie proefskrif.

POC

Prophets of Da City (Kaapse rap-groep).

NWA

Niggaz With Attitude (Amerikaanse rap-groep).

toast

’n Epiese gedig of ’n tipe ‘kortverhaal’ of narratief, gewoonlik oor die dade van berugte skurke, wat in digmaat vertel word vanuit die eerstepersoonspektief (Nyawalo, 2013:460) en behoort tot die swart mondelinge kultuur.

LYS VAN FIGURE

Figuur	Bladsynommer
Figuur 4.1: Die Antwoord se verhoogdebuut tydens Ramfest 2009 buite Worcester. Hier is hulle besig om die lied “Doosdrunk” op te voer saam met Jack Parow en lede van Fokofpolisiekar: Francois van Coke en Wynand Myburgh. (Foto: Annie Klopper)	141
Figuur 4.2: Die omslag van Die Antwoord se debuutalbum, <i>\$O\$</i> (2010).	142
Figuur 4.3: Die omslag van <i>Mount Ninji and Da Nice Time Kid</i> (2016).	143
Figure 4.4 en 4.5 Yo-landi en Ninja tydens ’n optrede in 2010. (Foto’s: Annie Klopper)	144
Figuur 4.6: Die omslag van Die Antwoord se tweede album, <i>Ten\$ion</i> (2012).	172
Figuur 5.1: Die voorplat van Jack Parow se debuutalbum, <i>Jack Parow</i> (2010).	190
Figuur 5.2: ’n Toneel uit die musiekvideo vir “Bloubek” (2014) .	205
Figuur 6.1: Die omslag van Bittereinder se debuutalbum <i>’n Ware verhaal</i> (2010).	232
Figuur 6.2: Peach van Pletzen in Bittereinder se musiekvideo vir “Hartseer gangster”.	258

die leser-speurder speel true detective, investigate jou spoor
elke lyn oor en oor, begin van voor, sonder om jou
plek te verloor – die regte vermoë om eggenoot te word tussen beeld en woord
beeldskone stylfigure, stede gebou van metafoor
interne rym in elke lyn frame die verwysingsraamwerk
dis rap-teks en die argitekgees van bewuswees wat ons almal saamtrek

– Bittereinder, “Taalmening” (*Skerm*, 2014)

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Oorsig

Hip-hop geniet vanaf die 1990's toenemende akademiese aandag en daar is sedertdien al 'n magdom studies in verskeie dissiplines (soos die sosiologie, sielkunde, kultuurstudies, taalstudies, sociolinguistiek, musikologie, geskiedenis, en vele meer) oor die wêreld heen en met 'n legio invalshoeke daarvoor gedoen. Hip-hop word dus vandag in die akademie gereken as waardige navorsingsonderwerp: dit is 'n besonder insiggewende medium tot die ondersoek van heelwat historiese, kulturele, sosiopolitieke, identiteits- en taalkwessies. In 2013 het die Harvard-universiteit byvoorbeeld 'n fellowship vir hip-hop-navorsers gestig, sommige Amerikaanse universiteite het al die studie van hip-hop tot hul ondergraadse kurrikulums gevoeg, en 2017 het 'n Honneurs-kandidaat aan die Engelse departement by Harvard selfs sy senior-tesis in die vorm van 'n hip-hop-album ingelewer (Harvard student submits rap album as his senior thesis, 2017).

Aanvanklik is daar in akademiese ondersoeke op hip-hop gefokus as 'n kulturele verskynsel wat die belange van die gemarginaliseerde swart jeug in Amerika uitdruk (vgl. Rose, 1994), maar die wêreldwye studie van hip-hop sedert die millenniumwending en veral in die afgelope dekade toon 'n toenemende fokus op die samehangende prosesse van die globalisasie (globale verspreiding) en lokalisasie (appropriasie op plaaslike vlak) van hip-hop (vgl. Neate, 2004 en Alim, Ibrahim en Pennycook, 2009). Die studie van hip-hop as beide 'n geglobaliseerde en 'n gelokaliseerde populêre kultuurverskynsel gaan verder as bloot die studie van hip-hop as kultuurverskynsel gewortel binne die spesifieke (Amerikaanse) sosiopolitieke en historiese konteks waarin dit ontstaan en ontwikkel het, maar beskou hierdie kultuurverskynsel as 'n abstrakte populêre ruimte wat aangepas kan word om aan plaaslike belange die wêreld oor te voldoen. Sodoende belig dit nie slegs die (immer ontwikkelende) aard van hip-hop as verbreiende globale kulturele medium nie, maar ook die komplekse prosesse van appropriasie, globalisasie, verinheemsing, hibriditeit, kreolisasie en kosmopoli-

tanisme, wat met die lokalisering daarvan saamhang (vgl. o.m. Lull 2000; Mitchell, 2001; Androutopoulos en Scholz, 2003; Neate, 2004; Alim, Ibrahim en Pennycook, 2009). Daarbenewens dien die studie van die plaaslike apropiasie¹ van hip-hop buite sy ontstaansone as nuttige ondersoeklens op die samelewings waarbinne die apropiasie daarvan plaasvind, omdat hip-hop gebruik word as medium waarmee individue of groepe omgaan met die sosiopolitieke kompleksiteite binne daardie samelewing. Hierdeur word ook die onderhandeling met en die voortdurend veranderende konfigurasies van identiteit sigbaar. En, soos in dié onderhawige studie van identiteitskonfigurasies in Suid-Afrikaanse hip-hop sigbaar sal word, is die studie van identiteit 'n nuttige manier om die kulturele werkinge van en reaksie op magsverhoudinge te ondersoek (vgl. Bucholtz en Hall, 2004:373). Appropriasie beteken in hierdie sin nie bloot die nabootsing van globale kultuurvorme nie (vgl. Lull, 2000:233). Dit word eerder produktief ingespan (vgl. Androutopoulos & Scholz, 2003:463) om plaaslike belange te belig, en só word daar 'n terrein geskep waarbinne nuwe betekenisse ten opsigte van die plaaslike gegenerer kan word (vgl. Urla, 2001:173, 185). Dit is op hierdie terrein waar Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder aktief besig is om nuwe betekenisse ten opsigte van identiteit te genereer in verhouding met die Suid-Afrikaanse konteks. Om te ondersoek hóé dit gedoen word, word daar in hierdie kwalitatiewe studie 'n interdisiplinêre metode gevolg wat op multimodale vlak na hierdie rolspelers se hip-hop-produkte kyk.

In my magisterstudie (Klopper, 2009) het ek geargumenteer dat lirieke literêre meriete besit en akademies ondersoek kan (en moet) word, omdat dit die konteks waarbinne dit geskep en ontvang word, en meegaande identiteitskwessies, belig en beïnvloed. In my proefskrif sal ek nie myself onnodig herhaal deur dieselfde argumente in verband met hip-hop-lirieke aan te voer nie, en ek reken dit is onnodig om in die huidige akademiese klimaat nog te moet verantwoord waarom 'n populêre kultuurvorm soos hip-hop genoeg akademiese meriete besit om ondersoek te word. Die huidige akademiese belangstelling in hip-hop op plaaslike vlakke die wêreld oor, en die toenemende neiging om interdisiplinêr te werk wanneer 'n onderwerp in die sosiale wetenskappe aangepak word, maak myns insiens die literatuurstudie van hip-hop nie vreemd of onaanvaarbaar nie.

¹ 'n Werkbare definisie van apropiasie in hierdie sin word deur Androutopoulos & Scholz (2003:463) verskaf as die produktiewe gebruik van 'n oorspronklik ingevoerde kulturele patroon.

Hierdie studie wil die simplistiese benadering tot die bestudering van 'n rap in slegs die tekstuele weergawe daarvan problematiseer deur eensyds rap-tekste te ondersoek binne die konteks van prosesse van globalisasie, hibridisasie, kreolisasie en kosmopolitanisme, en andersyds as 'n multimodale uiting wat nie as woordteks alleen in 'n lugleegte oorgedra en ontvang word nie, maar waarvan die enkodering, oordrag en dekodering berus op vele fasette insluitende taal, styl, verpakking, optrede, musiekvideo's, en dies meer.

1.2 Voorafstudie en rasionaal

In 2010 sê die Afrikaanse rapper Jack Parow in 'n media-onderhoud (Kahn, 2010):

Dis [...] goed dat ek, die wit kid, rap-musiek maak – iets wat eintlik getipeer word as 'n 'swart' ding. Nou doen ek iets om die image te verander. Mense kan sien dat nie almal wat wit is en Afrikaans praat, noodwendig rassisties is nie. Op 'n manier is dit 'n koel ding.

Hierdie uitspraak van Parow, waarin hy verwys na hoe hy as wit kunstenaar 'n musiekgenre toe-eien wat histories gekoppel is aan swart kunstenaars, ontlok heelwat vrae binne Suid-Afrika se komplekse sosiopolitieke en historiese konteks – gekarakteriseer deur 'n geskiedenis van politieke en kulturele ongelykheid. Dié vrae hang saam met kwessies van identiteit, appropriasie, globalisasie, kosmopolitanisme, hibriditeit en kreolisering.

Rap-musiek, “a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music” (Rose, 1994:2), het – soos Parow uitwys – binne 'n swart kulturele konteks ontstaan. Soos ek in hoofstuk 2 verder bespreek, het dit in die middel-1970's onder die swart Amerikaanse jeug as deel van die hip-hop-kultuur² in New York se suidelike Bronx ontwikkel as 'n meganisme van uitdrukking en identiteit (Rose, 1994:2, e.v.). Hip-hop – en dus ook rap – het sowel *deur* die VSA as *vanaf* die VSA na ander lande verbrei waar dit binne die plaaslike kontekste van verskillende kulture op verskeie maniere geapproprieer en aangepas is – 'n eienskap waarvoor Neate (2004) die term *glokaal* inspan, want volgens hom

² Hip-hop bestaan uit verskeie elemente, waarvan rap (ook genoem emcee) een is. Volgens Rose (1994:2) is daar drie elemente: rap, graffiti en breakdancing (ook genoem B-Boying). Ander voeg 'n vierde element hierby, naamlik turntablism, oftewel die gebruik van draaitafels deur 'n platejoggie/DJ (vgl. byvoorbeeld Neate, 2004:98). Volgens Mr Fat (Brasse Vannie Kaap) moet daar selfs 'n vyfde element wees, naamlik kennis van die self (Neate, 2004:119). Kyk afdeling 1.6.

is hip-hop “a globalised medium that is locally adapted to articulate local concerns” (Neate, 2004:96). Dit is ’n term en konsep wat deurgaans in hierdie studie aan bod sal kom.

Alhoewel Neate (2004:85) bevind dat die term globaal van toepassing gemaak kan word op hip-hop, kyk hy ook krities na die gebruik van die term, wat sy ontstaan in die ekonomiese wetenskap gehad het, maar sedertdien in verskeie dissiplines van toepassing gemaak word:

One of the buzz words of our era is ‘glocalisation’. Wheeled out ad nauseam by hip cultural critics, it frequently seems to defy definition. However, in its most obvious meaning – the concurrent process of globalisation and localisation – it can evidently be applied to all aspects of popular culture but hip hop more than any.

Robertson (1997) was waarskynlik die eerste om die konsep van globalisasie in die sosiale wetenskappe te implementeer. Die konsep van globalisasie word deur Robertson (1997:26) gebruik as reaksie op die neiging in die 1990’s om globalisasie te beskou as proses wat homogenisasie tot gevolg het – die aanname dat globalisasie ’n proses is “which overrides locality”. In die konsep van globalisasie word nie net globalisasie nie, maar ook die rol van die plaaslike in ag geneem. Hy voer aan dat die beskouing van kultuurgebruike uit die lens van globalisasie (eerder as globalisasie), ’n manier is om ’n balans te vind op die kruispunt tussen die universele en die spesifieke (Robertson, 1997:26, 30). Volgens Robertson (1997:28) het die term *globalisasie* in die 1980’s in die internasionale sakewêreld populêr geword om breedweg te verwys na die maniere waarop globale verskaffers produkte aanpas tot spesifieke plaaslike markte. Sedertdien is die konsep van globalisasie ’n nuttige manier om te kyk na die verspreiding van kultuurvorme oor die wêreld, waar dit op plaaslike vlakke unieke kenmerke verkry (kyk ook Pieterse, 1997:49).

Androutsopoulos en Scholz (2003:472) bevind byvoorbeeld in hulle studie van Europese rap-musiek dat rap-lirieke op ’n plaaslike vlak – soos in sekere gevalle van Amerikaanse rap – steeds sosiale kommentaar lewer, maar dat die omstandighede waarop daar kommentaar gelewer word in elke land verskil. Dit mag dalk na ’n voor die hand liggende afleiding lyk, maar die kruks van die saak is dat plaaslike rap-musiek elemente van Amerikaanse rap behou, maar dit verinheems in die toepassing daarvan: “While European rap artists may listen to (and look up to) U.S. gangsta rap, their own lyrics are expected to represent their own social environment.” Met ander woorde: om nie bloot ’n ingevoerde narratief te kopieer nie.

Behalwe dat hip-hop beskou kan word as kultuurvorm wat globaal versprei en dan op plaaslike vlakke geappropriëer word, is die resente neiging in hip-hop-studies om ook die voortsetting van plaaslike mondelinge tradisies in ag te neem in hierdie appropriasies van hip-hop. Pennycook en Mitchell (2009) is van mening dat hip-hop een van vele meganismes word wat op plaaslike vlakke die wêreld oor ingespan word in die voortsetting, en vernuwing, van mondelinge praktyke. Suid-Afrika is een van verskeie lande waar hip-hop al dekades lank 'n rol vervul in plaaslike prosesse van identiteitskonfigurasies, en waardeur nuwe betekenis ten opsigte van die plaaslike dus daardeur geskep word (n.a.v. Urla, 2001:173, 185).

In Suid-Afrika is die hip-hop-kultuur in die laat 1980's en vroeë 1990's deur bruin kunstenaars van die Kaapse Vlakte geappropriëer en het rap-musiek gou 'n plaaslike karakter ontwikkel in die monde van groepe soos Prophets of Da City (POC) en Black Noise. POC, van wie die eerste CD, *Our World*, in 1990 vrygestel is, was waarskynlik die eerste groep wat Afrikaans in rap-lirieke gebruik het. Die lirieke op *Our World* en die daaropvolgende *Age of Truth* (1993) was in Engels met Afrikaanse (Kaapse) omgangstaal teenwoordig in van die lirieke (vgl. Haupt, 1996:5; 2004:76, 79).³ Brasse Vannie Kaap (BVK), met hulle CD-debuut in 1997, was die eerste kommersieel suksesvolle groep wat hoofsaaklik in Afrikaans (meer spesifiek in 'n Kaaps-Afrikaanse omgangstaal) ge-rap het.

Met die uitsondering van grapmaker Leon Schuster se humoristiese opstuur-rap van die 1990's (waar hy "briekdans" en grappige rympies maak oor boetebessies en die Rugby-wêreldbeker van 1995), was daar nie sprake van kommersieel suksesvolle rap-musiek deur wit Afrikaanse kunstenaars voordat Jack Parow, Die Antwoord en Bittereinder⁴ in die loop van 2009-2010 op die Suid-Afrikaanse musiektooneel 'n noemenswaardige impak begin maak het nie. Daar kan sekerlik geredeneer word dat Snotkop met sy Afrikaanse debuut in 2005 (hy het aanvanklik opgetree as Sotho-kwaito-sanger met die verhoognaam Lekgoa) die eerste suksesvolle wit Afrikaanse rapper was, maar die aard en tematiese inhoud van Snotkop se

³ Ná die vrystelling van *Age of Truth* (1993) en met die toetreding van nuwe lede tot POC het hulle ook begin rap in Zoeloe en Xhosa (Haupt, 1996:5)

⁴ Hier word verwys na die kommersiële sukses wat hierdie kunstenaars in 2009 en 2010 begin bereik het. Op minder kommersieel suksesvolle vlak het Jack Parow egter reeds sedert kort ná die millenniumwending in die Kaapse hip-hop-wêreld begin rap met die verhoognaam Muis is Baas. Ook die voorsanger van Bittereinder, Jaco van der Merwe, het aanvanklik in Engels as die rapper Ajax opgetree, terwyl Waddy Jones (Ninja van Die Antwoord) aan die stuur van ander musiekprojekte was waarvan Max Normal waarskynlik die bekendste is.

musiek leen dit tot die pop-genre eerder as hip-hop, en maak hom dus moeilik klassifiseerbaar binne dieselfde genre as Afrikaanse rap-kunstenaars soos BVK, Parow, Die Antwoord en Bittereinder, waar die hip-hopkultuur sterker deurskemer.

Dus, eers byna twee dekades nadat die eerste Suid-Afrikaanse hip-hop-CD, *Our World* (1990), deur POC uitgereik is (Künzler, 2011:28), sou wit Afrikaanse rappers op die toneel verskyn. Daar kan nou, in Parow (Kahn, 2010) se woorde, gevra word waarom “die wit kid[s] [...] rap-musiek maak – iets wat eintlik getipeer word as ’n ‘swart’ ding”. Wat is die aard van hierdie appropriasie in die lig van sowel die globale as plaaslike sosiopolitieke konteks? Hoe skakel dit met die rap-musiek uit bruin geledere wat dit voorafgegaan het, sowel as die heronderhandeling van wit identiteit in ’n sosiaal en polities veranderende Suid-Afrika? In verband met sodanige appropriasie meen Marx en Milton (2011:737):

[...] white artists, indulging in a category marked as black, challenge dominant stereotypes not only about white identity, but also about black identity, and in the process deconstruct seemingly fixed identities.

Identiteit is dus nie vas nie en identiteitsvorming is nie ’n proses waar iets permanents geskep word nie, maar ’n proses van *wording* eerder as *wees* (vgl. Hall, 1996:4). Die beskouing van identiteit as nie-essensialisties staan tans sentraal in identiteitstudies. In sy onlangse boek oor musiek, identiteit en politiek in die Kaap, benadruk Martin (2013:4) dat die studie van identiteit as konstruksie voortdurend verander en transformeer. Martin (2013:8) wys op die vaagheid van die konsep *identiteit* en meen dat die fokus geplaas moet word op wat hy *identiteitskonfigurasies* en *identiteitsnarratiewe* noem:

The polysemy of the word ‘configuration’ can adequately convey the malleability of phenomena related to ‘identity’. It means not only the contour of an ensemble and its internal structural arrangement, but also the action of configuring, that is the elaboration process of which both contour and structure are the result.

Die narratiewe dimensie van identiteitskonfigurasies het te make met die uitdrukking daarvan en strek volgens Martin (2013:9) breër as slegs die verbale uitdrukking van gevoelens van behoort, selfdefinisie en identifikasie deur woorde. Diskursiewe uitdrukkings deur middel van ander media beteken dat alle kulturele praktyke, insluitend musiek, gebruik kan word om idees en gevoelens oor identiteit tot uiting te bring (Martin, 2013:9).

Reeds met my magisternavorsing oor die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke (met spesifieke verwysing na die Afrikaanse punkrock-groep Fokofpolisiekar) het ek musiek as teks⁵ ondersoek en tot die gevolgtrekking gekom dat Afrikaanse populêre musiek ’n ruimte skep waarbinne nuwe idees omtrent ‘waarhede’ met betrekking tot identiteit geformuleer word en dat identiteit dus binne hierdie ruimte geherartikuleer kan word (Klopper, 2009).⁶ En meer as ’n dekade voor die ontstaan van Fokofpolisiekar het die Voëlvry-beweging van die laat-1980’s ook gedemonstreer dat Afrikaanse musiek ’n ruimte kan skep vir die aktiewe omgang met wit Afrikaanse identiteitskonfigurasies. Die bevraagtekening van Afrikaanse identiteit in die finale stadiums van apartheid en die herformulering van identiteit deur musiek was sentraal tot die verset van die Voëlvry-musikante (Grundlingh, 2004:484).⁷

Oor die manier waarop wit Suid-Afrikaanse musiek gereageer het op die gevolge van die nadraai van apartheid, bevind Ballantine (2004:105) dat sommige wit musikante in hierdie tydperk van ’n veranderende politieke en sosiale bestel ’n behoefte aan “self-reinvention” tot uiting bring in musiek wat ironies, onvoorspelbaar en grensoorskrydend is. Hierdie musiek speel volgens Ballantine (2004:105) met buigsame identiteite en is, in aansluiting by wat reeds hierbo oor identiteit gesê is, tekenend van ’n minagting van enige nosie van vasgestelde of essensiële identiteite.

Vandag, ná nog ’n dekade van politieke en sosiale skommeling, is Ballantine se waarneming steeds – dalk nog méér – van toepassing, en veral te sien by kunstenaars soos Parow, Die Antwoord en Bittereinder. Die glokale aard van hip-hop skep die geleentheid vir die aanpak van identiteitskwessies, omdat dit op plaaslike vlak die kerneienskappe van dié geglobaliseerde genre aanbied as simboliese identiteitsgereedskap (Neate, 2004:107).

Omdat die aard van hip-hop (en dus by verstek ook rap) op ’n buigsame etos (Neate, 2004:107) dui, skep hierdie kultuur en musiekgenre ’n ideale speelruimte waarbinne die

⁵ Laubscher (2005:308) meen dat musiek gelees kan word as teks “for the manner in which it (en)codes, signifies, and/or textualises identity concerns and tensions”.

⁶ Hierdie studie het gelei tot die publikasie van ’n boek getiteld *Biografie van ’n Bende: Die storie van Fokofpolisiekar* (Klopper, 2011).

⁷ Hierdie artikel is ook opgeneem in Peddie (2012), ’n omvattende bron oor versetmusiek. Kyk ook Hopkins (2006) vir meer oor die Voëlvry-beweging.

behoefte aan die “self-reinvention” van identiteit – waarvan Ballantine (2004:105) praat – tot uiting kan kom. Hip-hop is dus lank nie meer ’n monolitiese subkultuur slegs verbind tot sy Amerikaanse oorsprong nie (Drissel, 2009:122), maar besit ’n spesifieke globale simboliese reputasie wat op plaaslike vlak deur verskillende groepe van toepassing gemaak kan word op hul spesifieke sosiopolitieke konteks.

Die toe-eiening van die simboliese reputasie van hip-hop kom ter sprake wanneer die Afrikaanse rapper Jaco van der Merwe (in Du Toit, 2013:2), die voorsanger van die Afrikaanse rap-groep Bittereinder, sê:

Hip hop was born on the fringes of society. As a young Afrikaner writer, struggling to find my identity at the turn of the century, it was almost inevitable that I would end up being drawn to rap.

Soos ek later in hierdie proefskrif redeneer, kan die aanklank wat Van der Merwe by hip-hop vind, in die lig van die globale kommersialisasie van musiek, vlietend van aard wees. Tog is die identifikasie en appropriasie wat hy hier verwoord, nietemin kragtige meganismes in identiteitskonstruksie (vgl. Martin, 2013:5). Dit hou verband met die kontekstuele veranderinge van die Afrikaanse samelewing en die soeke na alternatiewe ruimtes vir identifikasie omdat die sosiopolitieke herskikking ná demokratisering en die magsverlies van die Afrikaner⁸ gelei het tot die verlies van ‘tradisionele’ bakens van identiteit vir die Afrikanerjeug. Waar die Afrikaner sigself eens aan die middelpunt van politieke en sosiale mag in Suid-Afrika bevind het, word die wit Afrikaanse jeug se posisie al hoe meer onseker en is daar ’n voortdurende behoefte aan maniere van selfuitdrukking en betekenisgeving.

Maar benewens hierdie moontlike redes vir wit Afrikaanse rappers se identifikasie met die simboliese reputasie van hip-hop (naamlik kommersialisering en/of marginalisering), moet die appropriasie van hip-hop ook beskou word in die lig van die voortdurende kreolisering en hibridisering van die kultuur wat plaasvind weens kontak, vermenging en die herverpakking van kultuur soos beïnvloed deur ’n bepaalde sosiopolitieke plaaslike en wêreldkonteks, waar kulturele verinheemings dikwels die gevolg is. Androutsopoulos en Scholtz (2003:476) bevind dat kulturele verinheemings dien as diskoers tussen die globale en die plaaslike, waar

⁸ “Afrikaner” is myns insiens weens die apartheidsgeskiedenis ’n gelaaide term en omdat hierdie studie nie Afrikanerskap op sigself ondersoek nie, word die bewoording “wit Afrikaanses” of “wit Afrikaanssprekendes” in die onderhawige proefskrif verkies.

rapmusiek 'n plaaslike verteenwoordiger van die globale diskoers word. In hierdie sin kom die kosmopolitaanse aard van hip-hop aan bod omdat kosmopolitanisme⁹ funksioneer op die kruispunt tussen globaal en plaaslik, waar universalisme gemodifiseer word deur relativisme (Delanty, 2008:220), 'n kwessie wat nogeens aansluit by Robertson (1997:26-30) se omskrywing van globalisasie.

Kosmopolitanisme word geïllustreer deur veranderinge in identiteitspatrone waar 'n kosmopolitaanse bewustheid kan ontwikkel. Delanty (2008:218-220) bepleit 'n post-universele begrip van kosmopolitanisme waar 'n erkenning van die perspektief van andere in die lig van kwessies van globale belang, met 'n transformatiewe gevolg, die sleutel tot kosmopolitanisme is – so is kosmopolitanisme dan te sien in die vermenging en herverpakking van kulture en identiteite. Daarteenoor kan 'n pseudo-kosmopolitanisme funksioneer waar die leefstyl van ander kulture bloot gebruik word ter verryking van materiële lewens en waar daar geen normatiewe betrokkenheid is nie (Delanty, 2008:220) – 'n simptome van globale kommersialisasie.

Benewens globalisasie en kosmopolitanisme, sal die konsepte van hibriditeit en kreolisering in verband gebring word met Afrikaanse hip-hop in hierdie studie. Hibriditeit funksioneer waar transkulturele vermenging plaasvind, as deel van die verinheemingsproses, soos in die geval van die wêreldwye appropriasies van hip-hop (vgl. Androutsopoulos en Scholtz, 2003 en Adedeji, 2014). Voorts kan hibriditeit funksioneer as subversiewe, teendiskursiewe praktyk, as intertekstualiteit of as heteroglossia (Viljoen en Van der Merwe, 2007:5-7). Maar die kulturele proses van hibriditeit is geensins iets nuuts nie – interkulturele kontak en vermenging is so oud soos die geskiedenis self; dit is bloot die tempo van vermenging wat versnel en die ruimte daarvoor wat verbreed as gevolg van strukturele veranderinge soos nuwe tegnologie, wat nuwe fases van interkulturele kontak tot gevolg het (Pieterse, 2001:4; 12-13). Of hibriditeit 'n eeu oue proses is al dan nie, die belang daarvan lê in hoe dit grense problematiseer (Pieterse, 2001:19-20). Dit sluit grense met betrekking tot identiteit in – soos deur hierdie proefskrif geïllustreer sal word.

⁹ Teen die milleniumwending het die konsep *kosmopolitanisme* 'n sleutelbegrip in die sosiale wetenskappe begin word, veral weens die toenemende bewustheid en relevansie van transnasionale en globaliteit (Delanty, 2008:218). Hierdie oplewing van kosmopolitanisme in die sosiale wetenskappe gaan gepaard met die ondersoek na kosmopolitanisme as empiriese fenomeen eerder as normatiewe ideaal wat deur die filosofie daargestel is (Saito, 2011:124).

Terwyl sommiges meen dat kreolisering en hibridisering kante van dieselfde munt is (vgl. Pieterse, 2001:5; Servaes en Lie, 2003:15), verkies Martin (2007:75-78; 2013:54-62) die term “kreolisering” as proses wanneer hy die Suid-Afrikaanse konteks, en meer spesifiek musikale kreolisering, in oënskou neem, omdat hy meen dat kreolisering nie slegs *vermenging* suggereer nie, maar ook *skepping*. Om die verband tussen kreolisering en die appropriasie van hip-hop in Afrikaanse rap-musiek te beskou, ontsluit dus ook moontlikhede vir die ondersoek na die skeppingsproses eerder as slegs vermenging op die globale kruispunt, veral in terme van nuwe identiteitskonfigurasies.

Die verband tussen Suid-Afrikaanse hip-hop/rap en identiteit is ’n tema wat toenemend voorkom in die akademiese diskoers wat veral ná die eeuwending oor hierdie onderwerp gevoer word (vgl. Watkins, 2000; Cohen, 2008; Künzler, 2011; Marx en Milton, 2011; Viljoen 2011 en 2012), maar min is al op akademiese vlak *in* Afrikaans oor Afrikaanse rap-musiek en identiteitskwessies geskryf.¹⁰ In die letterkunde is Afrikaanse rap nog ook geensins na behore ondersoek nie. Die rede hiervoor is waarskynlik nie net omdat rap-musiek as musiek-en-gesproke-woord-vorm tot die periferie van die Afrikaanse literatuursisteem behoort nie, maar ook omdat Afrikaanse rap eers werklik ná die eeuwending opslae begin maak het toe wit kunstenaars tot dié toneel toegetree het, en veral kwessies van kulturele appropriasie in verband daarmee onder die loep gekom het.

Twee bestaande akademiese diskoerse oor Suid-Afrikaanse hip-hop/rap is tersaaklike aanknopingspunte vir hierdie proefskrif. Die eerste is die diskoers oor bruin Kaapse hip-hop, wat tot onlangs steeds die dominante een oor Suid-Afrikaanse hip-hop/rap was (Künzler, 2001:27 e.v.). Sentraal tot hierdie diskoers is die ontwikkeling van bruin Suid-Afrikaanse rap as versetmusiek beïnvloed deur die swartbewussynsbeweging, asook hoe dit verband hou met identiteitsvorming en kommodifisering (Künzler, 2011:27–28; vgl. ook Haupt 1995 en 2004; Watkins, 2000).

¹⁰ Sover my kennis strek, is Viljoen (2011 en 2012) se artikels oor Jack Parow nog die enigste akademiese navorsing wat spesifiek slegs hierdie rap-kunstenaar se lirieke ondersoek en wel vanuit ’n musikologiese perspektief. Na my wete is daar ook nog geen voltooide navorsing op akademiese vlak oor Bittereinder onderneem nie.

Tweedens dien die (soms vurige) akademiese debat oor die “zef rap-rave”-groep Die Antwoord as relevante aanknopingspunt. Gegewe die aandag wat Die Antwoord sedert hul 2010-debuut (*\$O\$*) en hul internasionale welslae ontvang in sowel die media as die akademiese milieu (vgl. Du Preez, 2011; Marx en Milton, 2011; Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; Krueger, 2012; O’Toole, 2012; Scott, 2012; Van der Watt, 2012; Kitchiner, 2013), is die versoeking groot om hierdie diskoers te klassifiseer as die leidende een oor Afrikaanse rap. Dit sou egter myns insiens foutief wees: Ten spyte van die feit dat Die Antwoord ’n Afrikaanse naam het, Afrikaanse woorde in sommige liedjies gebruik, en sogenaamde zef Afrikaanse kulturele merkers (“signifiers”) aanwend in kombinasie met tekens uit die Kaapse Vlakte (en vele ander simboliese merkers, soos die groteske en grieselrige), is Die Antwoord se lirieke hoofsaaklik in Engels. Dit sou dus verkeerd wees om die diskoers oor Die Antwoord te beskou as ’n rigtinggewende een oor *Afrikaanse* rap, maar inderdaad is dit die leidendende een in verband met *wit* Suid-Afrikaanse rap. Met hierdie studie sal daar vanuit ’n Afrikaanse literêre perspektief tot dié diskoers toegetree word. Ofskoon my uitgangspunt is dat Die Antwoord nie ’n hoofsaaklik Afrikaanse groep is nie, noop hul sentrale posisie in die huidige diskoers oor Suid-Afrikaanse rap, asook hul gedeeltelike gebruik van Afrikaans en hul gebruik van (onder meer) Afrikaanse merkers as retoriese strategie, sodanige insluiting.

Een van die sentrale vrae wat telkens opduik in die debat oor Die Antwoord, hou verband met hul kulturele appropriasie van merkers of simbole uit die bruin kulturele milieu – veral van die bendekultuur van die Kaapse Vlakte. Dit lei tot die vraag: Is Die Antwoord blackface? (Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; Kitchiner, 2013) –’n vraag wat noemenswaardig die (problematiese) kwessies van outentisiteit, hibriditeit en kreolisering ontsluit, en aansluit by onlangse debatte in die Suid-Afrikaanse media en publieke sfeer oor blackface (kyk byvoorbeeld Coetzee en Gibbs, 2014; Jansen, 2014 en McKaiser, 2014).

In hierdie proefskrif sal daar krities aangesluit word by bogenoemde gesprekke, en sal daar ook aandag bestee word aan die werk van Jack Parow en Bittereinder met spesifieke inagneming van wit identiteitskwessies. Dit sal gedoen word met inbegrip van die beskouing van Neate (2004:85) oor die gevolge wat globalisasie inhou in terme van outentisiteit, naamlik dat ’n plaasvervangende ervaring van die waarheid een van die hoofgevolge van globalisasie is. Outentisiteit is, aldus Neate (2004:85), nie meer ’n inherente deel van die kultuur nie, maar kan deur kultuurverbruikers toegeskryf word aan kulturele fenomene.

Tesame hiermee kom die demokratisering van kultuur binne die Suid-Afrikaanse konteks ter sprake. Daar sal dus ook ondersoek word of daar tekens van kulturele hibridisering, kreolisering en kosmopolitanisme in Afrikaanse rap-musiek te bespeur is. In die lig hiervan sal die vervaging van grense deur transkulturele vermenging ondersoek word, maar ook skepping deur vermenging, en die potensiaal van wit Afrikaanse rap-musiek om 'n oorbruggende kultuurvorm (*crossover*-kultuur) daar te stel wat nuwe wyses van relasie en identiteitsmoontlikhede vergestalt.

1.3 Probleemstelling en fokus

Hierdie studie ondersoek identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek in die lig van transkulturele vermenging op globale vlak waar prosesse van hibridisasie, kreolisering en kosmopolitanisme in werking tree, met die gevolg dat nuwe betekenis daardeur gegenereer word. Dit word gedoen aan die hand van 'n bespreking van die werk van Jack Parow, *Die Antwoord en Bittereinder*.

1.4 Doelwitte, afbakening, teoretiese uitgangspunte, navorsingsvrae en hipotese

1.4.1 Doelwitte

Hierdie studie het ten doel:

- om aan die hand van enkele gevallestudies te probeer vasstel hoe en waarom die globale verskynsel van hip-hop plaaslik geappropriëer word in Afrikaanse rap-musiek ter wille van nuwe identiteitskonfigurasies;
- om te demonstree hoe prosesse van hibriditeit, kreolisering en kosmopolitanisme funksioneer op 'n globaal-plaaslike kruispunt waar kultuur en identiteit voortdurend vermeng en in fluksie is, soos vergestalt deur identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek;

- om te demonstree hoe betekenis en identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek deur verskeie modaliteite tot uiting gebring word, en om hierdie modaliteite en die retoriese strategieë daarvan te ondersoek;
- om vas te stel hoe wit Afrikaanse rap-musiek verband hou met die rap-musiek van bruin kunstenaars, sowel as die wit Afrikaanse versetmusiek wat dit voorafgegaan het; dus om 'n historiese kontekstuele verband te ondersoek in die plaaslike ontwikkeling van wit Afrikaanse rap-musiek;
- om te ondersoek hoe die kreoolse aard van die Afrikaanse taal nie slegs vergestalt word in wit Afrikaanse rap-musiek nie, maar ook hoe hierdie kulturele uitdrukking bydra tot die kreoolse aard van die taal en dus die voortdurende kreoliseringsproses (deur middel van kodevermenging en die gebruik van omgangstaal) demonstree;
- om die tematiek van wit Afrikaanse rappers se lirieke te ondersoek ten einde vas te stel watter kwessies daarin aandag geniet en hoe hierdie kwessies verband hou met die sosiopolitieke en historiese konteks waarbinne dit geskep word;
- om aan te sluit by witheidstudies in Suid-Afrika deur die ondersoek van 'n ruimte waar die heronderhandeling met en interrogasie van wit identiteit in werking tree.

1.4.2 Afbakening

Alhoewel daar met hierdie proefskrif aansluiting gevind word by die bestaande navorsing oor bruin rap-musiek en identiteit, val dit buite die bestek van hierdie studie om die manifestasie van identiteitskwessies in sowel bruin as wit rap-musiek in diepte te ondersoek. Die fokus is op wit identiteit in aansluiting by Suid-Afrikaanse witheidstudies (sien Schmidt en West, 2010 vir 'n uitgebreide bibliografie van witheidstudies in Suid-Afrika – meer hieroor in die volgende afdeling).

Verder val dit ook buite die bestek en fokus van hierdie studie om na behore ontwikkelinge rakende plaaslike populêre musiek en swart identiteit (hetsy voor of ná apartheid) te betrek. Die diskoers oor identiteit en swart populêre musiek in die postapartheid-era sou vergelykenderwys in latere studies betrek kon word. Kyk byvoorbeeld Steingo (2005) vir 'n

deeglike bespreking oor die opkoms en rol van kwaito¹¹, en Segalo (2006) oor die rol van rap in die plaaslike swart identiteit en psigologiese herstel ná apartheid.

Hoewel daar in hierdie proefskrif hoofsaaklik gefokus word op die gebruik van Afrikaans deur wit rappers in identiteitskonfigurasies, wil ek dit graag baie duidelik maak dat die verbandlegging tussen Afrikaans en identiteit in hierdie studie geensins veronderstel dat Afrikaans 'n hoofsaaklik wit taal is nie. Die nasionale sensus van 2011 (Statistics South Africa, 2012:26) het bevind dat daar in Suid-Afrika sowat 2 710 461 wit Afrikaanse eerstetaalsprekers is; dit is byna 1,5 miljoen minder sprekers as die sowat 4 144 621 plaaslike Afrikaanse eerstetaalsprekers wat swart, bruin, Indiër en ander is.

1.4.3 Teoretiese uitgangspunte

Omdat daar sover my kennis strek nog geen teoretiese werk oor spesifiek Afrikaanse rap bestaan nie, sal verskeie studies ingespan word wat teoreties verband hou met sowel hip-hop as identiteit, witheidstudies, appropriasie, kosmopolitanisme, globalisasie, kreolisering en hibriditeit. Dit maak hierdie studie in wese interdisiplinêr van aard.

Op teoretiese vlak word daar in hierdie proefskrif aangesluit by die resente beskouing van hip-hop en rap-musiek as dinamies en funksioneel in die vorming van etniese en geografiese identiteite in die lig daarvan dat kultuur voortdurend geglobaliseer en gelokaliseer word (vgl. o.m. Androtsopoulos en Scholz 2003; Adedeji, 2014), eerder as om dit as bloot versetmusiek te ondersoek (soos die uitgangspunt in vroeëre studies oor hip-hop/rap was). Ter aansluiting hierby sal Neate (2004) se beskouing van hip-hop as globale fenomeen, soos in afdeling 1.2 uiteengesit, 'n primêre en deurlopende teoretiese invalshoek van hierdie proefskrif wees. Dit skakel weer op sy beurt met teoretiese kwessies van kreolisasie, hibridisasie en kosmopolitanisme – ook reeds bespreek in afdeling 1.2.

In terme van die teoretiese benadering tot die gevallestudies in hierdie proefskrif word daar sterk aanklank gevind by resente diskoerse uit die sosiolinguistiek en linguistieke

¹¹ Kwaito, wat voor die 1990's in swart townships in Suid-Afrika ontwikkel het, besit sekere ooreenkomste met rap-musiek in hoe dit gebaseer word op die gebruik van musiekmonsters en elektronika, maar Watkins (2012:58) wys daarop dat kwaito hoofsaaklik vir plesier geskep word, hoewel enkele kunstenaars sosiale boodskappe in hul musiek oordra.

antropologie vanweë die sentraliteit van taal in rap-musiek. Veral die versameling essays byeengebring deur Alim, Awad en Pennycook (2009), en meer spesifiek Pennycook en Mitchell (2009) se benadering, is van groot belang. Soos ek verder in hoofstuk 3 aandui, waar teoretiese uitgangspunte relevant tot hierdie studie van nader beskou word, ondersoek Alim, Ibrahim en Pennycook (2009) rap-musiek op die kruispunt tussen hip-hop-studies en die sosiolinguistiek. Hierdie benaderingswyse dui op die belangrike rol van taal in die begrip van hip-hop se kulturele werkinge, veral wanneer hip-hop op globale vlak (geglobaliseer en gelokaliseer) ondersoek word.

Verder word daar op teoretiese vlak aangesluit by resente witheidstudies in Suid-Afrika, wat die konstruksie van witheid krities onder die loep plaas. Die premis van witheidstudies is dat witheid nie meer 'n blindokol in akademiese diskoerse kan wees nie, maar dat die verskillende maniere waarop dit gekonstrueer word en die wyse waarop dit funksioneer, ondersoek moet word, eerder as om dit as gegewe of essensiële norm te beskou, waar nuwe identiteite dan die sogenaamde “ander” is (soos wat Steyn, 2001:xxvi–xxvii betoog). De Kock (2006:175) wys daarop dat witheid in progressiewe navorsing in en oor Suid-Afrika in die laaste paar dekades gedeligitimeer is as gevolg van wat hy 'n “hand-om-die-blaas verhouding met apartheid” noem. Gevolglik word witheid dikwels as 'n leemte gerepresenteer, “'n ruimte waar uniformiteit dikwels veronderstel word” (De Kock, 2006:175).

Alhoewel witheidstudies in Suid-Afrika – en dus ook studies van toepassing op Afrikaner-witheid – in hoeveelheid en verskeidenheid toeneem (vgl. Schmidt en West, 2010), loop sodanige studies die gevaar om in 'n poging tot identifikasie en kategorisering byna net so essensialisties te wees as die essensialisme (witheid as blindokol) wat dit poog om omver te werp. Steyn (2001) ondersoek die betekenis van wit identiteit in Suid-Afrika inaggenome die politieke en sosiale oorgang en herskikking ná demokratisering, en identifiseer buiten 'n sogenaamde meesternarratief van witheid vyf ‘narratiewe’ wat deur wit mense gekonstrueer word binne hierdie nuwe sosiopolitieke realiteit. Sy verdeel hierdie narratiewe in twee groepe, naamlik ‘regs’ en ‘links’, waarvan die ‘regse’ narratiewe vashou aan fundamentalisme en die ‘linkse’ narratiewe se houding meer liberaal asook vloeibaar is (Steyn, 2001:152). Alhoewel Steyn haar groeperings vasstel na aanleiding van die insameling van uitgebreide data, neig hierdie indeling myns insiens na essensialisme en laat dit min

ruimte vir die veranderlikheid en vloeibaarheid van identiteit buite hierdie indelings. De Kock (2006:184–185) meen dat dit uitsluiting tot gevolg kan hê:

My problem with this procedure, rich and revealing as it is, remains that such general mapping tends to become a function of its own supra-narrativity, perhaps to some extent at the expense of the more variable narrativity of the particular in its own domain before and beyond the capture and rewriting of particular narratives in the larger act of mapping.

Steyn (2001) se studie word dikwels as wegspringpunt gebruik in Afrikaanse witheidstudies en so word hierdie beperkende indelings herhaal, met die gevolg dat die voortdurende veranderlikheid van kultuur en identiteit – ook wit Afrikaanse identiteit – en die verskillende plekke waar dit tot uiting kom, met al sy vloeibare vertakings en veelvlakkigheid (kreools, hibried en so meer) in sodanige studies nie tot reg kom nie. So is dit die geval in die studie van Lambrechts en Viljoen (2010) waar hulle Steyn se indelings toepas as kategoriseringsmodel in die ondersoek na identiteitskonfigurasies in Afrikaanse populêre musiek: hulle identifiseer enkele wit Afrikaanse populêre liedjies en deel dit dan in volgens Steyn se geïdentifiseerde narratiewe. Steyn (2001) se narratiewe, en dus ook die identiteitskonfigurasies wat geïdentifiseer word, word in die proses nie na behore geïdentifiseer nie.

Een manier om essensialisme in witheidstudies te probeer vermy, en wat as teoretiese invalshoek dien in hierdie proefskrif se aansluiting by witheidstudies in Suid-Afrika, is soos De Kock (2006:175, 186) voorstel ’n variant van witheidstudies wat veronderstelde uniformiteit weêrlê deur wat hy die “difference within” noem. Dit skakel myns insiens met die erkenning van die hibriede en kreoolse karakter van wit identiteit en hoe hierdie eienskappe funksioneer in die oorskryding van grense.

In haar ondersoek na wit identiteit in Suid-Afrikaanse postapartheid-kuns, ondersoek Liese van der Watt (2001) hoe witheid ‘vreemd’ gemaak word in die werk van enkele (in daardie stadium jong) wit Suid-Afrikaanse kunstenaars. Van der Watt maak ’n punt daarvan om met die aanvang van haar studie haar huiwering uit te spreek teenoor hierdie soort ondersoek na witheid in die Suid-Afrikaanse konteks. Van der Watt (2001:64) is krities-selfbewus oor haar onderwerpskeuse:

Is this not [...] yet another attempt to foreground the experiences of white people over those of black people, as South Africa’s disgraceful history of colonialism and

apartheid attests to? Is this not, like the politics of apartheid, once again a view that sees nothing but colour?

Met hierdie studie, wil ek dieselfde vrae as Van der Watt (2001) vra en, soos sy, krities die studie van witheid in die Suid-Afrikaanse (en meer spesifiek die Afrikaanse konteks) aanspreek, alvorens ek daarmee wegspring. Boonop het dié vrae sedert sy dit gevra het, in dimensie verdiep in die lig van kwessies rondom ras en taal soos belig deur die Rhodes Must Fall-kampanje van 2015, asook die taaldebate wat tot konflik lei aan tradisioneel Afrikaanse universiteite in Suid-Afrika. In die konteks van my studie dra die plaaslike polemieke en debatte oor blackface verder daartoe by, aangesien dit dikwels in verband gebring word met wit Suid-Afrikaanse rappers se appropriasie van hierdie tradisioneel swart kultuurvorm.

Van der Watt (2001:65) is van mening dat daar in Suid-Afrika binne die postapartheid-milieu heelwat uitsonderings op die reël van die sogenaamde onsigbaarheid van witheid. Volgens haar word witheid hier voortdurend geprioritiseer in kulturele en politieke debatte, met die gevolg dat witheid in postapartheid-Suid-Afrika dikwels op kulturele, ekonomiese en politieke gebied onder die loep kom. Sy gebruik die Waarheids-en-Versoeningskommissie as voorbeeld van 'n geval waar die kwessie van wit medepligtigheid en selfbehae binne die apartheidregime belig is, asook hoe wetgewing in plek gestel word om die effek van historiese wit voorreg op onder meer die gebied van opvoeding aan te spreek: “Indeed, analysing whiteness, interrogating and challenging it, is one of many ways in which the new South African nation is being ‘imagined’, at least by some.” (Van der Watt, 2001:65).

Terwyl Van der Watt (2001) glo dat die Suid-Afrikaanse situasie die analise van rasse-identiteite noop, beklemtoon sy (Van der Watt, 2001:65) dat die ondersoek na witheid in Suid-Afrika nie rassitiese of essensialitiese denkwyses oor ras moet bestendig nie. Eerder bepleit sy 'n benaderingswyse wat relasioneel en intersubjektief is, nie binêr nie. Dit sluit myns insiens aan by die benaderingswyse van Martin (2013) waar hy die prosesse van kreolisering verbonde aan musiek in die Kaap ondersoek deur middel van relasie.

Ek sluit graag aan by Van der Watt (2001:66) wanneer sy haar studie van die representasie van witheid in Suid-Afrikaanse kuns verantwoord as verkenning van 'n jong generasie van plaaslike kunstenaars “actively *rethinking* and *renegotiating* their entry into the South African body politic by *interrogating* their identities as white South Africans” (Van der Watt (2001:66, my kursivering – AK). Die konsepte van *heroorweging*, *heronderhandeling* en

ondervraging impliseer 'n aktiewe omgang met wit identiteit; om weer Martin (2013:8) te eggo: die handeling van konfigurasie, benewens die konfigurasie as voltooiende produk. Van der Watt se invalshoek bepleit dus die ondersoek na kulturele produkte as ruimtes waarbinne daar op aktiewe wyse met witheid omgegaan word, en só word 'n essensialistiese beskouing van witheid opgehef, en kan die relasionele aard daarvan belig word.

1.4.5 Navorsingsvrae

- Wat is die aard, temas en kenmerke van hip-hop en rap-musiek, en hoe hou die poëtika van rap daarmee verband?
- Wat is die aard, temas en kenmerke van spesifiek resente wit Afrikaanse rap-musiek en hoe hou dit verband met kwessies van identiteit, appropriasie, globalisasie, kosmopolitanisme, hibriditeit en kreolisering wat in werking tree waar transkulturele vermenging op globale vlak plaasvind?
- Waarom is daar in die afgelope paar jaar 'n duidelike opbloei van Afrikaanse rap-musiek deur wit Afrikaanse kunstenaars en wat is die verhouding tussen resente wit Afrikaanse rap en sowel Afrikaanse musikale tydgenote as voorgangers?
- Watter rol speel die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke milieu in die manifestasie van identiteitskwessies in rap-musiek, en hoe belig hierdie musiek die milieu waarbinne dit geskep word?
- Watter nuwe betekenis ten opsigte van die plaaslike word gegenerer deur wit Afrikaanse rappers se gebruik van hip-hop?
- Hoe word die voortdurende kreolisering van die Afrikaanse taal gedemonsteer deur wit Afrikaanse rap-musiek en hoe dra rap-musiek tot hierdie kreolisering by?
- Waarop dui die kenmerke van wit Afrikaanse rap-musiek (soos kodevermenging en die gebruik van personae) in verband met die konteks waarbinne hierdie musiek geskep word, en watter nuwe betekenis word daardeur geskep?

1.4.6 Hipotese

Die globale appropriasie van rap-musiek deur kommersieel suksesvolle wit Afrikaanse kunstenaars in die nuwe millennium en die inhoud van hul lirieke belig die aktiewe heronderhandeling met en interrogasie van wit identiteit in Suid-Afrika, asook die

hibridisering en kreolisering van die kultuur; dat rap-musiek en performance 'n ruimte skep waar daar met identeite onderhandel kan word. Dit dui daarop dat wit identiteit in Suid-Afrika steeds en voortdurend in fluksie en in 'n proses van herskepping is, en demonstreer dat geen essensiële indeling van wit Afrikaanse identiteit moontlik is nie.

1.5 Navorsingsontwerp en metodes

Na afloop van die oriëntering in hierdie hoofstuk, volg 'n historiese situering (hoofstuk 2) en daarna 'n teoretiese kontekstualisering van die studie-onderwerp (hoofstuk 3), waarna drie gevallestudies – Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder – onderneem word (hoofstukke 4-6). Laastens word vergelykings getref en afleidings gemaak (hoofstuk 7).

Soos reeds genoem, is die aanpak van hierdie proefskrif interdisziplinêr van aard ten einde die betrokke rap-musiek en -lirieke binne die konteks waarin dit geskep en ontvang word, te bestudeer. Om hierdie rede, en omdat daar na my wete nog nie vanuit die vakdisipline van Afrikaanse literatuur navorsing oor Afrikaanse rap gedoen is nie, sal daar op interdisziplinêre wyse en soos 'n bricoleur (vgl. Levi-Strauss, 1962:16–19) te werk gegaan word. Na gelang van die studie se behoeftes sal teorieë uit verskeie dissiplines as gereedskap benut word, waaronder (benewens literatuurstudies) kultuurstudies, musikologie, sosiologie, sosiolinguistiek en linguistieke antropologie. Deur middel van hierdie benadering sal kwalitatiewe data soos lirieke, media-onderhoude en mediaresepsies betrek word ten einde die navorsingsvrae te probeer beantwoord.

'n Multimodale benadering sal gevolg word. Die geneigdheid in literêre studies 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; vgl. ook Frith, 1996:115), sal bevraagteken word. Hier vind ek aansluiting by Moser (2007), wat klem daarop lê dat liedjies 'n multisensoriese modus van linguistiese kommunikasie is en dat lirieke oorgedra en ontvang word in verskillende mediamodaliteite, naamlik mondeling, gedruk, oudiovisueel of deur middel van 'n kombinasie van hierdie modaliteite (Moser 2007:278).

Androutsopoulos en Scholz (2003:469) verwys ook na 'n multimodale analise, spesifiek wanneer dit kom by die ondersoek na die konstruksie van 'n hibriede identiteit. Die voorbeeld wat hulle gebruik, is die insluiting van die ondersoek na CD-omslae en gepaardgaande CD-boekies, vanweë die bewyse wat dit mag lewer ten opsigte van die appropriasieprosesse in gelokaliseerde hip-hop. Androutsopoulos en Scholz (2003:470) ondersoek dan die visuele enkodering in hip-hop in sekere gevalle van Europese hip-hop en hoe (in die geval wat hulle ondersoek) beelde van gestereotipeerde nasionale populêre kulture en attribute van globale hip-hop vermeng word ten einde 'n grafiese voorstelling te skep van die hibridiseringsfilosofie wat deur die betrokke rap-groep aangehang word.

Waar rap-lirieke volgens hierdie multimodale benadering nie bloot as geskrewe tekste beskou word nie, kan die rap-produk as geheel wel as teks gelees word. 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”. Volgens Laubscher (2005:312) word die teks as fokuspunt dus saamgestel uit die vrae wat gestel word oor die materiaal.

Ek sal gevolglik besprekings onderneem van wit Afrikaanse rap-musiek wat (1) binne 'n bepaalde konteks geskep en ontvang word en (2) deur middel van die bogenoemde modaliteite oorgedra word – wat tot gevolg het dat byvoorbeeld musiekvideo's, CD-boekies en optredes benewens lirieke in my ondersoek ter sprake sal kom. Waar dit relevant is, sal aspekte van performatiwiteit aandag geniet.

Op grond van die kontekstualisering en die gevallestudies sal daar ten slotte afleidings gemaak word in verband met die navorsingsvrae en hipotese.

1.6 'n Nota oor terminologie

Wanneer daar oor rap geskryf word, moet daar by die vertrekpunt reeds onderskeid getref word tussen “hip-hop” en “rap”, hoewel hierdie twee terme dikwels as wisselvorme gebruik word, vanweë die noue samehang daartussen. Die verhouding tussen hip-hop en rap word deur Williams (1995:14) in die eenvoudigste sin soos volg opgesom: “Hip hop subsumes rap, but hip hop does not mean only rap music.” Met ander woorde: rap is hip-hop, maar hip-hop

is nie slegs rap nie. Hip-hop is 'n kultuurvorm of vorm van kulturele uitdrukking wat bestaan uit verskeie elemente, waarvan rap (ook genoem MC'ing of emceeing) een is. Volgens Rose (1994:2) is daar drie elemente: rap, graffiti en breakdancing (ook genoem b-boying). Ander voeg 'n vierde element hierby, naamlik turntablism, oftewel die gebruik van draaitafels deur 'n platejoggie/DJ (vgl. byvoorbeeld Neate, 2004:98; DJ Cool Herc in Chang, 2006:xi). Maar hip-hop is meer as die sogenaamde vier elemente, skryf DJ Cool Herc – 'n pionier van hip-hop – in sy inleiding tot Chang (2006:xi): “I think that there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate”. Soos DJ Cool Herc se woorde aandui, word hip-hop deur diegene wat toegewy is daaraan, 'n leefstyl, en wat gekwalifiseer word as deel van hierdie leefstyl, is dikwels 'n subjektiewe, emosionele saak. Ook volgens Mr Fat (van die Kaapse rapgroep Brasse Vannie Kaap) bestaan hip-hop uit meer as vier elemente en moet daar 'n vyfde element wees, naamlik kennis van die self (Neate, 2004:119). Laasgenoemde word deur sosiaal-bewuste rappers as 'n kernelement van hip-hop beskou.

Sommiges meen die weerstand van die hip-hopgemeenskap teen 'n enkele definisie demonstreer die dinamiese aard van hip-hop as 'n fenomeen wat volgens baie hip-hoppers gevoel, ervaar en gekommunikeer moet word (Alridge en Stewart, 2005:190). Wanneer Krims (2000:11) die problematiek rondom die wisselende gebruik van die terme rap en hip-hop bespreek, wys hy op juis hierdie “shifting, often mystified and emotionally charged meanings of ‘hip-hop’” wat daartoe lei dat nie alle rap-kunstenaars se musiek noodwendig as ‘regte’ hip-hop beskou word nie. Met hierdie emosioneel belaaide, subjektiewe opvattinge van wat hip-hop is en nie is nie in ag geneem, sal daar in hoofstuk 2 dieper gedelf word in die aard en simboliese waarde van hip-hop.

In hierdie studie kies ek om hoofsaaklik die term *rap* te gebruik, met dien verstande dat rap spruit uit die hip-hop-kultuur. Wanneer ek die term hip-hop gebruik, wys dit dan op 'n breër kulturele beweging – wat met sekere stylelemente en simboliese merkers saamhang. So kan Leon Schuster “rap” oor boetebessies, maar nie noodwendig beskou word as hip-hop-kunstenaar nie. Daarbenewens kan afgewaterde hip-hop-merkers ook in popmusiek aangewend word, soos in die geval van Snotkop se musiek. Snotkop “rap” en inkorporeer stylelemente, soos graffiti – eie aan hip-hop – in sy album se omslagkuns, maar by nadere ondersoek oorskadu pop-elemente hierdie hip-hop-merkers. Myns insiens kan Snotkop se musiek dus nie as hip-hop beskou word nie. Na my mening toon die rap wat ek in hierdie

studie ondersoek wel ’n verband met die hip-hop-kultuur, selfs al is die etos van die hip-hop kultuur in sy hedendaagse vorm buigsaam (vgl. Neate, 2004:107).

Die terme “kletsrym” of “rymklets” as wisselvorme vir die woord rap in Afrikaans word nie in hierdie studie verkies nie, en word slegs behou indien dit in ’n aangehaalde bron oorspronklik in plaas van “rap” gebruik is. Myns insiens hou die woord “rap” ’n spesifieke onvertaalbare verband met hip-hop. Behalwe dat dit ’n omgangstaal-konnotasie het, maak die etimologiese herkoms van die woord dit ’n meer gepaste benaming as “kletsrym”. Hoewel die meeste Afrikaanse woordeboeke “kletsrym” as sinoniem vir “rap” aandui, misgun dié bewoording die aard van rap, omdat die woord “rap” – soos gebruik in hip-hop – verband hou met die Engelse *rap (on the knuckles)*, met ander woorde met die betekenis van “raps” (kyk ook my bespreking van die etimologie van “rap” in hoofstuk 3, afdeling 3.4.1; kyk ook die redigeernota op p. vi.).

Die woord “klets” het myns insiens in Afrikaans nie in die algemeen ’n soortgelyke betekenis as die Engelse “rap” of Afrikaanse “raps” nie, hoewel dit volgens die *Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT, Deel 6)* wel onder andere kan wys op: “[’n] Ligte helderklinkende klap of ooveeg, gewoonlik met die plat hand toegedien: *Iemand ’n klets om die ore gee. Die stout kind het ’n paar kletse gekry*” (WAT, 1976, o.w. ‘klets’). Dit hou waarskynlik verband met die Nederlands, waar dit egter tog nié ingespan word in plaas van die woord “rap” nie (Nederlandse rappers gebruik oorwegend die woord “rap” om na hul kunsproduk te verwys). In Nederlands kan “klets” verwys na “hard gooiën of slaan”, in Afrikaans “neerplak” of “smyt” (*Groot woordeboek van Afrikaans en Nederlands, 2011, o.w. ‘kletsen’*). Oor die algemeen word die woord “klets” in Afrikaans gebruik om “gesels” te beteken, en wel in die werkwoordelike sin van “babbel”, “oor allerhande onbeduidende dinge gesels” of “onsin praat” en “skinder”; as soortnaamwoord hou dit verband met “onsin” of “kaf” (*Verklarende Afrikaanse woordeboek, 1993, o.w. ‘klets’*). Daar is dus ’n negatiewe konnotasie, hoewel dit ook die betekenis kan inhou van “klappend spat” (*Verklarende Afrikaanse woordeboek, 1993, o.w. ‘klets’*; kyk ook WAT, 1976, o.w. ‘klets’). Hierdie negatiewe konnotasie wat wys op “onsin”, skemer deur in die *Etimologiewoordeboek van Afrikaans: Supplement (2007, o.w. ‘kletsrym’)* se beskrywing van “kletsrym”:

Samestelling van *klets* en *rym*, so genoem omdat die musiek gekenmerk word deur onsinnige rymende frases wat ritmies teen die agtergrond van instrumentale musiek gepraatsing word.

Myns insiens sal enige rapper kapsie maak teen die bewoording “onsinnige rymende frases”, en, indien die onderhawige proefskrif enigiets bewys, is dit hopelik dat rap juis nie onsinnig is nie. Ook dat daar nie oor “allerhande onbeduidende dinge” gebabbel word nie.

1.7 Impak

Met hierdie studie wil ek probeer om ’n bydrae te lewer tot die ontwikkeling van ’n interdisiplinêre benadering tot navorsing binne die Afrikaanse literatuurstudie, veral met betrekking tot die studie van lirieke en ander vorme van nie-gekanoniseerde literatuur uit die populêre kultuur. Metodes en teoretiese benaderingswyses sal geformuleer word ten einde ’n raamwerk of model te verskaf vir toekomstige ondersoeke op hierdie gebied. Die interdisiplinêre aanpak wil ook die dialoog tussen die Afrikaanse literatuurstudie en ander dissiplines soos kultuurstudies, geskiedenis, sosiologie, musikologie, sosiolinguistiek en sosiale antropologie oopstel en versterk.

HOOFTUK 2

Van die Bronx tot in Bellville – die ontwikkeling en verbreiding van hip-hop en rap

[Rap] has made something – and something beautiful – out of almost nothing at all. Two turntables, a microphone, and a lyrical style define rap as the epitome of African-American vernacular culture.

– Adam Bradley¹²

dis die “two turntables and a mic”-verhaal
dis die ritme in ons bloed wat ons lewens bepaal

– Bittereinder¹³

Hip hop was always far more than a music [...]

– Elijah Wald¹⁴

2.1 Inleiding

Sommige populêre musiekgenres, soos jazz, die blues en rock, het oor die afgelope paar dekades getoon dat dit hier is om te bly, ofskoon – of dalk juis omdat – dit voortdurend evolueer. Net soos modegiere vind mens ook dat die populariteit van sommige musiekgenres kan vervaag en weer herleef. Dan is daar die obskure subgenres van die musiekwêreld, soos byvoorbeeld sogenaamde Skotse seerower-metal, Nintendocore of clownstep, wat nie slegs minder bekend is nie, maar ook – net soos obskure modegiere – nie noodwendig blywend is nie. Waaraan kan sekere musiekgenres se uithouvermoë of lewenskrag dan toegeskryf word? Net soos in die modewêreld lê die antwoord, om dit banaal te stel, in die verskil tussen die beklemmende borsrok en die veelsydige denimbreek: die borsrok het ’n enkele funksie, die denim het vele (en is aanpasbaar). En net soos in die geval van kleremodes, speel musiek ’n reuserol in die uitdrukking van persoonlike identiteite; identiteite is immers iets wat van buite eerder as van binne kom, iets wat ons soos ’n kledingstuk aanpas of aantrek, nie iets wat ons

¹² Bradley (2009:126).

¹³ Uit: “Ampersand” (*Skerm*, 2014).

¹⁴ Wald (2012:183).

in onself ontdek nie (vgl. Frith, 1996:122). Hoe nouer die borsrok, hoe vinniger beland dit op die ashoop saam met ander kortstondige giere. Hoe veelsydiger ’n genre of kunsvorm ten opsigte van identiteitskonfigurasies, hoe langer die lewensduur daarvan.

In sy inleiding tot *Where You’re At: Notes from the Frontline of a Hip-Hop Planet* (2004) skryf Patrick Neate oor die oorlewing, herlewing en verdwyning van populêre musiekgenres. Volgens Neate (2004:3) is die genres met die langste lewensduur dié waarvan die waarde toegeskryf kan word aan meer as net die musiek self, dié wat die potensiaal besit om deur veral jeugdiges geapproprieer te word in hul voortdurende konfigurasie van identiteit. Hip-hop is volgens hom een van die genres wat oor die laaste aantal dekades gedy eerder as inkrimp, vanweë die approprierbare simboliese waarde daarvan – dit wat Neate (2004:107) “symbolic tools of identity” of ’n “imaginative resource” (2004:204) noem – sowel as weens die kommersiële potensiaal wat met hierdie approprieerbaarheid en gebruik in identiteitskonfigurasies saamhang.¹⁵

Rap, ’n rymende vertelvorm op die maat van ritmiese elektronies-gebaseerde musiek (Rose, 1994:2), het in die middel 1970’s onder die swart Amerikaanse jeug as deel van die hip-hop-kultuur¹⁶ in New York se Suid-Bronx ontwikkel. In haar invloedryke pionierswerk oor rap-musiek beskou Tricia Rose (1994) hip-hop as ’n meganisme van uitdrukking en identiteit wat ’n stem aan die gemarginaliseerde swart jeug in Amerika gegee het (Rose, 1994:2). Rose (1994:21) betoog: “Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community.” Neate (2004:107) verwys na hierdie definisie van Rose en vra dan: “In an era of ‘post-democratic’ Western governments, aren’t marginalisation, truncated opportunity and oppression pretty much the essence of issue politics?” Ook Sandra Klopper¹⁷ (2000:184-185) haal bostaande beskrywing van Rose aan en koppel dit aan die Suid-Afrikaanse konteks waar hip-hop eers deur bruin jeugdige van die Kaapse Vlakte – met beperkte toegang tot finansiële en ander

¹⁵ Neate (2004:3) betoog: “Any record-company man will tell you that if you want to shift units, you have to sell to the kids. And what do the kids want? Symbols they can appropriate as tools of their growing identity.”

¹⁶ Verwys na hoofstuk 1, afdeling 1.6 vir ’n uiteensetting van die verband en terminologiese verskil tussen hip-hop en rap. Rap is een van die vele elemente van hip-hop, met ander woorde die term hip-hop verwys na die breër kultuurvorm waarvan rap deel is (vgl. ook Williams, 1995:14).

¹⁷ Ek gebruik deurgaans soms Sandra Klopper se voornaam ter wille van onderskeiding tussen my en haar, om verwarring te voorkom.

bronne – geappropriëer is, en later deur wit middelklas-jongmense wat, meen sy, hulself in ’n onsekere posisie bevind weens die veranderende plaaslike sosiopolitieke milieu.

Met ander woorde: in ’n tydperk waar jeugdige hulle regoor die wêreld in benarde, marginale posisies bevind, word daar oraloor aanklank gevind by hip-hop. Hip-hop is vandag lank nie meer ’n monolitiese subkultuur slegs verbind tot sy Amerikaanse oorsprong en dus slegs ’n kulturele uitdrukking van die swart Amerikaanse kultuur nie (Drissel, 2009:122; Mitchell, 2001:1, e.v.). En, soos onder meer Pennycook (2003) en Pennycook en Mitchell (2009) argumenteer, strek die globale belang van hip-hop verby die identifikasie met hip-hop as swart Amerikaanse kultuurprodukt. Hip-hop besit egter steeds ’n spesifieke globale simboliese reputasie wat op plaaslike vlak deur verskillende groepe van toepassing gemaak kan word op hul spesifieke sosiopolitieke kontekste. So word hip-hop verbrei na ander lande om elders die stem van ’n vervreemde, verontmagtigde jeug (Neate, 2004:4) te word. Levy (2001:134) beskryf hip-hop in hierdie sin as: “[a] global, postindustrial signifying practice, giving new parameters of meaning to otherwise locally or nationally diverse identities”.

Hip-hop is dus ’n geglobaliseerde medium wat plaaslik aangepas word om plaaslike belange aan te spreek of uit te druk (Neate, 2004:85-96), oftewel ’n “glokale” medium wat ingespan word as ’n meganisme in die konfigurasie van plaaslike identiteite (vgl. o.m. Androutsopoulos, 2009; Drissel, 2009; Mitchell, 2001; Urla, 2001). Hierdie kulturele appropriasie – die produktiewe gebruik van ’n oorspronklik ingevoerde kulturele patroon (Androutsopoulos en Scholz, 2003:463) – gaan gepaard met prosesse van deterritorialisasie, transkulturasie, hibridisasie (vgl. Lull, 2000:239-245) en kreolisering.

In die huidige akademiese diskoers oor hip-hop, waar die appropriasies daarvan buite die grense van die VSA ondersoek word, word daar in die lig van bogenoemde deur heelwat skrywers klem daarop gelê dat daar in die ondersoek na hip-hop in sy huidige vorm nie meer slegs gefokus moet word op die ontstaansgeskiedenis van die genre nie, maar eerder op hoe dit tans daar uitsien, naamlik as ’n medium wat globaal verbrei het en op plaaslike bodems figureer (vgl. o.m. Mitchell, 2001; Androutsopoulos en Scholz, 2003; Badsha, 2003; Pennycook, 2003; Neate, 2004; Basu en Lemelle, 2006; Alim, Ibrahim en Pennycook, 2009; Drissel, 2009; Sarkar, 2009; Charry, 2012; Adedeji, 2014). In hierdie diskoers oor hip-hop word daar geredeneer dat die globalisering van hip-hop, en die gepaardgaande deterritorialisering en verinheemsing daarvan, impliseer dat daar ook nie meer slegs op die

kenmerke van hip-hop self gefokus moet word nie, maar wel op die plaaslike implikasies van die lokalisering daarvan (kyk Urla, 2001:185), hoe dit skakel met die voortsetting van plaaslike mondelinge en kulturele praktyke (Pennycook en Mitchell, 2009:34), en wat dit impliseer in terme van identiteitskonfigurasies – veral hoe dit verband hou met die voortsetting van plaaslike prosesse van uitdrukking en identifikasie.

Soos verder in hoofstuk 3 bespreek sal word, is daar tans ’n neiging om die ontwikkeling en verspreiding van hip-hop nie op ’n liniêre wyse te beskou nie, maar as ’n proses wat veelvoudige, gelyktydige (*co-present*), globale oorspronge en invloede het eerder as noodwendig een bepaalde beginpunt (Pennycook en Mitchell, 2009:40). Hierdie beskouing, wat sterk fokus op die globale lokalisering van hip-hop – of dan glokalisering – laat ruimte vir die ondersoek na hip-hop as hibriede, dinamiese kunsvorm, en skakel ook met resente tendense in die ondersoek na kosmopolitanisme weens die toenemende bewustheid en relevansie van transnasionale en globaliteit (Delanty, 2008:218), waarvolgens globaliteit deur die lens van die plaaslike beskou word.¹⁸

Nietemin is dit myns insiens belangrik om, voordat die appropriasie daarvan buite die VSA – soos in die Suid-Afrikaanse geval – van naderby ondersoek kan word, kortliks die ontstaan van hierdie kultuurvorm terug te voer na sy oorsprong in die Suid-Bronx van New York in die 1970’s, ten einde lig te werp op die simboliese waarde en kenmerke van hip-hop/rap, wat verder in hierdie proefskrif aan bod sal kom namate die appropriasie daarvan ondersoek word. Die begrip van hierdie simboliese waarde en kenmerke is noodsaaklik om byvoorbeeld volkome te kan verstaan waarop Jaco van der Merwe van die Afrikaanse rap-groep Bittereinder aanspraak maak wanneer hy (in Du Toit, 2013:2) sê:

Hip hop was born on the fringes of society. As a young Afrikaner writer, struggling to find my identity at the turn of the century, it was almost inevitable that I would end up being drawn to rap.

Terwyl die aanklank wat iemand by hip-hop vind in die lig van die globale kommersialisasie van musiek vlietend van aard kan wees, is die identifikasie wat Van der Merwe hier

¹⁸ Delanty (2008) verwys na ’n wending in die ondersoek na kosmopolitanisme in die sosiale wetenskappe – waar kosmopolitanisme ’n kritiese houding suggereer, eerder as ’n suiwer interpretatiewe of deskriptiewe aanpak tot die sosiale wêreld. Kyk ook hoofstuk 3, afdeling 3.2.5.

verwoord,¹⁹ nietemin 'n kragtige meganisme in identiteitskonstruksie.²⁰ Dit hou verband met die kontekstuele veranderinge van die wit Afrikaanse samelewing en die soeke na alternatiewe ruimtes vir identifikasie omdat die sosiopolitieke herskikking ná demokratisering en die magsverlies van die Afrikaner gelei het tot die verlies en/of verwerping van “tradisionele” bakens van identiteit vir die Afrikanerjeug, ofskoon daar myns insiens nog nooit 'n essensiële Afrikaner-identiteit of -identiteite was nie. Waar die Afrikaner sigself eens in die middelpunt van politieke en sosiale mag in Suid-Afrika bevind het, word die wit Afrikaanse jeug se posisie al hoe meer gemarginaliseerd en onseker, soos ek ook in my MA-verhandeling (Klopper, 2009:114-119) in verband met Fokofpolisiekar se lirieke redeneer (vgl. ook Sandra Klopper, 2000:184-185). In die lig hiervan kan Van der Merwe se identifikasie met 'n musiekgenre wat tot stand gekom het op die randakker van die samelewing myns insiens beter begryp word.

Die identifikasie met en die apropiasie van 'n oorspronklik swart kultuurproduk deur wit kunstenaars in 'n politieke sisteem waar wit mense histories bevoordeel is, kan dui op die dekonstruksie van enige nosie van vaste identiteite (vgl. Marx en Milton, 2011:737). Dit is egter nie onproblematies nie, soos gesien sal word in die gevallestudie-hoofstukke (hoofstukke 4-6) in hierdie proefskrif, waar omstrede kwessies van kulturele apropiasie onder die loep kom. Om hierdie problematiek²¹ voldoende te kan ontleed en deurgrond, is 'n begrip van hip-hop se historiese agtergrond en die simboliese reputasie en kapitaal daaraan verbonde van onontbeerlike belang.

Vervolgens word in hierdie hoofstuk ondersoek hoe hip-hop op die sogenaamde marges van die samelewing ontstaan het en hoe daar die eerste keer in Suid-Afrika deur individue op die Kaapse Vlakte tydens die apartheidsjare by hierdie kultuurvorm aanklank gevind is, dekades voordat wit Afrikaanse rappers dié genre ook sou appropriateer – in 'n ander sosiopolitieke klimaat. Daar sal gepoog word om met die inagneming van hierdie geskiedenis en eienskappe van hip-hop op 'n sinvolle wyse 'n verband te trek tussen wit Afrikaanse hip-hop, die globale

¹⁹ Kyk ook Van der Merwe se soortgelyke uitsprake oor sy identiteit en hip-hop in onderhoude met Torr (2013:39) en Klopper (2015:17).

²⁰ Vergelyk Martin (2013:5) wat meen: “Many types of materials, inherited or borrowed, are used in processes of identity construction.” Kyk ook Martin (2013:13-14; 48-49).

²¹ Vergelyk die beskouings in verband met kulturele apropiasie van onder meer Owen (2010); Haupt (2012a, 2012b, 2012c); Kitchener (2013) en Jason (2015).

hip-hop-ontwikkeling asook voorafgaande ontwikkelinge in plaaslike musiek insluitende plaaslike bruin hip-hop en populêre Afrikaanse musiek deur wit kunstenaars in onlangse dekades. Verder word daar in hierdie hoofstuk kortliks gekyk na hedendaagse ontwikkelinge rakende Afrikaanse hip-hop en identiteitskonfigurasies deur bruin rappers buite die grense van die Kaapse Vlakte ten einde te belig dat die fokus in die akademie dienooreenkomstig verbreed sal moet word in hierdie verband.²²

Die appropriasie van hip-hop wat in hierdie hoofstuk aan bod kom, word nie teleologies beskou, slegs binne die konteks van die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke milieu nie, maar, soos ook veral in die volgende hoofstuk sal blyk, is die appropriasies van hip-hop op verskeie plaaslike vlakke regoor die wêreld deel van die groter tendens van globalisasie. Daar moet dus benadruk word dat die ondersoek na die oorsprong van hip-hop nie hier gebruik word as wegspringplek in 'n liniêre ondersoek nie, omdat die ontwikkeling van hip-hop tesame met hierdie prosesse van globalisering nie liniêr nie, maar parallel geskied. In hierdie sin geld ook hip-hop se “ongoing feedback loop with African American street culture” (Wald, 2012:184), wat eweneens veroorsaak dat die steeds voortdurende ontwikkeling van hip-hop nie liniêr verloop nie.

Die doel van hierdie hoofstuk – en my doel met hierdie studie as geheel – is dus nie om die oorsprong van wit Afrikaanse hip-hop op 'n historiese lyn na te speur nie, maar om dit te beskou as een van vele fasette in die voortdurende, gelyktydige globale ontwikkelinge van hip-hop, 'n hiperdinamiese genre wat immer gedy.

²² Soos aangedui in my studie-afbakening in hoofstuk 1, val die ondersoek na swart rappers buite die bestek van hierdie Afrikaanse studie, hoewel sommige plaaslike swart rappers in die gevallestudies genoem sal word weens hulle samewerking met wit Afrikaanse rappers. Kyk Künzler (2011) en Watkins (2012) se onlangse besprekings oor die stand van Suid-Afrikaanse hip-hop ná die eeuwending, wat die stand van plaaslike swart hip-hop insluit. Vergelyk ook Segalo (2006) se bespreking van die rol van rap in die vorming van plaaslike swart identiteite en psigologiese herstel in swart gemeenskappe ná apartheid. Neate (2004:82-115) se ondersoek na hip-hop in Johannesburg sluit ook waardevolle observasies in oor die verhouding tussen hip-hop en kwaito, en die stand van swart hip-hop in Suid-Afrika ná die eeuwending. Vir 'n insiggewende bespreking van die ontwikkeling en aard van kwaito, kyk Steingo (2005).

2.2 Die oorsprong van hip-hop/rap

2.2.1 *Inleiding*

Die oorsprong van hip-hop kan teruggevoer word tot die invloed van verskeie sosiopolitieke, ekonomiese, historiese en kulturele faktore waarvan New York se Suid-Bronx in die middel 1970's 'n smeltkroes was. Die kulminasie van dié elemente tot die uiteindelijke ontstaan van hip-hop hang ten sterkste saam met die konteks van die Bronx waarbinne dit tot stand gekom het. Die Bronx was in hierdie tyd 'n tuiste van veral gemarginaliseerde swart Amerikaners, Spaans-Amerikaners (*Hispanics*) en Karibiese immigrante wat vele uitdagings die hoof moes bied, soos misdaad, armoede, 'n gebrek aan werksgeleenthede, gedwonge verskuiwings, en sosiale en politieke ongelykheid. Dit was ook 'n plek met 'n lewendige stadskultuur geskoei op 'n mengmoes van ingevoerde en plaaslike kulturele elemente, en die tuiste van individue wat 'n noemenswaardige rol gespeel het in die ontstaan van die hip-hop-kultuur soos onder andere DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa en Grandmaster Flash.

2.2.2 *Skommeling in die Suid-Bronx in die 1970's*

Gedurende die 1970's is stedelike Amerika gekenmerk deur die vermindering van staatsbefondsing vir sosiale dienste, deïndustrialisasie (met informasiedienstekorporasies wat industriële fabriek vervang), en ontwikkelaars wat goedkoop eiendom opkoop vir die oprigting van weelderige behuisingskemas, wat die werkersklas gelaat het met beperkte bekostigbare behuising, kwynende sosiale dienste en min werksgeleenthede (Rose, 1994:27). In New York se Suid-Bronx is hierdie omstandighede geïntensiveer deur spoedige, grootskaalse stedelike ontwikkeling wat Spaans-Amerikaners en swart stedelinge vanuit lae-inkomstegroepe benadeel het.

Jeff Chang (2006:10-13) skryf oor die ontstaan van hip-hop in die Suid-Bronx ná 'n rits sosiopolitieke skommeling wat soos 'n domino-effek gevolg het op die oprigting van die Cross-Bronx-snelweg tussen 1959 en 1972, breinkind van die stadsontwikkelaar Robert Moses. Die Cross-Bronx-snelweg sou vervoer tussen Long Island en Queens sowel as die voorstede van New Jersey bespoedig, en Manhattan 'n sentrum van rykdom maak. Die snelweg is opgerig regdeur die Suid-Bronx, bo-oor bestaande strate, geboue en treinspoore. In die proses is sowat 60 000 laer-middelklaswonders ontwortel en verskuif, sakeondernemings

is gesluit en die sosio-ekonomiese toestande in die Bronx is gedestabiliseer. Brewster en Broughton (2006:227) meen hierdie projekte van Moses het die Bronx opgekerf in onleefbare skadu's: "by the mid seventies it had been left by all those who could leave". Wald (2012:184) noem in verband met hierdie tydperk ook die effek van die afskaffing van sekere segregasiewette: "When the more obvious forms of legal segregation were overthrown by the civil rights movement, it was good for a lot of African Americans, but bad for inner city black neighborhoods, which saw a mass exodus of all but their poorest residents."

Daarbenewens het Moses 'n stadsvernuwingsprojek van die agterbuurte van Manhattan in die 1960's en 1970's van stapel gestuur, as deel van die ekonomiese opheffing van hierdie stadskern. Hiervolgens is talle geboue as bouvallig verklaar en gesloop, besighede is gesluit en arm buurte in Manhattan is ontwortel (Rose, 1994:31; Gray en Obenhaus, 1989). Die behoeftige mense wat hierdeur geraak is, het geen ander keuse gehad as om na plekke soos Brooklyn-Oos en die Suid-Bronx te verhuis nie, waar die sosio-ekonomiese toestande aan 't verbrokkel, en daar 'n gebrek aan werksgeleentheid en basiese dienste was. Sommige het huisvesting gevind in staathuisvestingskemas wat deur Moses opgerig is volgens die "tower-in-the-park"-model (Chang, 2006:11-12) – 'n reeks woonstelblokke bestaande uit duisende eenvoudige, laekoste-woonstelletjies. Andere het eiendom beset wat oorgeneem is deur krottemelkers in dele van die Bronx waar eiendomswaardes aansienlik gedaal het, omdat daar ook duisende wonings gesloop is as deel van Moses se sogenaamde stadsvernuwingsprojek. In die lig hiervan was etniese en rasse-oorgang in die Suid-Bronx nie 'n geleidelike proses wat gemeenskappe sou toelaat om selfbeskermend aan te pas nie, maar eerder 'n wrede, ingrypende proses van ontworteling met verreikende gevolge: "a brutal process of community destruction and relocation" (Rose, 1994:30) – soortgelyk aan die gevolge van gedwonge verskuiwings weens segregasiewette in apartheid-Suid-Afrika (kyk ook 2.3.1).

Te midde van die sosio-ekonomiese probleme veroorsaak deur die oprigting van die Cross-Bronx-snelweg en die stadsvernuwingsprojek van Moses, wat saamgehang het met die verskuiwing van laer-middelklasgesinne en die instroming van gesinne uit New York se laagste ekonomiese klas, het bendegeweld, dwelmshandel en ander vorms van misdaad in die Suid-Bronx geseëvier en teen die middel-1970's letterlik en figuurlik 'n brandpunt bereik: die sosio-ekonomiese agteruitgang en lae eiendomswaarde het gelei daartoe dat krottemelkers geboue deur middel van brandstigting gesaboteer het ten einde versekeringsgeld te kan eis (Chang, 2006:13-19, 41-65).

Met die kwynende vervaardigingsektor in die Bronx, en die verlies van reeds sowat 600 000 werksposte teen die middel 1970's, het die gemiddelde per capita-inkomste in die Suid-Bronx gedaal tot 50% van die nasionale gemiddelde, met die amptelike werkloosheidsyfer onder jeugdiges geraam op 60% (Chang, 2006:13). Die Suid-Bronx is dus in die 1970's gekenmerk deur armoede, misdaad en verval, verdeeldheid weens bendeaktiwiteite, en daarmee saam uitsigloosheid, veral onder die jeug. Met hierdie toestande in ag geneem meen Chang (2006:13): "If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor, hip-hop culture would arise from the conditions of no work." Op 'n soortgelyke wyse, sê die emcee Grandmaster Caz (in Chalfant, Martínez en Zeitlin, 2006) oor die geboorte van hip-hop:

[Hip-hop] came from desperation. It came from people's basic need [...] for an outlet. We were either going to start hip-hop or start a revolution.

Om die ontstaan van hip-hop egter eenvoudig te relativeer tot spesifieke ekonomiese en sosiopolitieke omstandighede, is volgens Rose (1994:26) problematies:

Although rap music is clearly a form of protest, naming it protest music is not sufficient motivation for the emergence of rap music or hip hop. Being angry and poor were not new or unusual phenomena for many African Americans in the 1970s.

Rose (1994:28-30) is van mening dat die ekonomiese en sosiale gaping tussen klasse en rasse in die VSA in die 1970's in New York geïntensiveer en vergroot is vanweë hierdie stad se status as spilpunt van internasionale kapitaal en informasiedienste. Die gaping het dus al hoe vinniger al hoe groter geraak, soos fisiek gemanifesteer in Moses se stadsvernuwingsprojek, en die gedwonge verskuiwings wat daarmee gepaard gegaan het. Volgens Rose (1994:34) het hip-hop toe ontstaan as 'n bron van alternatiewe identiteitsvorming en sosiale status "in a community whose older local support institutions had all been but demolished along with large sectors of its built environment".

Sommiges meen egter dat, terwyl die sosiopolitieke en ekonomiese toestande in die Bronx beroerd was, die oorsprong van hip-hop veel meer te make het met pret en plesier as met politiek (Brewster en Broughton, 2006:251, 255). Soos Rose (1994:2-3) egter uitwys, verwoord rap-musiek sowel die plesier as die probleme van die swart stedelike bestaan, en representeer dit die perspektiewe en ervarings van rassemarginaliteit in die VSA.

Waar die sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede vir die swart en Spaans-Amerikaanse jong stedelike werkersklas in die 1970's besonder onstabiel en uitdagend was, het die hoofstroom-swart popmusiek van dié tyd, naamlik disko, nie tot die realiteit van hulle lewens gespreek nie (Upshal, 1999). Daar was met ander woorde 'n leemte in terme van identifikasie met 'n kultuur- en musiekvorm wat hierdie realiteite aanspreek, en dit sou kom in die vorm van hip-hop.

2.2.3 *Die twee-draaitafels-en-'n-mikrofoon-verhaal*

Terwyl hip-hop verrys het vanuit komplekse sosiopolitieke omstandighede van ontugtering en vervreemding (Rose, 1994:59), was die Bronx daarbenewens 'n vrugbare teelaarde vir die ontwikkeling van hierdie kunsvorm vanweë die kulturele vermenging in dié ruimte, sowel as individuele rolspelers, onder wie platejoggies soos DJ Kool Herc, Grandmaster Flash en Afrika Bambaataa²³ (vgl. Upshal, 1999; Brewster en Broughton, 2006: 230-252; Chalfant, Martínez en Zeitlin, 2006; Chang, 2006:90, e.v.) wat hul ambag vernuwe het met 'n eksperimentele aanslag, en groot skaars gelok het na hul partytjies.

Hierdie platejoggies het opgemerk dat die dansers meer entoesiasies raak tydens die speel van 'n sekere gedeelte van 'n lied – die sogenaamde *break beat* (soms ook net *break* genoem), 'n jazz-term vir die kort breuk in die lied waar die melodie stop en die ritme domineer (Rose, 1994: 73-74; Upshal, 1999; Brewster en Broughton, 2006:227-228). DJ Kool Herc, oftewel Clive Campbell, wat in 1967 saam met sy gesin na die VSA geëmigreer het vanaf Kingston, Jamaika,²⁴ was die eerste platejoggie in die Bronx wat die speel van plate gemanipuleer het om hierdie *breaks* te herhaal (Upshal, 1999; Neate, 2004:9; Brewster en Broughton, 2006:230; Chang, 2006:78-79; Bradley, 2009:13).

DJ Kool Herc (wat sy bynaam op skool gekry het vanweë sy fisieke grootte: Hercules, verkort tot Herc), het 'n tegniek genaamd die “merry-go-round” ontwikkel. Hiervolgens het hy gebruik gemaak van twee draaitafels sodat hy twee kopieë van dieselfde plaat kan

²³ DJ Kool Herc, Grandmaster Flash en Afrika Bambaataa word deur Chang (2006:90) die drie-eenheid van hip-hop-musiek genoem. (Kyk ook Brewster en Broughton, 2006:226-246.)

²⁴ Ogg en Upshall (1999:13) meen: “To all intents and purposes, hip hop started the day Jamaican-born Clive Campbell, aka Kool Herc, first set foot in New York in 1967.”

inkorporeer om die *break* te verleng – wanneer dit op die een plaat ophou, speel hy onmiddellik weer dieselfde gedeelte op die ander plaat (Chang, 2006:75-79; vgl. ook Rose, 1994:51). Herc het plate uit verskillende musiekgenres gebruik ten einde die bes moontlike *breaks* te isoleer, insluitende rock, funk, soul en conga, asook enkele disko-treffers uit daardie tyd (Brewster en Broughton, 2006:227; Chang, 2006:79).²⁵ Hierdie herhaling van die *break* was in skerp kontras met die dominerende disko-danstoneel van die middel- tot laat-1970's, waar platejoggies daarop toegespits was om die ritmes van liedjies so naatloos as moontlik by mekaar te laat aansluit, en in die proses die *breaks* van liedjies te verdoesel of te elimineer (Rose, 1994:47, 51).

Die ontwikkeling van Herc se “merry-go-round”-tegniek het gepaard gegaan met die ontwikkeling van breakdancing, ’n fisieke nabootsing van hierdie manipulasie van ritmiese kontinuïteit (Rose, 1994:47). Breakdancing, wat een van die elemente van hip-hop sou word, is waarskynlik geïnspireer deur die begeesterde dansbewegings van die funk- en soul-musikant James Brown (Chang, 2006:76), maar sommiges meen die teenwoordigheid van die Latyns-Amerikaanse danskultuur in die Bronx, en veral mambo, het ook ’n invloed op die ontwikkeling van breakdancing gehad (Chalfant, Martínez en Zeitlin, 2006; vgl. ook Bradley, 2009:127).

Teen 1976 was partytjies soos dié van DJ Kool Herc besonder gewild in die Bronx (Chang, 2006:82) en het dit ’n ruimte geskep vir gemeenskap, soos blyk uit die woorde van b-boy²⁶ Trac 2 (in Chalfant, Martínez en Zeitlin, 2006):

I think Kool Herc, when he started bringing [...] house jams out into the street where everybody could enjoy the music and everybody could enjoy that type of atmosphere, it became more of a community coming together than a community being divided. We didn't have a place where we could all come together, and I think that's what hip-hop did.

Ander platejoggies van die Bronx het in dieselfde tyd soortgelyke tegnieke as dié van Kool Herc begin slyp, onder wie Grandmaster Flash (oftewel Joseph Saddler), gebore in Barbados. Flash het Herc se gebruik van die herhaling van *breaks* nageboots, maar dit noukeurig

²⁵ Hoe meer obskuur hierdie musiek was, hoe beter vir die DJ: “Essential to a DJ’s craft, was finding break beats that their rivals didn’t have yet” (Upshal, 1999).

²⁶ ’n B-boy is die benaming vir ’n manlike breakdancer, terwyl ’n b-girl die vroulike vorm is.

afgerond sodat die oorgang daartussen onafgebroke vloei (Brewster en Broughton, 2006:235): “Flash transformed hip hop from a quirk of Bronx partying to a genuinely new form of music.” Hy het ’n eenvoudige dog slim tegniek bewimpel om die *breaks* te laat ineenvloei: hy het ’n vetkryt gebruik om op die plate te merk waar die *break* begin. Flash het ook later gebruik gemaak van ’n groep emcees (’n *crew*) wat saam met hom opgetree het, by name die Furious Five.

Nog ’n belangrike pionier van hip-hop uit die Bronx is Afrika Bambaataa Aasim, ’n voormalige lid van die Black Spades-straatbende. Bambaataa, oftewel Kevin Donovan, het in 1975 as hoërskoolleerder deur middel van ’n UNICEF-opstelkompetisie ’n reis na Afrika (die Ivoorkus, Nigerië en Guinee-Bissau) gewen, waarna hy met sy terugkeer na die Bronx ’n vreedsame musiek-gedrewe organisasie genaamd die Universal Zulu Nation²⁷ gestig het (Brewster en Broughton, 2006:240). As platejoggie, en later as pionier van elektro-hip-hop, het hy straat- en parkpartytjies gehou met die doel om straatbendeaktiwiteite teë te werk deur ’n plaasvervangende ruimte vir gemeensaamheid te skep.²⁸ Bambaataa se Universal Zulu Nation word beskou as langdurige simbolies-saambindende faktor in die globale hip-hop-netwerk (Stapleton, 1998:231) en word vandag nog deur hip-hoppers aangehang.

Die gewildheid van partytjies soos dié van Herc en Bambaataa en die gepaardgaande nuwe kultuurbeweging wat mettertyd as hip-hop bekend begin staan het, het aan die jeug in die Bronx, waar bendes ’n groot rol in identiteitsvorming gespeel het, ’n alternatiewe ruimte gegee vir identifikasie en die skep van hiërargieë. Soos Chang (2006:82) egter uitwys, sal dit ’n oorvereenvoudiging wees om die stelling te maak dat dit bloot bendeaktiwiteite en geweld²⁹ vervang het:

Violence dit not suddenly end; how could it? But an enormous amount of creative energy was now ready to be released from the bottom of American society, and the staggering implications of this moment eventually would echo around the world.

²⁷ Die inspirasie vir die gebruik van die term “Zulu” is waarskynlik beïnvloed deur die film *Zulu* (1964) (vgl. o.m. Upshal, 1999). *Zulu* handel oor die Slag van Rorke’s Drift waar Britse soldate in Januarie 1879 met Zoeloekrygers geveg het tydens die Anglo-Zoeloeoorlog.

²⁸ Wat Afrika Bambaataa se aanslag dus uniek gemaak het in vergelyking met dié van Herc en Flash, is die feit dat die kwessies van bendeaktiwiteite gekoppel was aan sy musiek (vgl. Upshal, 1999).

²⁹ Ironies genoeg noop die populariteit van sogenaamde gangsta-rap die afleiding by sommiges dat hip-hop in der waarheid bende-geweld aanhits. Tricia Rose (2008) spreek hierdie kwessie breedvoerig aan in haar boek *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters*.

Terwyl hip-hop nie 'n kitsoplossing vir bendegegeweld is, was of ooit sal wees nie, het rap en graffiti 'n platform geskep vir die artikulasie van identiteit in 'n omgewing wat ontegenwoordig was vir die gemarginaliseerde swart Amerikaanse jeug, en waar legitieme roetes tot materiële en sosiale deelname vir hierdie groep al hoe meer ontoeganklik geword het (Rose, 1994:59-60). Stapleton (1998:219) beskou hierdie verwickelinge as die skep van 'n eie ruimte as teenvoeter vir die armoede en vervreemding wat die swart Amerikaanse jeug daagliks in hul stedelike omgewing ervaar het. Hip-hop bevestig in hierdie sin enersyds die ervarings en identiteite van die deelnemers, terwyl dit ook die konteks waarbinne dit geskep word, kritiseer (Rose, 1994:60) – 'n dualiteit wat deur Williams (1995:31) beskryf word as sowel 'n viering as 'n verguising (“celebration and denigration”).

Wanneer hierdie vroeë ontwikkelinge van rap-musiek ondersoek word, resoneer Bradley (2009:126) se woorde aan die begin van hierdie hoofstuk weer: “[Rap] has made something [...] out of almost nothing at all.” Rap-musiek is met beperkte bronne gestig – twee draaitafels en 'n mikrofoon³⁰ – in 'n omgewing waar daar nie toegang was tot 'n groot verskeidenheid instrumente, musieklesse of orkessale nie.

2.2.4 Rap as uitvloeisel van die toast en die dozens

Rap is die element van hip-hop wat laaste ontwikkel het, maar dit is ook die mees prominente aspek daarvan, wat die emosionele fokuspunt en sentrale eienskap van hip-hop geword het (Rose, 1994:55, 86; vgl. ook Stapleton, 1998:220). Die ontwikkeling van die rap-tegniek kan beskou word as 'n revolusionêre oorgang in die musiekgeskiedenis omdat dit afwyk van ander musikale genres waar sang of instrumente as fokuspunt dien (Ramsey, 2003:165). Die revolusionêre aard van rap-musiek is volgens Bradley (2009:81) gesetel in hoe rap-musiek vele kompleterende fasette besit en in hoe dit as sodanig geïnterpreteer word: “No other music would demand to be understood as both speech and song, poetry and music all at once.”

³⁰ Behalwe dat Bittereinder in “Ampersand” (2014) ook verwys na hierdie twee-draaitafels-en-'n-mikrofoon-verhaal, is dit 'n algemeen bekende refrein in hip-hop. In 2012 begin die Amerikaanse rapper Mr Lif byvoorbeeld sy lied “Because they made it that way” met die woorde: “It started with two turntables and a mic”.

Aanvanklik het DJ Kool Herc self kort aankondigings tydens sy optredes gemaak, wat beskou kan word as die eerste manifestasies van rap, maar mettertyd het hy ook gebruik begin maak van seremoniemeesters (oftewel Masters of Ceremony, verkort na MC's of emcees) om aankondigings te doen terwyl hy plate speel. Hierdie aankondigings deur emcees was aanvanklik eenvoudig, en is gedoen ter ondersteuning van die platejoggie en sy musiek (vgl. Bradley, 2009:79). Die kommunikasiestyl wat hiervoor benut is, het meer ooreengestem met die narratiewe tegniek van toasting, 'n prominente gebruik in Herc se geboorteland van Jamaika, eerder as die gepraat van disko-platejoggies van daardie era (Brewster en Broughton, 2006:232, 234), hoewel platejoggie-kletsery waarskynlik ook 'n invloed op die ontwikkeling van rap gehad het (vgl. Ramsey, 2003:165; Rose, 1994:55; Williams, 1995:21).

Die performatiewe gebaar van die toast is 'n epiese gedig of 'n tipe "kortverhaal" of narratief wat in digmaat vertel word vanuit die eerste persoonsperspektief (Nyawalo, 2013:460) en behoort tot die swart mondelinge kultuur.³¹ Die toast het dikwels die dade van berugte skurke (*outlaws*), pierewaaiers (*pimps*) en straatknoeiers (*street hustlers*) weergegee en geprys, met moord en doodslag as bekende temas. Soos in die geval van baie rap-liedjies, vertel die toast gewoonlik hoe die lydende party, die sogenaamde *underdog*, oor sy teenstanders seëvier (Bradley, 2009:181-190). In die dekade voor die opkoms van hip-hop het die toast hernude populariteit geniet weens kunstenaars soos H. Rap Brown, Gil Scott-Heron en The Last Poets, sowel as die Amerikaanse bokser Muhammed Ali se openbare blaaskakery³² (Bradley, 2009:181).

DJ Kool Herc het die gebruik van die toast saam met 'n klanksisteem soos hy dit as kind in Kingston, Jamaika, waargeneem het, gekopieer en dit gebruik as manier om hom en sy *crew* (die groep of kliek wat saam met hom begin optree het) te onderskei van die disko-platejoggies: hy het mikrofone gekoppel aan 'n eggo-toestel wat dan deur hom en sy *crew* gebruik is om uitroepe (*shout-outs*) en rympies aan die begin van liedjies te maak (Chang, 2006:78).

³¹ Wald (2012:110) skryf: "Toasts were traditionally solo performances, but it was common for listeners to chime in with additional verses or for someone to follow a recitation with his own more ornate version of the same poem."

³² Grootpraterij of spoggerij, die Afrikaanse benaming vir *braggadocio* – 'n algemene kenmerk van rap.

Die toast word deur Rose (1994:55) beskryf as “a boastful, bragging, form of oral storytelling sometimes explicitly political and often aggressive, violent and sexist in content”. Maar ten spyte van die temas, is die ooreenkoms tussen die toast en rap volgens Rose (1994:55) gesetel in die beheer oor die taal, die vernuf om ’n teenstander uit te oorlê, die vertelkuns, die bemeestering van rym, en die vermoë om die gehoor se aandag te behou. Die verbande tussen die toast en rap lê dus by veral die retoriese vermoëns van die spreker. Bradley (2009:183) meen dat dit wat rap deel met vroeëre performatiewe uitinge soos die toast en die dozens (sien verder) lê by ’n spesifieke houding (*attitude*), sowel as ’n gees van kompetisie en die strewe na welsprekendheid (*eloquence*). Rap kan dus wel beskou word as ’n uitvloeisel van die gebruik van die toast (Rose, 1994:55, 86), maar die wortels van dié tegniek lê verspreid in ’n wyer swart Amerikaanse kulturele sisteem en mondelinge tradisie.

Benewens die toast het die tradisie van die dozens ’n noemenswaardige rol gespeel in die ontwikkeling van rap en hip-hop (vgl. o.m. Ramsey, 2003:165; Stapleton, 1998:220; Wald, 2012:5, 11, 17, 98, 183-200). Wald (2012) se omvattende studie oor hierdie fenomeen verskaf ’n insiggewende geskiedskrywing van nie slegs die dozens nie, maar ook die ontwikkeling van swart Amerikaanse mondelinge historiese praktyke op sigself, wat rap insluit en insigte in verband met laasgenoemde help verdiep.

Die dozens (ook soms genoem die dirty dozens) is ’n openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye, en is eie aan die swart Amerikaanse mondelinge tradisie. In hierdie spel (*playing the dozens*) eskaleer die beledigings – gewoonlik tot vulgêre vlak – totdat een van die spelers uiteindelik die ander troef en as wenner uit die stryd tree. Dit was waarskynlik aanvanklik ’n kinderspeletjie waar skoorsoekende kompeteerdere mekaar se familie sleggesê het, met die opponente se ma wat veral in die slag bly, maar word nie deur slegs kinders gespeel nie en die patroon van die spel is ryk aan variasie (kyk Wald, 2012:3-17).³³ Die dozens hou verband met die swart Amerikaanse tradisie van sogenaamde “your mama”-grappies in die populêre kultuur, wat

³³ In sy uitgebreide studie oor hierdie swart Amerikaanse kultuurvorm, noem Wald (2012:19-22) dat die eerste optekening van die dozens tussen 1910 en die 1930’s is, maar dat dit moeilik is om die presiese oorsprong en historiese ontwikkeling van hierdie spel na te speur. Die rede hiervoor lê volgens Wald (2012:10, 19-20) nie net by die feit dat mondelinge tradisies oor die algemeen moeilik is om te ondersoek nie (in vergelyking met geskrewe tradisies), maar ook omdat die dozens as obseen beskou is. Die benaming van die dozens kan volgens Wald (2012:21) na alle waarskynlikheid teruggevoer word daarna dat die spel oorspronklik bestaan het uit die uitruil van twaalf beledigings, elk meer obseen as die vorige.

tipies begin met 'n uitlating soos: “Your mama is so fat ...” Sommiges meen die doel van die spel is om 'n opponent tot so 'n mate te treiter dat hy sy humeur verloor en tot 'n fisieke geveg oorgaan, wat hom dan die verloorder sou maak, terwyl ander van mening is dat hierdie spel juis as alternatief tot fisieke geweld gespeel word (vgl. Bradley, 2009:181; Wald, 2012:11-15, 21).

As openbare rymelary-kompetisie van verbale behendigheid en skerpsinnigheid, geskoei op die swart Amerikaanse kultuur en omgangstaal – met die doel om respek af te dwing by sowel die opponent as die toeskouers – is die dozens se verbintenis met rap en veral openbare rap-bekgevegte (*rap-battles*)³⁴ voor die hand liggend, ofskoon die dozens net een van vele invloede op die genre is en daar nie noodwendig 'n reguit lyn vanaf die dozens tot rap getrek kan word nie (vgl. Bradley, 2009:181; Wald, 2012:187).³⁵

Wald (2012:3-17, 183-200) vind nietemin sterk verbande tussen die dozens en rap. Hy verwys byvoorbeeld na 'n uitspraak deur die Amerikaanse rapper Ice Cube (Wald, 2012:188) waar hy *rap-battles* – 'n onontbeerlike element van rap³⁶ – in 'n historiese konteks plaas deur aan die hand van die dozens te verduidelik dat die dreigemente in hierdie rap-bekgevegte met 'n knippie sout geneem moet word. Wald (2012:199) beskou die afgesaagde, enkelreël-“your mama”-grappies as agteruitgang van die oorspronklike dozens-vorm, terwyl hy rap as 'n innoverende verlenging van dié tradisie sien. Wald (2012:5) wys spesifiek op die unieke kombinasie van rym, humor en aggressie in hierdie verband: “Dozens techniques [...] included viciously funny rhymes, which are an obvious source for the aggressive comic rhyming of rap.”³⁷ In die dozens troef humor en vindingrykheid dikwels aggressie (Wald,

³⁴ Let daarop dat daar in hierdie proefskrif 'n onderskeid getref word tussen die bekgeveg as podiumpoësie-bekgeveg (*poetry slam*) en rap-bekgeveg (*rap battle*) – laasgenoemde is 'n element wat spesifiek verband hou met rap. Kyk ook afdeling 3.4.7.

³⁵ Wald (2012:187) meen dat die lyn vanaf die dozens-tradisie tot by tradisies soos gangsta-rap nie reguit getrek kan word nie, omdat die liriek-reëls in vroeë rap wat herinner aan die dozens hoofsaaklik uit enkelreël-kwinkslae (*one liners*) bestaan, eerder as rymende koeplette, wat volgens hom die norm was in stedelike gebiede vir sowat die kwarteeu vóór rap se ontstaan. (Hierdie enkelreël-kwinkslae begin gewoonlik met die woorde “Yo’ mama/Your mother’s so fat ...”) Nietemin is die model van die verbale geveg die grootste invloed wat die dozens op rap gehad het (Wald, 2012:187).

³⁶ Selfs al het 'n rapper nie altyd 'n fisieke opponent op die verhoog nie, kan die *battle* steeds dikwels waargeneem word in rappers se lirieke waar opponerende partye of 'n onsigbare opponent aangespreek word, soos byvoorbeeld dikwels die geval is in Jack Parow se lirieke – kyk hoofstuk 5.

³⁷ Vergelyk byvoorbeeld die Amerikaanse rapper Method Man se “Biscuits” (1994) waar hy 'n bekende dozens-reël, “yo’ mama don’t wear no draws” aanhaal (kyk Wald, 2012:72). Hoewel rymelary aanvaar word as

2012:75) – hoe snaakser en meer kreatief die kwinkslae is, hoe beter – ’n duidelike ooreenkoms met rap. Vanweë die klem wat op oorspronklikheid in hip-hop geplaas word, verkies rappers oor die algemeen om nie voor die hand liggend outydse materiaal te gebruik in hulle lirieke nie; wanneer hulle dus ’n mondelinge tradisie soos die dozens inkorporeer, skep hulle unieke hibriede lirieke (Wald, 2012:188).

Die ooreenkomste tussen die dozens en rap lê onder meer by hoe ’n spreker hom- of haarself deur middel van hierdie rympies posisioneer. Wald (2012:74) vind die volgende verband met optekeninge van die dozens uit die 1930’s: “The cultural specificity of these insults was clearly intended to reveal not only the speakers’ verbal styles but their historical, economic, and regional roots.” In hierdie sin is die verband met rap duidelik: met rappers wat dikwels hulleself deur rap-lirieke posisioneer binne ’n spesifieke sosiopolitieke en historiese, of kulturele, konteks. Rap se byna obsessiewe verbintenis met plek, kom dus ter sprake wanneer ooreenkomste tussen die mondelinge tradisie van die dozens en rap getref word. Hierdie verbintenis met plek hang saam met die behoefte om trots in jou eie gemeenskap uit te spreek waar daardie gemeenskap onderdruk is deur eksterne magte (Bradley, 2009:127), soos blyk uit die bespreking van hip-hop se ontwikkeling in die voorafgaande afdeling (vgl. ook Forman, 2002 en 2012 se studies oor rap en plek, en kyk hoofstuk 3, afdeling 3.1).

Die dozens het voorts ook ’n verband met die toast: Wald (2012:101-102) wys op opgetekende dozens-verse wat ooreenkomste toon met die styl van *badman*-toasts,³⁸ waar daar in die performance-styl nader beweeg word aan ’n *poetry slam* (podiumpoësie-bekgeveg) eerder as ’n tradisionele dozens-spel. Hy sê verder: “[I]nsulting someone’s mother was the framing device, but the contest was in verbal skills and provided a training ground for more complex adult performances, such as the epic verse recitations known as the ‘toasts’” (Wald, 2012:110). *Badman*-toasts het tydens slawerny ’n rol gespeel in selfbehoud en as ondermyning van die onderdrukker se narratief, en hou met ander woorde verband met die daarstelling van agentskap binne ’n onderdrukkende sosiale sisteem of gemarginaliseerde ruimte (Nyawalo, 2013:469-472), en dus identiteitskonfigurasies. In dié sin is daar ’n sterk ooreenkoms met ander swart mondelinge tradisies soos die dozens en ook rap.

’n inherente deel van die dozens, wys Wald (2012:73) dat rym moontlik geleidelik ’n kenmerk van die dozens geword het.

³⁸ Die *badman*-tema hou verband met die legende van Stagolee (ook genoem Stackolee, Stack Lee of Stagger Lee) uit die swart Amerikaanse folklore. Vir meer oor die *badman*-tema in rap, kyk hoofstuk 4, afdeling 4.5.

Die komiese voordrag van toast-styl-rympies deur swart Amerikaners in die vermaaklikheidsbedryf het dus nie begin (of geëindig) by rap in die Bronx in die 1970's nie. In sy ondersoek na die dozens wys Wald (2012:110-112) byvoorbeeld daarop dat swart Amerikaanse kunstenaars soos die blues-sanger en komediant Rudy Ray Moore reeds in die 1960's 'n suksesvolle loopbaan gehad het as voordraer van tradisionele swart Amerikaanse kroeg-gedigte. Moore het in die 1970's twee langspeelplate vrygestel met sy vuil grappies en obsene toasts daarop opgeneem, en sy invloed word volgens Wald (2012:111) dikwels deur Amerikaanse rap-veterane soos Ice-T en andere erken (die rapper Big Daddy Kane het selfs in 1990 'n duet saam met Moore opgeneem).³⁹

Hoewel Moore die eerste persoon was wat kommersiële opnames van hierdie aard in die 1960's en 1970's gemaak het, het etnoloë ook in die 1950's opnames gemaak van die dozens wat herinner aan die vermenging van performance-tegnieke kenmerkend van rap. Wald (2012:112-115) wys op heelwat voorbeelde van etnoloë se opnames en optekeninge van blues-kunstenaars wat musiek en humoristiese dozens-styl-vordrag van die 1950's en 1960's vermeng het. Hy noem byvoorbeeld 'n opname wat die etnoloog Mack McCormick gemaak het van die Texas-blues-musikant Lightnin' Hopkins, waar Hopkins vers, spraak, musiek en komedie vermeng (sonder 'n aanwesige dozens-opponent), en reken dan:

It was unlike anything recorded by previous blues artists, but reflected a mix of performance techniques that was common in black culture long before rap made it familiar to a broader audience. (Wald, 2012:113)

Die stilistiese en tematiese invloede op rap kan benewens die toast en die dozens selfs fyner gekarteer word om nog heelwat elemente uit die mondelinge en populêre swart Amerikaanse kultuur in te sluit. Volgens Williams (1995:21) kan die omgangstaal in rap teruggevoer word na Afro-Amerikaanse musiek en kultuur van voor die disko-era soos soul, die blues, jazz⁴⁰ en die spirituele musiek van die Amerikaanse slawe, sowel as die manier waarop swart

³⁹ In 1971 het Moore ook die enigste kommersiële langspeelplaat-opname van dozens-stryde vervaardig, getiteld *The Rudy Ray Moore House Party Album: The Dirty Dozens, Vol. 1* (Wald, 2012:112). Hierdie opname kan miskien gesien word as 'n voorloper van rap-bekgevegte (*battles*). Wald (2012:187) wys juis op Moore se populariteit en beskou hom as voorloper van menige rappers – veral as dit kom by die dikwels miskende humoristiese aard van rap.

⁴⁰ Ook Bradley (2009:125) wys daarop dat rap verbind kan word met swart Amerikaanse musiek-voorgangers soos jazz en die blues wat staatmaak op sowel formules as improvisering.

komediante en – soos reeds genoem – populêre platejoggies gepraat het. Ramsey (2003:165) som enkele noemenswaardige invloede op rap (benewens die toast en die dozens) soos volg op:

[S]ing-song children's games; double-dutch chants; black vernacular preaching styles; the jazz vocalese of King Pleasure, Eddie Jefferson, and Oscar Brown, Jr.; the on-the-air verbal virtuosity of black DJs; scat singing; courtship rituals; the lovers' raps of Isaac Hayes, Barry White, and Millie Jackson; the politicized storytelling of Gil Scott-Heron and the Last Poets; and the preacherly vocables of Ray Charles, James Brown, and George Clinton, among many others.

Rap het met ander woorde ontwikkel uit 'n – steeds voortdurende – mondelinge tradisie, maar ook 'n populêre tradisie waar komediante sing, sangers grappe vertel, en “anything that caught a performer's attention might be recycled and transformed to fit diverse tastes and talents” (Wald, 2012:115). Dis 'n tradisie waarvolgens rappers die wêreld oor op glokale vlak – ook wit Afrikaanse rappers – vandag steeds herwin, vermeng en waardeur rap en hip-hop voortdurend getransformeer word.

Dit is dus duidelik dat rap geskoei is op die swart Amerikaanse mondelinge geskiedenis van etlike dekades vóór rap se ontwikkeling, selfs al vervang een mondelinge tradisie nie 'n vroeëre een nie, soos byvoorbeeld duidelik blyk uit die elemente van die dozens wat vandag nog in die populêre kultuur voortleef (rap het nie die dozens vervang nie, maar is sonder twyfel daardeur beïnvloed). Om só na rap te kyk, word die blik verbreed tot die inagneming van 'n eeue oue mondelinge geskiedenis en word verbande getrek tussen rap en die Afrika-diaspora (vgl. Bradley, 2009:23-24).

Die verspreiding van die dozens, of dozens-styl-bekgevegte, kan teruggevoer word na eeue oue gebruike in Afrika. So kan daar byvoorbeeld in die mondelinge geskiedenis van Noord-Afrika-lande soos Marokko en Algerië voorbeelde gevind word van verbale tweegevegte soortgelyk aan sogenaamde *freestyle battles* in rap waar twee deelnemers aan 'n openbare beledigende bekgeveg deelneem met die toeskouers se toejuiging wat aandui wie as die wenner uit die stryd tree (Wald, 2012:130). Wald (2012:131) beskou dit dus as geen verrassing nie dat daar in die suide van Spanje optekeninge gevind kan word van soortgelyke dozens-styl-bekgevegte, omdat hierdie area vir agt eeue deur Noord-Afrika regeer is. Hierdie Spaanse tradisies is volgens Wald weer voortgesit in Mexiko en Amerika.

Omdat die meeste Amerikaanse slawe vanuit Wes-Afrika⁴¹ gekom het, is dit volgens Wald (2012:141) ook nie verbasend nie dat hier tradisies nagespeur kan word wat ooreenstem met die dozens. Met dien verstande dat Afrika-kulture – net soos Westerse kulture – nie staties is nie maar veranderlik, is daar vele opvallende ooreenkomste tussen die Amerikaanse tradisie van die dozens en soortgelyke mondelinge tradisies in Nigerië, Ghana en ander dele van Wes-Afrika (Wald, 2012:141-145), met ooreenkomste wat insluit rym, obseniteit en moederbeledigings.⁴² In Nigerië is byvoorbeeld opgeteken hoe die Hausa-groep beledigende gedigte gebruik as deel van fisieke gevegte (Wald, 2012-145). Githinji (2006:35-44) skryf ook oor hoe die Nigeriese (Sheng) volkshumor-gebruik genaamd *mchongoano*, ’n vorm van mondelinge kompetisie ryk aan verbode temas, soortgelyke kenmerke dra as swart Amerikaanse mondelinge tradisies soos die dozens. Dit is ook opgeteken dat mededingende groepe van die Ano-Ewe-stam in Ghana aan ’n poëtiese tweeveg-ritueel genaamd *haló* deelneem, waar beledigings en onwaarhede wedersyds rondgeslinger word tot groot vermaak van die omstanders. Wald (2012:144) verwys na die ooreenkomste tussen dié ritueel en die dozens, naamlik dat dit gebruik word as ’n manier om plaaslike status te vestig sowel as ’n vorm van vermaak. (Benewens moederbeledigings, kan daar ook verbande getrek word tussen die tradisionele volksvertellers of volksdigters uit Wes-Afrika (*griots*) en die storievertelstyl van rap.)

Wald (2012:146-149) wys ook op ’n legio voorbeelde van belediging-bekgevegte onder kulture van die Afrika-diaspora in Latyns-Amerika wat sterk ooreenkomste met mekaar en met die dozens toon en waar verbale knapheid ’n onontbeerlike rol speel. Hoewel daar

⁴¹ Kyk ook Bradley (2009:23) wat rakende rap se verbintenis met mondelinge tradisies in Wes-Afrika meen: “Oral poetry, from the lyric to the epic, has deep roots in most every continent, certainly in West Africa, where the poet functioned as much as a musician as a wordsmith, weaving narrative verse around patterns of call-and-response with an active audience.”

⁴² Moederbeledigings is algemeen regoor die wêreld en oor die geskiedenis heen, en is al opgeteken in Grieks, Arabies, Indonesies, Fidjiaans, Thais, Swahili, Xhosa, Ambo, Wolof, Kubaanse Spaans en Serwo-Kroaties, met variasies daarop in vele ander tale, soos Hindi, Hongaars en Armenies (Wald, 2012:126-128). By hierdie lys kan myns insiens sekerlik Afrikaans gevoeg word, met die immer bekende (veral Kaapse) belediging: “Jou ma se poes.” Soms word hierdie belediging in omgangstaal selfs verkort tot slegs “jou ma”, ’n voorbeeld van die kodering van taal – wanneer twee partye in ’n dialoog betrokke is, binne ’n sekere konteks, kan die aangesprokene met ander woorde hierdie woorde dekodeer as belediging. Wald (2012:129) wys juis ook daarop dat die verkorting van hierdie belediging na slegs “your mother” of dan “jou ma” in verskeie tale, insluitend Russies, Mandaryns en Hongaars, algemeen is: “[M]any cultures recognize a simple reference to someone’s mother as shorthand for a lexicon of abuse.” Ek meen hier lê ook ’n verband met die Afrikaanse uitdrukking “jou moer”, met “moer” in die geselstaal ’n sametrekking van “moeder” (uit Nederlands; kyk *Etimologie-woordeboek van Afrikaans*, 2003, o.w. ‘moer’). In hoofstuk 7 trek ek ’n verband tussen die tradisionele gebruike van moederbeledigings en “jou ma se poes” wat ook deurslag vind in Afrikaanse rap-lirieke soos byvoorbeeld Die Antwoord se rap-lied: “Jou ma se poes in ’n fishpaste jar” (2010).

beperkinge is aan pan-Afro-Amerikaanse parallelisme (Wald, 2012:147) en 'n mens nie doodluiters parallelle tussen belediging-rituele in Wes-Afrika en die gebruike van die Afrika-diaspora in Noord- en Suid-Amerika kan trek nie (weens die tallose variasies aan beide kante), kan die ooreenkomste nietemin moontlik beskou word as kulturele behoud te midde van 'n geskiedenis van slawerny en rassediskriminasie (Abrahams in Wald, 2012:146). Gestroop van so te sê alles, was die voortsetting van mondelinge tradisies immers een van die enigste maniere waarop slawe hul kulturele identiteite kon laat voortleef (vgl. Wald, 2012:20).

'n Gedokumenteerde gebruik wat veral interessant is, is in Trinidad waar kalipso-sangers tydens die jaarlikse karnavalseisoen in die vorm van beledigende rymsang met mekaar meegeding het op 'n wyse wat herinner aan sogenaamde *freestyle* (improviserende) rap-bekgevegte (Wald, 2012:148). Wald (2012:150) benadruk spesifiek dat die verbintenisse tussen Karibiese en Noord-Amerikaanse mondelinge tradisies en praktyke in verband met rap noemenswaardig is omdat die eerste hip-hop-platejoggies 'n Wes-Indiese herkoms deel – Kool Herc is gebore in Jamaika, Grandmaster Flash in Barbados, en Afrika Bambaataa se voorouers was van beide hierdie eilande:

All the major [Caribbean] islands were connected to each other and the United States by ongoing sea traffic, immigration, radio, and records, and although each region developed distinctive styles, there is no way to untangle their history of interchange and influence.

Die verbande wat gelê kan word tussen rap, die toast en die dozens, sowel as verskeie ander mondelinge tradisies, onderstreep dat rap voortspruit uit 'n lang mondelinge geskiedenis in die swart Amerikaanse kulturele sisteem, wat die swart diaspora insluit. Die erts van die simboliese kapitaal verbonde aan rap lê dus vertak in 'n swart kulturele sisteem, en dit is hierdie kenmerk van rap wat in gedagte gehou moet word wanneer appropriasies daarvan oor die wêreld en oor kleurgrense heen – binne 'n historiese sisteem van swart onderdrukking – ondersoek word, selfs al is rap in al sy permutasies vandag nie meer slegs 'n kulturele uitdrukking van die swart Amerikaanse kultuur nie (vgl. Neate, 2004:85-96 en Drissel, 2009:122).

Tog verskil die karakter van rap van voorafgaande mondelinge tradisies soos die toast en die dozens op een baie voor die hand liggende gebied, naamlik die rol van musiek in verhouding

tot rym. Bradley (2009:7-14, 31-34) noem dit die “dual rhythmic relationship”, oftewel die tweeledige ritmiese verhouding – ’n simbiotiese verhouding tussen die ritme van woorde sowel as die tempo of *beat*.⁴³ Hierdie kwessie word meer breedvoerig bespreek in hoofstuk 3, afdeling 3.4.1.

Met die diepgewortelde verhouding tot voorafgaande mondelinge en populêre tradisies in ag geneem, kry Bittereinder se woorde uit die lied “Ampersand”, 2014 (wat as motto van hierdie hoofstuk dien), ’n nuwe dimensie: “dis die ‘two turntables and a mic’-verhaal / dis die ritme in ons bloed wat ons lewens bepaal”. Tesame met die twee draaitafels van platejoggies soos Kool Herc en Grandmaster Flash, is daar in hip-hop as ’t ware ’n ritme in ’n bloedlyn wat eeue terug strek en die toekoms in voortklop vanweë die universele resonansie daarvan. Vir baie wat daarby aanklank vind, soos Bittereinder, speel hierdie ritme ’n bepalende rol – veral in terme van identiteit. In daardie sin is hip-hop inderdaad, soos Wald (2012:138) in die meegaande motto sê, veel meer as net musiek.

2.2.5 Die verbreiding van hip-hop/rap

Weens die kulturele en narratiewe resonansie daarvan, het die gewildheid van hip-hop ná sy ontwikkeling in die Bronx in 1970’s spoedig gegroei en uitgebrei na die ander dele van New York: Queens, Brooklyn, Manhattan en Staten Island. Treine bespuit met graffiti het die visuele elemente van die kultuur na die omliggende woonbuurte versprei, terwyl strooibiljette swart en Spaans-Amerikaanse tieners na die Bronx se partytjies gelok het, en uiteindelik na hip-hop-byeenkomste binne die groter metropool (Rose, 1994:60; vgl. ook Upshal, 1999).

Hip-hop was aanvanklik in die 1970’s geografies beperk tot plaaslike partytjies, eerder as kommersiële optredes en opnames. Eers in Oktober 1979 is die eerste kommersiële opname van ’n rap-liedjie uitgereik, naamlik “Rapper’s Delight” deur The Sugarhill Gang. Hierdie liedjie het egter nie uit ’n partytjiesaal in die Bronx gekom nie, maar is in ’n ateljee in New Jersey geskep deur ’n musiekregisseur genaamd Sylvia Robinson, wat die kommersiële potensiaal in die groeiende gewildheid van hip-hop raakgesien het. Die liedjie het dus verskil

⁴³ Bradley (2009:8-11) meen dat hierdie *dual rhythmic*-verhouding die essensiële element is wat rap van formele poësie onderskei. Kyk ook hoofstuk 3.4, afdeling 3.4.1.

van amateur-bandopnames wat by hip-hop-partytjies gemaak is en tot in daardie stadium die enigste vorm van rap-opnames in omgang was.

In verband met “Rappers Delight” wys Wald (2012:7) op die verskil tussen ’n (lukrake) openbare optrede en ’n geproduseerde rap-lied: ’n ateljee-opname verskil aansienlik van ’n ontspanne partytjie-atmosfeer, en plateregisseurs kom dikwels uit ander agtergronde as die kunstenaars met wie hulle werk. Dit kan daartoe lei dat die boodskap wat ’n kunstenaar wil oordra, miskien vertroebel word of in die slag bly. Wald (2012:185) verwys ook verder na die kommersiële aard van “Rapper’s Delight” en sê:

The record was not [...] a prime example of the rhythmic verbal dueling that was catching on at New York dance parties. Like the first wave of Jazz records, it was a studied commercial attempt to capture a vital vernacular style, and lacked the tightrope-walking thrill of an improvisational vocal jam.

Miljoene eksemplare van “Rapper’s Delight” is verkoop en dit het in Januarie 1980 die Billboard se Top 40-treffersparade gehaal, maar slegs vir twee weke daar gebly, met sy hoogste posisie as #36. Alhoewel heelparty pioniers van hip-hop nie hierdie opname as ’n outentieke rap-liedjie beskou nie, maar gefabriseer deur ’n saamgeflanste rap-trio wat nooit vóór die opname opgetree het nie en selfs beskuldig is van plagiaat (vgl. Upshal, 1999; Bradley, 2009:16), het dit die reikwydte van hip-hop nasionaal en internasionaal verbreed en daarmee saam ’n nuwe klank van swart Amerikaanse kunstenaars in die hoofstroom bekend gestel (Bradley, 2009:17).⁴⁴

Anders as opnames van sogenaamde “conscious rap” soos byvoorbeeld dié van Grandmaster Flash and the Furious Five in “The Message” (1982)⁴⁵ wat daarop sou volg, het “Rapper’s Delight” nie sosiale kritiek gelewer nie. Tog het dit ’n era van kommersiële rap-opnames ingelui (Bradley, 2009:17; Rose, 1994:56). Die eerste rap-plate wat gevolg het op “Rapper’s Delight” moes hou by radio-regulasies ten einde lugtyd te verseker, maar op informele bandopnames van vroeë rap-optredes by hip-hop-partytjies kan daar gehoor word dat rap-

⁴⁴ Bradley (2009:18-24) maak ’n interessante afleiding in verband met “Rapper’s Delight”, naamlik dat dit in terme van struktuur gesetel is in die poëtiese tradisie van die ballade. So word dit nogeens duidelik dat rap verbind kan word tot verskeie mondelinge en geskrewe poëtiese tradisies. Die verhouding met die ballade dui volgens Bradley op rap se behoefte om ’n storie te vertel. Terwyl dit dus ’n nuwe kommersiële musiektradisie ingelui het, het dit ook ’n verband behou met die oeroue poëtiese tradisie van stories vertel.

⁴⁵ Kyk ook Stapleton (1998: 221-222) en hoofstuk 6, afdeling 6.1.

lirieke – net soos die dozens-tradisie – van vroeg af reeds deurspek is met vloekwoorde en obsene taalgebruik (Wald, 2012:185). Nietemin het sosiale bewustheid al hoe sterker begin deurskemer. Die sosiaal-bewuste inhoud van “The Message” (1982) word deur Melle Mel, emcee van die Furious Five, soos volg beskryf: “At that time probably half the people in America probably wanted to say that. And then when the record came out it was like somebody said this shit, here it is” (Melle Mel in Upshal, 1999). Kort daarna sou nog bewuste of sosiaal-kritiese hip-hop volg, soos byvoorbeeld in die rap-liedjies van Public Enemy en KRS-One (Stapleton, 1998:223-224).⁴⁶

Binne die dekade ná hip-hop se ontstaan in New York het al hoe meer gemarginaliseerde gemeenskappe in ander Amerikaanse stede aanklank daarby gevind weens gedeelde ervarings van ekonomiese en sosiale vervreemding van hul stedelike omgewing, en het hulle hierdie kultuurvorm geapproprieer om hul spesifieke plaaslike ervarings mee te beskryf en aan te spreek (Rose, 1994:60).

In 1982 het Afrika Bambaataa en sy *crew* Soulsonic Force se *Planet Rock* en veral die treffer “Sonic Force” nuwe elektroniese partytjieklanke in rap-musiek wêreldwyd bekendgestel. Hip-hop (sowel rap as die graffiti-kultuur) het ook aan die begin van die 1980’s ander tradisioneel wit genres geïnfiltreer, soos toe die new wave-popgroep Blondie in 1980 die lied “Rapture” op die album *Autoamerican* vrystel waarin voorsanger Debbie Harry ’n gedeelte rap en in die rap verwys na die bekende New Yorkse hip-hop-pionier Fab 5 Freddy (’n rapper, hip-hop-regisseur en graffiti-kunstenaar), en so ’n intertekstuele gesprek met die hip-hop-kultuur van die tyd aanknoop (vgl. Upshal, 1999). Die lied het die nommereenposisie op die Amerikaanse Billboard Hot 100-treffersparade bereik en is dus die eerste nommereentreffer wat rap bevat het, ofskoon Harry se poging deur sommige beskou is as ’n flou rap in vergelyking met die rap-liedjies wat in daardie tyd in partytjiesale in die Bronx eerder as op kommersiële plate gehoor kon word.

So het rap gedurende die 1980’s begin verbrei na sowel ander dele van die VSA (buite New York), maar ook na ander genres. In die middel 1980’s het die rap-groep Run DMC sukses

⁴⁶ Soos ek in ’n opiniestuk op *LitNet* argumenteer (Klopper, 2016), is bewuste hip-hop vandag steeds internasionaal relevant en aan ’t herleef, soos duidelik blyk uit die vrystelling van die hip-hop-pioniers A Tribe Called Quest se eerste album sedert 1998, *We got it from here ... thank you 4 your service*, kort ná die VSA se presidensiële verkiesing in 2016.

behaal met hulle eerste trefferlied, “It’s like that” (1983), en hul selfgetitelde album *Run DMC* (1984), wat deur baie hip-hop-skrywers beskou word as die inlui van ’n nuwe era in kommersiële hip-hop-musiek (kyk Mr Fat in Neate, 2004:120).⁴⁷ Dit was ook hierdie groep wat hip-hop help verbrei het na ’n tradisioneel wit mark (vgl. Upshal, 1999) deur in 1986 “Walk this way” – ’n 1977-treffer deur die wit Amerikaanse rock-groep Aerosmith – te herbewerk en dit saam met Aerosmith op te neem op Run DMC se album *Raising Hell*.

Teen die laat 1980’s het die kommersiële status van rap-musiek spoedig begin toeneem, met rappers wat komplekser temas met meer intertekstuele verwysings ondersoek (Rose, 1994:58). Aan die westkus van die VSA, in Los Angeles, het sogenaamde gangsta-rap ontstaan. Kenmerkend van gangsta-rappers is hulle wantroue in die polisie en die regering, en die verhale van die bende-leefstyl in hul lirieke (Stapleton, 1998:225).⁴⁸ Die eerste gangsta-rap-plaat het in 1986 verskyn, naamlik Schoolly D se selfuitgereikte debuutplaat (kyk Wald, 2012:185), en kort daarna het Niggaz With Attitude (NWA) vanaf die Amerikaanse westkus oornag bekende gangsta-rap-pioniers geword met die polemieë rondom hulle omstrede liedjie “Fuck tha police”, waarvoor Wald (2012:186) in sy studie oor die doens en rap skryf: “The mix of adolescent fantasy, gritty urban storytelling, and bursts of political outrage took the language of rap to a new level.” (Die rapper Ice T en sy groep Body Count se lied “Cop Killer” – waar die genres van rap en heavy metal vermeng word – het in 1992 ’n soortgelyke polemieë ontloot met onder meer openbare veroordeling daarvan deur die destydse staatspresident van die VSA, George Bush.)

Oor die geografiese verskuiwing en verbreiding van hip-hop in die VSA, betoog Wald (2012:189-200) dat die sukses van NWA aan ander rappers en potensiële rappers getoon het dat “ferocious ghetto posing” miljoene plate kan verkoop en dat dit gelei het tot ’n verbreiding van hip-hop oor die VSA heen. Waar New York aanvanklik vir meer as ’n dekade die sogenaamde hoofstad van hip-hop was, het daar teen die 1990’s heelwat invloedryke rap-kunstenaars ontluik in ander dele van die land. Kort op die hakke van die gangsta-rappers uit Los Angeles, het rappers gevolg uit stede wat destyds bekend was vir die

⁴⁷ Mr Fat van BVK vertel aan Neate (2004:120): “I was aware of hip hop around 1984; Whodini, all of that. At school in Cape Town I wanted to be a singer until this guy bought a hip hop album, Run DMC, and I realised I could say so much more in rapping.”

⁴⁸ Stapleton (1998:225) voer aan dat sommige gansta-rappers hulself beskou as realiste omdat hulle glo hul rap-lirieke gee ’n realistiese beskrywing van wat in hul buurt (die sogenaamde *hood*) aangaan.

blues, soos Houston, Atlanta, New Orleans, Memphis, St. Louis en Chicago, aldus Wald (2012:200): “The gangsta and dirty South trends made themes and language that had previously been considered dangerously edgy seem relatively safe.”

Die rap-groep 2 Live Crew uit Florida het polemieë veroorsaak en media-aandag gekry toe hul debuutplaat deur die owerheid in Florida as obscene verklaar is, met die gevolg dat verkope van die plaat verbied is – veral as gevolg van die lied “Me so horny” (Wald, 2012:186; vgl. ook Upshal, 1999). Hierdie verbod het landswyd in die VSA gesorg vir nuusopskrifte toe ’n winkelier in Florida gearresteer is nadat hy ’n 2 Live Crew-plaat aan ’n tienermeisie verkoop het. Terwyl die poëtiese trefkrag van 2 Live Crew se werk deur ander rappers in twyfel getrek is, het hierdie omstredenheid daartoe gelei dat platemaatskappye die kommersiële potensiaal in die gebruik van vuil taal in rap-opnames besef het (Wald, 2012:186-187). Rap-musiek het as ’t ware so sinoniem met omstredenheid geword dat die verwagting by rap-gehoë geskep is dat rap die hoofstroom moes uitdaag (Upshal, 1999).

Teen die 1990’s het rap-musiek rock onttron as die topverkooper in die VSA met verkope wat enige ander genre in die VSA getroef het (Upshal, 1999). Rap in die 1990’s is gekenmerk deur heelwat polemieë omtrent die twis tussen die ontstaanplek van rap, New York, die sogenaamde *East Side*, en die *West Side* (Los Angeles, Kalifornië, waar gangsta-rap prominent was). Hoewel rap in New York ontstaan het, het rap-verkope deur kunstenaars aan die weskus van die VSA verkope van rap uit die ooskus oorskadu teen die middel 1990’s (Upshal, 1999). Die hoofspelers in die twis tussen die *West Side* en *East Side* was Biggie Smalls (ook bekend as Notorious B.I.G.) van New York en sy teenhanger, Tupac Shakur, van Los Angeles. Tupac was oortuig dat Biggie verantwoordelik was vir ’n skietery waarin hy wat Tupac is, gewond is. ’n Omstrede tweestryd het ontstaan wat ook in dié twee rappers se lirieke inslag gevind het. Binne etlike maande nadat die openbare twis ’n hoogtepunt bereik het, is albei hierdie rappers doodgeskiet. Hierdie tragedies sou lei tot ernstige debatte in die hip-hop-gemeenskap oor die representasie van geweld in rap en die sosiale verantwoordelikheid van rappers (Stapleton, 1998:226) en word deur sommiges beskou as ’n draaipunt in hip-hop met ’n gevolglike agteruitgang van gangsta-rap soos dit in die vroeë 1990’s geklink het (Upshal, 1999).

Teen die 1990’s was dit duidelik dat hip-hop ’n globale fenomeen begin word het, met die verspreiding daarvan vergemaklik deur tegnologiese vooruitgange (vgl. Stapleton, 1998:228).

Ramsey (2003:164) betoog selfs dat die laaste dekades van die twintigste eeu beskou kan word as die hip-hop-era: “If the 1920s were dubbed the Jazz Age and the 1960s marked the ascendancy of rock, then a strong case can be made for calling the last decades of the twentieth century the Age of Hip Hop.” (En ’n mens kan in die lig van die hedendaagse populariteit van hip-hop argumenteer dat sodanige era nog nie verby is nie.)

Wat ook kenmerkend was teen die 1990’s, en van spesifieke belang is vir hierdie proefskrif, is nie net die globale verspreiding van hip-hop nie, maar ook die beweging daarvan verby die grense van velkleur, en die sosiale konstruksies wat met laasgenoemde gepaard gaan, heen. Die internasionale kommersiële deurbraak van die wit Amerikaanse rapper Vanilla Ice met “Ice Ice Baby” in 1990 – vandag wyd gereken as ’n eentrefferfenomeen (*one-hit wonder*) – word beskou as die eerste wit rap-treffer, maar in vele opsigte kan Ice myns insiens as die Snotkop van Amerikaanse hip-hop beskou word: ’n wit pop-kunstenaar wat rap gebruik ter wille van kommersiële gewin maar nie werklik aansluit by die globale simboliese etos daarvan nie. Vanilla Ice het uit die hip-hop-geledere kwaai onder skoot gekom vir sy kommersiële rap-lied (vgl. Neate, 2004:85) en miskien in die proses die weg help baan vir ’n negatiwiteit jeens wit rappers in die algemeen.

Die wit Amerikaanse rapper Eminem, wat al sedert die laat-1980’s rap en in die nuwe millennium een van die suksesvolste rappers ter wêreld is, word egter oor die algemeen in ’n ander kategorie as Vanilla Ice geplaas, soos deur Rodman (2012:188) wanneer hy sê dat Eminem nie bloot nog ’n wit man is wat die swart kultuur uitbuit nie: “he’s not the new Vanilla Ice”. Rodman meen eerder dat Eminem daarin slaag om grense te oorbrug: “[H]e manages to perform ‘Blackness’ and ‘Whiteness’ *simultaneously*, blending the two in ways that erase precisely the same racial boundaries that White America has worked the hardest to maintain over the past several centuries.” (Meer hieroor in hoofstuk 4.)

In 1998 vra Stapleton (1998:227-228) in die lig van die verskuiwings oor kleurgrense heen of hip-hop ’n verskeidenheid van belange kan representeer sonder om sy kenmerkende identiteit prys te gee – ’n kwessie wat myns insiens vandag ook in die geval van plaaslike wit Afrikaanse rap ondersoek kan word (en wat inderdaad, onder meer, deur middel van hierdie proefskrif gedoen word):

The presence of intra-group differences and disagreements and of border zones between different groups, suggest that we consider, at least in some instances, a framework for understanding and action of negotiation, rather than an either-or struggle between opposing forces.

Volgens Rose (1994:59) was die transformasies en hibriditeit in rap-musiek teen die 1990's – soos kortliks hierbo uiteengesit – tekenend van hip-hop as 'n eksperimentele en gemeenskaplike ruimte waar eietydse kwessies en voorvader-magte (*ancestral forces*) tegelykertyd verwerk word. Dieselfde geld na my mening vir hip-hop in Suid-Afrika – sedert die plaaslike ontstaan daarvan tot tans.

2.3 Die ontwikkeling van hip-hop/rap in Suid-Afrika

2.3.1 *Inleiding*

Terwyl Amerikaanse hip-hop in die laat 1980's en vroeë 1990's al hoe meer hibried geword het in sowel die verbreiding na dele van die VSA buite die Bronx as die vermenging met ander genres, het dit ook op verskeie maniere begin verbrei na ander lande, insluitende Suid-Afrika. Hier was die eerste tekens van die plaaslike appropriasie daarvan op die Kaapse Vlakte in die vroeë 1980's in die vorm van graffiti (Sandra Klopper, 2000:180-181; Künzler, 2011:28; Watkins, 2012:58; kyk ook Badsha, 2003). Breakdancing het daarop gevolg, en teen die einde van die 1980's is ook rap geappropriëer deur bruin jeugdige op die Kaapse Vlakte wat op soek was na 'n manier om hul sorg en aspirasies te opper (Martin, 2013:294). Kort ná die eerste tekens van appropriasie van hip-hop in Suid-Afrika het jong rappers begin om nie bloot Amerikaanse rolmodelle en voorbeelde na te boots nie, maar om in 'n vermenging van plaaslike tale te rap oor Suid-Afrikaanse omstandighede, wat in die middel 1980's gekenmerk is deur 'n noodtoestand en opstande teen die apartheidsbeleid (Künzler, 2011:28). Suid-Afrikaanse hip-hop het dus vroeg reeds 'n globale karakter ontwikkel.

Volgens Künzler (2011:27-28) het hip-hop in die Kaap ontstaan as 'n vorm van verzet teen apartheid, maar Watkins (2012:57, 74) betoog dat, hoewel Suid-Afrikaanse hip-hoppers in die vroeë tot middel 1980's belange gehad het in die politieke kwessies van die dag, politiek nie aanvanklik hul primêre fokus was nie en dat dít 'n drogrede in die akademiese diskoers oor die eerste fases van hip-hop in Suid-Afrika is. Hy meen dat Suid-Afrikaanse hip-hoppers

in die 1980's gemotiveer is deur dit wat hulle uit Amerikaanse hip-hop-films geleer het,⁴⁹ maar 'n verbintenis met die politieke kwessies van die dag, en die gebruik van hip-hop as 'n spreekbuis te midde daarvan, het syns insiens met verloop van tyd ontwikkel. Watkins (2012:74) steun dié argument op grond van onderhoude wat hy met rolspelers in die Kaapse hip-hop-toneel gevoer het (naamlik met Emile YX? en ShamielX),⁵⁰ wat die opvatting uitdaag dat vroeë permutasies van Suid-Afrikaanse hip-hop toegeskryf kan word aan die struggle teen apartheid. Emile YX? en ShamielX meen volgens Watkins (2012:74) dat heelwat akademië in hulle besprekings van die eerste tekens van hip-hop in Suid-Afrika dit verkeerdelik toeskryf aan slegs die struggle teen apartheid; hip-hop het volgens hierdie rolspelers eerder geleidelik deel geword van dié struggle.

Soos wat Sandra Klopper (2000:181) uitwys, het die graffiti wat in die vroeë 1980's die eerste keer 'n verskyning gemaak het teen mure in Kaapstad en omliggende gebiede, dikwels om ruimtes meegeding met die politieke slagspreuke van anti-apartheidaktiviste, terwyl dit nietemin heelwat van dieselfde waardes as hierdie slagspreuke geëggo het. Desnieteenstaande benadruk Klopper (2000:181) in verband met graffiti as die eerste tekens van die apropiasie van hip-hop in Suid-Afrika die volgende:

[W]hen it first emerged in South Africa, hip-hop probably had more in common with earlier cultural movements that had sought to express opposition to the apartheid government by turning to America for inspiration than with the Mass Democratic Movement of the 1980's. It bears comparison, most obviously, with 1950's Sophiatown, where 'cosmopolitan'⁵¹ aesthetic forms were used to focus and articulate local expressions of resistance.

Om eenvoudig die opstand teen apartheid in die 1980's as brandstof vir die aanvanklike opvlam óf die onblusbaarheid van hip-hop in Suid-Afrika in dié dekade te beskou, is dus

⁴⁹ DJ Ready D vertel aan Neate (2004:130-131) hoe hy en sy portuurgroep in die 1980's in Suid-Afrika bekend gestel is aan die hip-hop-kultuur deur middel van films en liedjies soos "Rapper's Delight", maar dat hip-hop-opnames hier nie algemeen beskikbaar was nie. Hy vertel hoe hulle kassette, briewe en tydskrifte van penvriende ontvang het, sowel as familie wat weens die apartheidsbestel uit Suid-Afrika geëmigreer het, omdat hip-hop-musiek en media verbonde daaraan nie hier beskikbaar was nie. Hip-hop-kassette is volgens Ready D onder vriende en familie versprei: "One copy would circulate through the whole of the Cape Flats."

⁵⁰ Emile YX? is die verhoognaam van Emile Jansen, stigterslid van die hip-hop-groep Black Noise, en ShamielX Adams is 'n voormalige b-boy en voorsitter van die African Hip Hop Movement.

⁵¹ Vir 'n bondige bespreking van kosmopolitanisme, kyk hoofstuk 3, afdeling 3.2.5.

oorvereenvoudigend. Nietemin kan die ervarings wat 'n sleutelrolspeler soos DJ Ready D⁵² uitspreek (kyk afdeling 2.3.2), ongetwyfeld teruggevoer word na die gevolge of implikasies van apartheid. Terwyl die boodskap van die eerste Kaapse hip-hoppers nie aanvanklik direk verbind was tot die struggle teen apartheid *per se* nie, kan die assosiering met hip-hop deur ontheemdes in die 1980's in Suid-Afrika gekoppel word aan die marginaliserende effek van apartheid en 'n lang geskiedenis van sosiale en politieke onderdrukking wat selfs nog verder teruggevoer kan word na kolonialisme en slawerny. Om as bruin of swart mens te rap in die 1980's en vroeë 1990's in Suid-Afrika het nie net gegaan oor 'n verbale uitdrukking teen die apartheidspolitiek nie, maar dit was ook 'n opstand teen die effek van 'n lang geskiedenis van onderdrukking en 'n poging in die daarstelling van persoonlike agentskap te midde daarvan.

Hoewel dit buite die bestek van hierdie studie val om 'n diepte-ondersoek te doen na die ontwikkeling en verskeie permutasies van bruin (of swart) Afrikaanse rap (sien ook my afbakening in hoofstuk 1),⁵³ word enkele kwessies rakende bruin Afrikaanse rap kortliks hier belig ten einde daarby aansluiting te vind in die bespreking van wit Afrikaanse rappers wat daarop volg.

Die eerste kwessie wat aandag sal geniet, is hoe die appropriasie van hip-hop deur bruin rolspelers in Suid-Afrika belangrike eienskappe van hierdie genre belig in die wyse waarop dit verband hou met die uitdrukking van sosio-ekonomiese bemoeienisse sowel as identiteit; dat hip-hop simboliese kapitaal besit ten einde hierdie doelstellings te kan bereik; en om te illustreer dat die aard van hip-hop se plaaslike permutasies noue verband hou met die konteks waarbinne dit geskep word. Tweedens sal daar in hierdie afdeling gekyk word na die wyse waarop die soeke na outentisiteit verband hou met bostaande kwessies in die appropriasie van rap deur bruin Afrikaanse rolspelers. Laastens word kritiese vrae gevra oor die wydte van die soeklens in die huidige diskoers oor bruin Afrikaanse rap. Daar sal ook kortliks gekyk word na aspekte van plaaslike bruin hip-hop wat verdere ondersoek noop. Ofskoon dit buite die sentrale fokus van hierdie studie val, meen ek dat dit belig moet word dat die meerderheid

⁵² DJ Ready D is die verhoognaam van Deon Daniels, stigterslid van Prophets of Da City (POC) en Brasse Vannie Kaap (BVK).

⁵³ Alhoewel daar met hierdie proefskrif aansluiting gevind word by die bestaande navorsing oor bruin rap-musiek en identiteit, val dit buite die bestek van hierdie studie om die manifestasie van identiteitskwessies in bruin en swart sowel as as wit rap-musiek in diepte te ondersoek. Die fokus is op wit identiteit in aansluiting by Suid-Afrikaanse witheidstudies (sien Schmidt en West, 2010 vir 'n uitgebreide bibliografie van witheidstudies in Suid-Afrika).

navorsing oor bruin rap en meer spesifiek bruin Afrikaanse rap in die akademiese milieu steeds fokus op rappers uit die Kaapse Vlakte, terwyl die omvang en variasie in bruin rap – rap wat bruin identiteitskwessies belig – heelwat wyer is.

2.3.2 'n Platform vir uitdrukking van bemoeienisse en identiteit

In die vroeë 1990's was die Kaapse hip-hop-groep Prophets of Da City (POC)⁵⁴ die eerste wat 'n hip-hop-album in Suid-Afrika uitgereik het (Künzler, 2011:28) en later ook die eerste om, benewens Engels, ook in (Kaapse) Afrikaans te rap. POC was nie net die eerste wat in Afrikaans ge-rap het nie, maar met die toetrede van nuwe lede in 1993 het hulle ook in Xhosa en Zoeloe in sommige liedjies ge-rap, wat hul plaaslike reikwydte verbreed het (Haupt, 1996:5). POC word beskou as baanbrekers van plaaslike hip-hop, en het wêreldwyd opgetree, onder meer saam met internasionaal-befaaamde hip-hop-kunstenaars soos die Fugees, Public Enemy en Afrika Bambaataa (Watkins, 2012:59). Hulle het ook onder meer by die inhuldiging van oudpresident Nelson Mandela by die Uniegebou in 1994 opgetree.⁵⁵ Hul lirieke is gekenmerk deur 'n positiewe boodskap wat selftrots aanspoor en geweld en dwelms afkeur – en dieselfde geld vir prominente plaaslike bruin rap-groepe wat in hulle voetspore gevolg het, soos Black Noise.

Meer as twintig jaar gelede skryf Tony Karon (1993:25) in 'n artikel oor POC, Black Noise en die opkoms van Suid-Afrikaanse rap in die *Suid-Afrikaan*:

Die sade van [rap en die hip-hop-kultuur] het miskien uit Amerika se swart ghettos [sic – AK] na Suid-Afrika oorgewaai, maar dit het hier so stewig wortel geskiet aan die randakker van ontheemde gemeenskappe, dat dit nie net 'n eie, inheemse karakter aan 't ontwikkel is nie, maar inderwaarheid beskou word as uitlaatklep, as verlossingsboodskap vir die *lost generation*. Dit is besig om die dryfkrag te word vir die herlewing van 'n nuwe swart bewussynsbeweging, vir swart trots en swart *empowerment*.

Soos duidelik blyk uit Karon se mening, belig die feit dat jeugdige uit die Kaapse Vlakte die eerste was wat hip-hop aangewend het in die vorm van graffiti en breakdancing – afkomstig

⁵⁴ Die spelling van die groepnaam wissel tussen Prophets of the City en Prophets of Da City. Ek hou by laasgenoemde.

⁵⁵ Dit moet hier genoem word dat hoewel POC die winde van politieke verandering gevier het, hulle krities van sowel die nadraai van rasse-onderdrukking as die nuwe regering gebly het, en dat hulle boodskap dus verby die afskaffing van apartheid gestrek het (kyk Künzler, 2011:31).

vanuit 'n swart Amerikaanse milieu – kwessies van ras wat slegs verduidelik kan word aan die hand van die impak van die apartheidsbeleid op verskillende Suid-Afrikaanse gemeenskappe, soos wat Sandra Klopper (2000:182) betoog. Dit skakel myns insiens met byvoorbeeld Rose (1994:21) se beskouing van hip-hop as kulturele gebruik wat “onderhandel” met die ervarings van marginalisasie, beperkte geleentheid en onderdrukking. Met ander woorde, soos wat Sandra Klopper (2000:185) ook betoog, staan die daaglikse werklikhede van onvoldoende toegang tot finansiële en ander bronne sentraal in die begrip van die belange van jong mense wat gedurende die 1980's en 1990's aangesluit het by die hip-hop-beweging in die Wes-Kaap.

Ek verwys graag hier terug na die ontstaansgeskiedenis van hip-hop in die Bronx en veral Rose (1994:59-60) se sienings oor graffiti en rap as geen kitsoplossing vir politieke of sosiale euwels nie, maar maniere waarop 'n platform geskep word vir die artikulasie van identiteit in 'n omgewing wat ontegenwoordig is vir die gemarginaliseerde jeug; in 'n milieu waar legitieme roetes tot materiële en sosiale deelname vir hulle ontoeganklik geword het. Hip-hop bevestig in hierdie sin enersyds die ervarings en identiteite van die deelnemers, terwyl dit ook die konteks waarbinne dit geskep word, kritiseer (Rose, 1994:60). Dit geld ook vir die appropriasie van hip-hop deur bruin jongmense in Suid-Afrika sedert die 1980's. Jong bruin mense in die Kaap gedurende die 1980's kon geïdentifiseer het met swart Amerikaanse hip-hop, vanweë die gedeelde ervaring van sosio-ekonomiese en politieke marginalisasie en onderdrukking (Künzler, 2011:28).

Studies soos dié van Haupt (1996 en 2004) oor POC en ander hip-hop-groepe afkomstig uit die Kaapse Vlakte ondersteun die beskouing dat vroeë plaaslike kunstenaars hip-hop as platform vir die artikulasie van identiteit gebruik het in 'n omgewing wat op politieke en sosiale vlak ontoeganklik was. Haupt (2004:76) skryf byvoorbeeld dat musiek soos dié van POC en Brasse vannie Kaap (BVK) onder meer 'n ruimte in die publieke sfeer teruggeëis het – 'n sfeer waartoe jong swart mense onder die apartheidsbestel nie toegang gehad het nie (vgl. ook Künzler, 2011:28, 41).

In 'n onderhoud met Wasserman (2000:5) trek DJ Ready D, stigterslid van POC en BVK, parallele tussen die omstandighede waarin hip-hop in die VSA ontstaan het, en die omstandighede waarbinne hy en sy portuurgroep in die Kaap tydens die apartheidsregime grootgeword het, en verklaar sodoende hul identifikasie met die gevoel van marginalisering,

soos verwoord in Amerikaanse rap: “Ek sal sê die environment [van die Suid-Bronx – AK] is plus minus dieselfde environment waar ons opgegroeï het met gangs en drugs en so, daarvoor kan ons relate na die culture en die music en whatever.”

Ready D is gebore in Distrik Ses, waar hy op die ouderdom van tien saam met sy gesin onder die Groepsgebiedewet van 1966 gedwing is om te verhuis (Neate, 2004:126). Daar kan dus myns insiens betekenisvolle parallele getrek word tussen die omstandighede wat die gedwonge verskuiwings uit Distrik Ses tot gevolg gehad het en dié in die Bronx, veral indien Rose (1994:34) se beskrywing van die Bronx ten tyde van die ontstaan van hip-hop in ag geneem word, as “a community whose older local support institutions had all been but demolished along with large sectors of its built environment”.

Karon (1993:26) trek soortgelyke verbande in sy bespreking van plaaslike hip-hop en betoog dat die populariteit van nie slegs hip-hop nie, maar ook die Amerikaanse straatstyl – wat kleremodes soos bofbalpette en losgeveterde stewels insluit – onder swart en bruin jeugdige in die vroeë 1990’s tekenend is daarvan dat hierdie jongmense voel hulle het iets gemeen met die ontheemde swart Amerikaanse jeug. Maar, sê Karon dan, die plaaslike rappers is deur meer as slegs die klerestyl verbonde aan Amerikaanse hip-hop geïnspireer; die temas waaroor Amerikaanse emcees rap, soos bendegegeweld en dwelms, toon sterk ooreenkomste met dit waarmee plaaslike tieners in gemarginaliseerde ruimtes grootword. DSA, ’n lid van POC, vertel aan Karon (1993:26): “As mens NWA se ‘Fuck tha police’ speel, kan mense hulle daarmee vereenselwig. NWA sing oor Compton [in Los Angeles – AK], maar jy kan die naam na Hanoverpark verander en dit is presies dieselfde.”

Nietemin is hip-hop nie ’n stempel wat ink vanuit een gemeenskap met dieselfde stempel op ’n ander afdruk nie – of daar parallele getrek kan word al dan nie. In sy beskrywing van Japannese hip-hop verwys Ian Condry (2001:222) na ’n liriek deur die Japannese rapper ECD waarin hy hip-hop beskryf as ’n verskietende vonk uit die Bronx, wat in Japan ’n vuur aan die brand gestee het.⁵⁶ Condry steun op hierdie beeld van hip-hop as ’n vonk om ’n belangrike punt te maak: terwyl gewilde musiekstyle as gevolg van globale kapitalisme die wêreld oor

⁵⁶ Condry doen ’n omvattende studie oor Japannese hip-hop in *Hip-Hop Japan: Rap and the Path of Cultural Globalization* (2006).

versprei, sê hy, hang die lewensvatbaarheid daarvan af van plaaslike brandstof: “they ultimately burn or die out on local fuel”.

Die vraag is dus nie net wat juis hierdie vonk laat opvlam het in die Kaap nie, maar ook waarom die vlamme daarvan in Suid-Afrika tans steeds onuitgeput is. Die antwoord hierop lê myns insiens by die globale karakter van hip-hop. In Karon (1993:25) se sterk bewoording hierbo in verband met vroeë hip-hop in Suid-Afrika, word nie net gewys op die plaaslike identifikasie met die Amerikaanse hip-hop-kultuur nie, maar ook hoe die plaaslike permutasies daarvan vroeg reeds – myns insiens – globaal was. Hy verwys na “die sade van [rap en die hip-hop-kultuur]” wat uit Amerika na Suid-Afrika oorgewaaie het, maar ook dat dit “’n eie, inheemse karakter aan ’t ontwikkel is”. Vroeg reeds het Suid-Afrikaanse hip-hop-rolspelers dié genre verinheems deur nie slegs oor plaaslike kwessies of teen apartheid te rap nie, maar ook deur die gebruik van Kaaps in hulle lirieke. Daarom kan daar in die ondersoek na plaaslike hip-hop dieper gekyk word as bloot die parallelle met die Amerikaanse toestande, maar met die inagneming van plaaslike brandstof (aldus Condry 2001:222 se metafoor).

Een van die behoeftes wat as brandstof vir plaaslike hip-hop onder die bruin gemeenskap getel het, is die dokumentering van ’n eie kultuur en identiteit. Brasse vannie Kaap (BVK) se gebruik van Kaaps in hulle lirieke hou volgens Neate (2004:151) verband met die terugreis van identiteit op die Kaapse Vlakte te midde van ’n lang geskiedenis van onderdrukking: “[They are] standing their metaphorical ground to document their own culture in their own language.” Op grond van sy onderhoude met Mr Fat en Ready D sê Neate (2004:135-136) verder: “[T]he likes of Mr Fat and Ready D have used hip hop to identify themselves as African within a social structure that, even now, tries to squeeze them out of the demographic landscape.” Neate (2004:124) meen ook dat hip-hop-groepe, soos BVK, hip-hop se kulturele kapitaal terugreis van die onderdrukkende hoofstroom wat daaruit munt slaan, ter voordeel van diegene – vervreem en ontmagtig – wat oorspronklik daardeur gerepresenteer is.

Neate (2004:121) verwys na en trek ’n verband tussen WEB du Bois se teorie van die sogenaamde dubbele bewussyn⁵⁷ wanneer hy die bruin gemeenskap as die niemandsland van

⁵⁷ Kyk hoofstuk 4 afdeling 4.2.

apartheid beskryf: “[...] you could almost argue that these are people who were ‘in’ but not ‘of’ and ‘of’ but not ‘in’ all at once: a real dead-end kind of identity”. Selfs ná demokratisering, meen Neate (2004:122), word die bruin gemeenskap steeds in sommige gevalle ondeurdag saamgegroepeer met wittes (“thoughtlessly lumped together with white”) om dan weer in ander gevalle eweneens saam met swart gegroepeer te word, met die gevolg dat “the contemporary social text still strips this significant minority of any meaningful and realistic notion of self”.

Terwyl hierdie beskouing van Neate (2004) ’n oorvereenvoudiging is en bruin identiteit eerder kompleks en gevarieerd is, met heelwat voorbeelde van ’n betekenisvolle en realistiese nosie van die self, is dit onbetwisbaar dat ’n sin van marginalisering onder lede van die bruin gemeenskap in die 1980’s en 1990’s bygedra het – en vandag steeds bydra – tot die identifikasie met hip-hop. Om ’n eie, outentieke identiteit te verbaliseer, is dus kenmerkend van die plaaslike permutasies van hip-hop.

Die begrip van outentisiteit staan sentraal in hip-hop en word weerspieël in die taal van hierdie kunsvorm, soos in die algemeen bekende hip-hop-ismes naamlik *keeping it real* of *represent* (Badsha, 2003:135; Nyawalo, 2013:461; Androutopoulos en Scholz, 2003:472). Rappers definieer hulself dikwels op grond van waar hulle vandaan kom (Neate, 2004:38; vgl. ook Sigler en Balaji, 2013). Volgens Nyawalo (2013:461) het dié poging om deur hip-hop te representeer (*represent*) te make met die verheffing van die realiteite verbonde aan die plaaslike ruimtes waaruit hierdie kunsvorm voortgebring is; om “eg” te wees of die gemeenskap te representeer, word as ’n teken van outentisiteit beskou.⁵⁸

2.3.3 ’n Strewe na outentisiteit: “Hip-hop het ons bewus gemaak van wie ons is”⁵⁹

By die vierde Swart Skrywerssimposium gehou aan die Universiteit van Wes-Kaapland in Oktober 2015 sê ’n lid van die hip-hop-groep Black Noise, die rapper Emile YX? [my

⁵⁸ Maar, soos Nyawalo (2013:461) ook tereg uitwys, word hierdie konsep van egtheid uit verskillende hoeke benader: aan die een kant is daar die “ou skool”-hip-hoppers vir wie *keeping it real* beteken dat hulle hulself distansieer van die hipergekommerseerde en -gekommodifiseerde vorme van hip-hop wat deur hulle as oneg beskou word; aan die ander kant word dit deur die verdedigers van hoofstroom-hip-hop gebruik as regverdiging vir die representasie van kwessies soos geweld en misoginie deur aan te voer dat hierdie kunsvorm bloot die realiteite van die agterbuurtes weerspieël.

⁵⁹ Rapper Emile YX? tydens die vierde Swart Skrywerssimposium gehou aan die Universiteit van Wes-Kaapland (3 Oktober 2015).

parafrasering – AK]: “Hip-hop het ons bewus gemaak van wie ons is.” En: “Ek dink almal is eintlik ’n Boesman; ek’s ’n Boesman, jy’s ’n Boesman, jou pa en ma is ’n Boesman. Wees woes man, hare kroes man, almal kom van die Boesman, nè? Moet’ie bang wees vir jou kroeshare nie. Jy moet [dit] embrace.”⁶⁰ ’n Soortgelyke Afrosentriese argument blyk duidelik uit Mr Fat se woorde aan Neate (2004:120):

Hip hop has come full circle at present. Emcees are like the storytellers of the tribe, graffiti is cave paintings and the drums of Africa are like turntables, this is our ideology. We talk about the Khoi-San. I’m sorry, but we are sitting in the cradle of mankind, so why should we want to sound like Americans? Back in the day, if you’d told me that ‘you’re Bushman or you’re Khoi’, I’d have felt offended. But tell me now, man, and I’m proud.⁶¹

As reaksie hierop konstateer Neate (2004:122-123) dat Mr Fat se verwysing na sy afkoms dui op die herinnering teen vergeet. Neate haal Milan Kundera se woorde aan: “The struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting.” Neate (2004:123) reken:

Apartheid stripped the coloured community of meaningful identity [...]. When Mr Fat references the ‘storytellers of the tribe’, ‘cave paintings’ and ‘the drums of Africa’, he is using hip hop to say ‘I’m an African’.

Die soeke na ’n outentieke Afrika-identiteit (deur die viering van oorspronge in hip-hop) moet dus beskou word in die lig van onderdrukking. Die strewe na ’n gedeelde Afrika-herkoms is ’n reaksie daarop dat identifikasie met ’n gedeelde herkoms aan baie mense geweier is onder wit koloniale en apartheidsbeheer. Aan Neate (2004:120) sê die wyle Mr Fat: “If you go into the deep roots of American hip hop, you find they rap about Africa. Why? Because they’re looking for identity.” Oor die terugreis van hip-hop deur kunstenaars uit Afrika meen Omoniyi (2009:118) juis: “The reclamation of the origin of Hip Hop by some African artists has implications not only for the identity of the genre but also for the identities of those who (re)produce it.”

⁶⁰ Künzler (2011:35-36) bespreek hoe EmileYX? soortgelyke tematiek – oor die herontdekking van ’n Afrika-identiteit en die verkondiging van ’n swart bewussyn – in sy lirieke aanraak. Hy wys daarop dat POC en rappers soos EmileYX? dikwels verwys na en identifiseer met ’n swart identiteit en die swartbewussynsbeweging eerder as bruin (“coloured”) omdat hulle laasgenoemde beskou as deel van ’n verdeel-en-beheer-beleid.

⁶¹ Kyk ook Neate (2004: 88-89).

Hierdie identifikasie is egter nie onproblematies of eenvoudig nie. Wasserman (2001:9) verwys na identiteit as konstruksie,⁶² en betoog:

Selfs wanneer mense hul sogenaamde ‘wortels herontdek’, is dit ’n rekonstruksie van hierdie oorspronge binne ’n nuwe konteks. Dit is immers hierdie nuwe konteks wat aanleiding gegee het daartoe dat die soektog na hierdie oorspronge van stapel gestuur is, en wat gaan bepaal wat die herontdekking daarvan gaan beteken.

Die konteks waarbinne hierdie identifikasieprosesse plaasvind, beïnvloed dus by uitstek die identiteitskonfigurasië(s) wat daarin plaasvind, eerder as wat ’n veronderstelde bestaande essensiële waarheid bloot daardeur gereflekteer word. Wasserman (2001:9) sê dat die veranderende Suid-Afrikaanse omgewing sedert die einde van apartheid belangrike veranderings teweeg gebring het in hoe Suid-Afrikaners oor identiteit dink: “Nie alleen het dit die geleentheid geskep vir ’n herwaardering en ’n herposisionering van etniese identiteite wat in die verlede onderdruk of as minderwaardig beskou is nie, maar nuwe verbintenisse, verskuiwende verhoudings en interkulturele kontak het dit nodig gemaak dat mense anders dink oor wie hulle is.”

Ook Künzler (2011:35) spreek die problematiek verbonde aan ’n Afrosentriese beskouing van hip-hop aan en wys onder meer op hoe dit lei tot die essensialisering van ’n sin van Afrika-identiteit, wat in die proses geen ruimte laat vir ander identiteite wat deur die loop van die tyd op Afrika-bodem ontwikkel het nie: “This makes it difficult to conceive the existence of Africans of European, Arab, and Asian origin.” Die Afrosentriese argument in hip-hop, hoewel nie aangehang deur alle plaaslike rappers nie, is dus ’n tameletjie, want hip-hop is immers in sy wese akkommoderend: “The very nature of hip-hop culture has been one that accommodated many types of people” (Stapleton, 1998:227). Met die oorsprong van hip-hop uit vele multikulturele invloede, is dit terselfdertyd demokraties en besit dit ’n demokratiserende mag (Bradley, 2009:127): hip-hop is met ander woorde inklusief. Hierdie soort argumente beklemtoon noemenswaardig dat rap-musiek ’n ruimte is vir die betwis van vasgestelde idees oor identiteit (vgl. Künzler, 2011:36).

Wat vir hierdie proefskrif van belang is, is dat ook wit Afrikaanssprekendes hip-hop gebruik om hulle “wortels” te “herontdek”, soos Jaco van der Merwe van Bittereinder aandui in Torr

⁶² Vergelyk ook Neate (2004:137-138) se beskouings oor verbeelde vs. voorgeskrewe identiteite.

(2013:39): “Bittereinder is al ’n paar keer aangevat omdat ons ‘obsessed’ is met Afrikaner-identiteit. Maar dis juis wat Bittereinder lewe gegee het: ’n versoening met ons moedertaal, ’n ontdekking van ons Afrikaner-‘roots’.” Ook in hierdie geval is Wasserman (2001:9) se beskouings oor die rekonstruksie van oorspronge binne ’n nuwe konteks van waarde, om te besef dat dit dié nuwe konteks is “wat aanleiding gegee het daartoe dat die soektog na hierdie oorspronge van stapel gestuur is, en wat gaan bepaal wat die herontdekking daarvan gaan beteken”. Bittereinder se ontdekking van hulle “roots” is dus nie ’n refleksie van ’n essensiële waarheid nie, maar eerder – om Wasserman (2001:9) se argument toe te pas – hoe nuwe verbintenisse, verskuiwende verhoudings en interkulturele kontak in die Nuwe Suid-Afrika dit nodig gemaak het “dat mense anders dink oor wie hulle is”.

Soos aan die begin van hierdie hoofstuk genoem, lê die begin en einde van die ondersoek van hip-hop nie by sy ontstaansgeskiedenis nie. Ook lê dit nie by wat outentieke hip-hop is en wat dit nie is nie. Pennycook en Mitchell (2009:34-35) is van mening dat die soeke na die ware oorsprong van hip-hop vrugteloos is. As staving vir hulle argument verwys hulle na Afrosentriese argumente soortgelyk aan dié wat ek hierbo uitgewys het. Hierdie soort argumente word dikwels deur hip-hop-kunstenaars in Afrika aangevoer en word ondersteun deur die idee dat die ontwikkeling van hip-hop in die VSA onder die nasate van immigrante teruggevoer kan word tot die Afrika-diaspora, waar die ontwikkeling van hip-hop in Afrika beskou word as ’n terugkeer tot sy wortels. Pennycook en Mitchell (2009:34-35) wys egter ook hoe byvoorbeeld Australiese Aborigineë die gebruik van hip-hop beskou as ’n terugkeer na húl kulturele wortels omdat dit ’n voortsetting van inheemse sang- en danstradisies is (kyk ook bv. Omoniyi, 2009:116).

Wat impliseer dit dus as bruin, swart en selfs wit rappers in Afrika die appropriasie van hip-hop beskou as ’n manier waarop ’n outentieke identiteit ontgin kan word, terwyl andere oor die res van die wêreld ewe seker is dat hip-hop ’n uitdrukking van húl (ewe) unieke outentieke identiteit is?

Pennycook en Mitchell (2009:34-35) se argument in dié verband is dat ’n ondersoek na die oorsprong van hip-hop vele teorieë oplewer, maar deur slegs daarop te fokus, word die effek van die prosesse van lokalisering misgekyk. In die volgende hoofstuk word hierdie argument verder ontgin binne die breër teoretiese diskoers oor die appropriasie van hip-hop oor die wêreld heen en deur spesifiek die (Suid-)Afrikaanse konteks te betrek. Ook die aard en

kenmerke van hip-hop wat, ten spyte van die verloop van tyd, al hoe meer hibried word, sal bestudeer word om meer te wete te kom van waarom dit juis so 'n globaal-approprierbare kunsvorm is.

2.3.4 *Variasie wyer as die Vlakte*

Künzler (2011:27, e.v.) dui daarop dat die grootste deel van die akademiese diskoers oor hip-hop in Suid-Afrika (ten tye van sy argument) steeds fokus op die beginfase van hip-hop aan die Kaap en veral op groepe soos POC, met hip-hop wat beskou word as teenreaksie op hegemoniese magte en beïnvloed is deur die swartbewussynsbeweging. Hy betoog onder meer: “the existing literature on rap in South Africa appears rather outdated and unrepresentative of the current situation, and more recent developments of the genre” (Künzler, 2011:29). Ook Watkins (2012:59), wat self 'n studie oor hip-hop in die Kaap onderneem het (Watkins, 2000), meen dat die studie van Suid-Afrikaanse hip-hop hoofsaaklik handel oor hip-hop in die Kaap. Beide Künzler (2011) en Watkins (2012) gaan dan voort om hierdie saak aan te spreek deur 'n breër blik oor die stand van Suid-Afrikaanse hip-hop in die een-en-twintigste eeu te bied.

In 'n poging om aan te toon dat die representasie van identiteit in Suid-Afrika deur middel van kunsvorms soos hip-hop meer gevarieerd en geïndividualiseerd geword het, bespreek Künzler (2011) dan die werk van 'n nuwe generasie rappers in die Kaap (die sogenaamde New School), sowel as swart rappers uit Gauteng. Hy wys byvoorbeeld daarop dat Suid-Afrikaanse rappers ná 1994 toenemend plaaslike tale soos Tswana, Zoeloe, Sotho, Xhosa en die kreoolse Tsotsitaal in rap-lirieke begin gebruik het (Künzler, 2011:32, 40). Soos Künzler (2011) vergroot ook Watkins (2012) die lens op Suid-Afrikaanse rap. Hy doen dit deur 'n ondersoek na die stand van rap in sowel Johannesburg as Durban te doen, en ook melding te maak van Oos-Kaapse rappers uit Grahamstad en Port Elizabeth. Watkins (2012) ondersoek byvoorbeeld oplewings in die hip-hop-toneel in Soweto. Hy verwys onder meer – soos Künzler (2011) – na die opkoms van Zoeloe-rap met Zulu Boy (oorspronklik afkomstig van Durban) wat die eerste was om 'n Zoeloetalige hip-hop-album, *Masihambisane*, vry te stel (in 2006). En in Grahamstad is daar volgens Watkins (2012:64) 'n groot oplewing in Xhosatalige rap. Verder betrek Künzler (2011:37-38) en Watkins (2012:61) kortliks die dikwels gemarginaliseerde plaaslike vrouerappers in hulle besprekings ten einde die soeklens te vergroot.

Hoewel sowel Künzler (2011) as Watkins (2012) hiermee besonder waardevolle bydraes tot die uitbreiding van die diskoers oor Suid-Afrikaanse hip-hop lewer, veral in die demonstrasie van die ryke variasies in plaaslike hip-hop, laat dit myns insiens steeds ’n tweeledige gaping wat aangespreek kan word. In die eerste plek beskou en bespreek hulle die permutasies van Kaapse rap steeds as hoofsaaklik behorende tot die Kaapse Vlakte waar dit tot stand gekom het. Wanneer Künzler (2011:29, e.v.) verwys na “Kaapstad” in sy argument, is dit duidelik dat hy meestal bedoel die Kaapse Vlakte – met miskien die uitsondering van sy verwysing na die invloed van Rastafarianisme op hip-hop in die breër Kaapstad-area (2011:36). Die tweede gaping wat ek in sowel Künzler (2011) as Watkins (2012) se studies identifiseer en wil aanspreek, het te make met die nalating om prominente wit rappers in hul poging tot die verbreding van die plaaslike rap-diskoers in te sluit – ’n kwessie wat in die hieropvolgende afdeling aandag geniet.

Ek bevraagteken nie die waarde of relevansie van Künzler (2011)⁶³ of Watkins (2012) se studies nie, maar wil bydra tot dié diskoers deur daarop te wys dat navorsing oor plaaslike hip-hop nie slegs vir ’n lang tyd beperk was tot rap uit die Kaapse Vlakte nie, maar dat navorsers geneig is om alle Kaapse permutasies van hip-hop oor een kam te skeer, terwyl die variasie daarvan veel wyer as die Kaapse Vlakte strek – veral as dit kom by Afrikaanse rap. Dit impliseer ook natuurlik dat die temas wat aangeraak word, varieer. In die tweede dekade van hierdie eeu is dit duidelik dat daar oor die breër Kaapse area – wat die platteland van die Oos-Kaap en Noord-Kaap insluit – ’n oplewing in Afrikaanse rap is wat nie noodwendig ooreenkom met die tematiek van rap afkomstig uit die Kaapse Vlakte⁶⁴ nie – hoewel dit soms daarmee oorvleuel. Pogings om in die akademiese diskoers oor plaaslike hip-hop verder as die ontstaansone van Suid-Afrikaanse rap te kyk, mag dalk ironies genoeg veroorsaak dat ander Afrikaanse Kaapse rappers wat nie tel onder die prominente rappers uit die Kaapse Vlakte nie, in dié proses tussen die krake verdwyn.

Dieselfde potensiële slagat tel myns insiens in die plaaslike media. In 2010 skryf die joernalis Kgomotso Moncho byvoorbeeld in *Star*:

⁶³ Ek sluit veral aan by Künzler (2011:42) se beskouing van Suid-Afrikaanse rap as gevarieerd en oop vir die uitdruk van veeldoelige, diverse betekenis en geïndividualiseerde identiteite.

⁶⁴ In rap uit die Kaapse Vlakte sien mens ook onderlinge tematiese variasie.

Brasse Vannie Kaap gave resonance to Afrikaans rap. Die Antwoord and Jack Parow are making it popular. Now [...] Bittereinder are giving it another face.

Moncho (2010:4) se stelling beklemtoon hoe minder bekende of “ondergrondse” hip-hop – en dan veral deur bruin Afrikaanse kunstenaars – dikwels misgekyk word wanneer Afrikaanse rap in die hoofstroom-media ter sprake kom. Met die uitsondering van die kommersieel suksesvolle Brasse Vannie Kaap wat deur Moncho hier as baanbrekers erkenning kry, noem hy slegs prominente wit Afrikaanse kunstenaars in sy kort opsomming van die stand van Afrikaanse hip-hop teen die tweede dekade van die nuwe eeu. Terwyl die prominensie van Die Antwoord, Bittereinder en Jack Parow nie in hierdie proefskrif betwis word nie, en Moncho se stelling selfs as staving gesien kan word vir die keuse van hierdie drie groepe as gevallestudies, is dit nodig om hier te benadruk dat bruin Afrikaanse hip-hop – met die uitsondering van enkele kunstenaars – tans grootliks ’n blindokol in die hoofstroom-media is. Hoewel ek besluit het om te fokus op spesifiek wit Afrikaanse hip-hop ter wille van afbakening en ter aansluiting by witheidstudies, en die aanspreek en ondersoek van hierdie “blindokol” buite die bestek van my studie val, sou die stilswye oor hierdie flagrante miskenning van breër onderstrominge in Afrikaanse hip-hop net bydra tot die sentrerings van wit Afrikaanse kultuurgoedere met die gevolglike voortsetting van die marginalisering van bruin Afrikaanse kultuurskeppings. Ek wil dus graag hier wys op enkele prominente ontwikkelings in Afrikaanse rap wat deur bruin kunstenaars buite die Kaapse Vlakte geskep word, of deur kunstenaars binne die Kaapse Vlakte maar met lirieke wat verreikende sosiopolitieke temas buite slegs die grense van die Vlakte ondersoek.

In 2014 het die Kaapse rap-groep Dookoom⁶⁵ gesorg vir heelwat polemieke (veral op sosiale media) met hulle subversiewe lied “Larney jou poes”.⁶⁶ In die lied se meegaande musiekvideo word gefrustreerde bruin plattelandse plaaswerkers uitgebeeld wat dreig om ’n wit boer se plaas af te brand. Kommentaar word gelewer oor die nagevolge van die dopstelsel en die armoedige omstandighede wat bruin plaaswerkers in die gesig staar, terwyl wit boere munt slaan uit dekades se goedkoop arbeid. In die lirieke word die lang geskiedenis van rasse-onderdrukking in Suid-Afrika aangespreek; Jan van Riebeeck en die Nasionale Party ontgeld dit nie.

⁶⁵ Dookoom bestaan uit sowel wit as bruin kunstenaars.

⁶⁶ ’n Kaapse slengwoord gebruik om na ’n wit, welgestelde persoon te verwys, dikwels met die betekenis van “wit baas”.

Die emcee van Dookoom, Isaac Mutant, woon wel op die Kaapse Vlakte, maar hy is op Vredendal gebore, ’n dorp omring deur plase – veral wingerdplase – hoofsaaklik bearbei deur arm bruin arbeiders en besit deur wit boere. In ’n onderhoud met *Netwerk24* vertel hy dat hy nie net die uiters kontroversiële lied geskryf het na aanleiding van sy agtergrond op Vredendal nie, maar ook op grond van wat sy kennis op die platteland hom vertel het van hul onregverdigde behandeling en armoedige omstandighede: “But I’m pissed in general of how people treat other people.” (*Netwerk24*, 2014). Dit lewer dus spesifiek kommentaar op die uitbuiting van arm bruin plattelandse mense, maar op onderdrukking oor die algemeen.

Volgens van der Merwe (2015:239-240) ondersteun ’n lied soos “Larney, jou poes” die kompleksiteit van aggressiewe rassepolitiek in Suid-Afrikaanse postapartheid-musiek, en toets dit die sosiale en wetlike⁶⁷ parameters van kreatiewe uitdrukking, sowel as die sensurering van sodanige protes en die legitimiteit van protes: “They also signify rising tension in a culturally pluralistic society” (Van der Merwe, 2015:240).

Die rede waarom ek Dookoom in hierdie bespreking insluit, is om daarop te wys dat kommentaar oor die bruin ervaring van marginalisering en onderdrukking nie slegs gelewer word op die Kaapse Vlakte of oor die omstandighede in die Kaapste Vlakte nie. Tematies word kommentaar oor onderdrukking en rasse-politiek verbrei. Maar nie alle bruin rappers lewer in hulle lirieke kommentaar op rassepolitiek en onderdrukking nie. Sommige bruin rappers gebruik rap om ’n trots in hulle gemeenskap uit te spreek en sodoende agentskap te verkry.

Die rapper V.I.T.O. (die verhoognaam van Vito Heyn) uit Okiep uit die Noord-Kaap het in 2015 ’n mate van prominensie begin geniet toe hy as deel van die kykNET-televisieprogram *Vat die rap*,⁶⁸ ’n herwerkte weergawe van David Kramer se treffer “Stoksielalleen” saam met

⁶⁷ Nie net het die lied gesorg vir ’n oproer op sosiale media nie, maar Afriforum het dit as haatspraak bestempel en ’n klag daarteen ingedien by die Menseregtekommissie.

⁶⁸ *Vat die rap* (2015) was die breinkind van die Afrikaanse sanger en liedjieskrywer Coenie de Villiers. Vyf rappers is gevra om ’n bestaande Afrikaanse trefferlied “’n hiphop-baadjie aan te trek” (De Ridder, 2015a): “Die vyf moet nuwe lirieke skryf wat aansluit by die treffer en dié vervang dan versies wat alkant van die oorspronklike refrein ingepas word. Die deuntjie bly waar moontlik onveranderd.” Die betrokke rappers was Hemelbesem, Jaco van der Merwe van Bittereinder, YoMa, V.I.T.O en Churchil Naudé wat onderskeidelik hiphop-verse geskryf het vir Steve Hofmeyr se “Pampoen”, Lucas Maree se “Miljoen”, Rina Hugo se “Al lê die berge nog so blou”, David Kramer se “Stoksielalleen” en Anton Goosen se “Boy van die suburbs”.

dié plaaslike musiekveteraan opgeneem het. In 2017 het hy die hoofrol vertolk in Kramer se KKNK-musiekblyspel *Amper famous* en was hy ook betrokke by die produksie *Die riel van hip-hop* tydens die Suidoosterfees, waar hip-hop met die tradisionele rieldans, sang en poësie gekombineer is.

V.I.T.O. rap in ’n kombinasie van Namakwalands en Afrikaans, ’n variant van Afrikaans wat hy beskryf as Nam-Afrikaans: “Afrikaans is ek, en Namakwalands is ek,” vertel hy in ’n onderhoud (Op pad met Afrikaans – V.I.T.O., die rymkletser van Okiep, 2016). In dieselfde onderhoud, brei hy uit oor sy verknogtheid aan Afrikaans: “[Afrikaans is] al taal wat ek wil ken [...] Op ’n tyd het ek probeer om Engels te rap, maar [...] sodra ek Engels begin rap, dan gaan die aksent weg, dan klink ek maar net soos elke ander Engelssprekende persoon. So ek het besluit ek wil vashou aan my kultuur, ek wil vashou aan my tradisie.”

Deur sy gebruik van Afrikaans en meer spesifiek die inkorporasie van die inheemse variant van Nama, kombineer V.I.T.O. dus die globale kultuurmedium van hip-hop met sy plaaslike kultuur en tradisies. In hierdie sin demonstreer V.I.T.O. myns insiens baie duidelik hoe hip-hop op glokale vlak funksioneer. Hy vermeng Afrikaans en Nama met die narratiewe karakter van hip-hop en sodoende word hip-hop ’n voertuig waardeur plaaslike kultuurskepping, mondelinge tradisie en identifikasieprosesse voortgesit word: “Afrikaans is die taal wat ek praat, is die taal wat ek verstaan, is die taal wat my mense praat. As ek ’n ander taal praat, dan hulle mense sal nie rêrig kan relate nie, veral mense in my omgewing, in my gebied. [...] Die goedjies waaroor ek skryf is stories, is nie net my stories nie, is sekere persoonlike stories, maar meeste is stories van ander mense [...] stories van my plek, stories van my mense” (Op pad met Afrikaans – V.I.T.O., die rymkletser van Okiep, 2016). Die narratiewe dimensie van sy werk is vir hom van die uiterste belang. Ook in ’n onderhoud met die televisieprogram *Flits* (Akkoord: V.I.T.O. Kletsrymer, 2017), ter antwoord op die vraag oor hoekom hy musiek skryf, antwoord V.I.T.O.: “Dis my manier om stories ter vertel [...] my eie stories en my mense se stories [...] en dis soos ’n manier om regstellings te maak.” Hip-hop bied dus aan hom ’n manier om hierdie stories te vertel, ter voortsetting van inheemse narratiewe tradisies, asook ter wille van identifikasie.

Wanneer hy oor sy samewerking met die plaaslike musieklegende David Kramer gesels, raak V.I.T.O. punte aan met betrekking tot sy identiteit en die gebruik van sy inheemse, plaaslike taal [my parafrasering – AK]: “Ek wou altyd anders wees. Ek wou anders lyk, ek wou anders

dink, ek wou anders klink, en [...] dis een van die dinge wat David Kramer my geleer het; hy't my geleer oor oorspronklikheid, oor identiteit. Hy't gesê ek moet eg in myself wees, ek moet myself ken voor ek my storie kan vertel. [...] Toe besef ek agterna, ek hoef nie skaam te wees om' ek uit Namakwaland kom, om' ek van die platteland is; ek hoef nie skaam te wees om' ek plat praat nie, want dis juis wat my anders maak. So ek moet dit meer as my wapen gebruik. En my wortels omhels.” (Akkoord: V.I.T.O. Kleetsrymer, 2017).

Meer kommersieel suksesvol en prominent as V.I.T.O. is die rapper Hemelbesem (die verhoognaam van Simon Witbooi) wat afstam van die Nama-leier Hendrik Witbooi⁶⁹ (De Ridder, 2015b). Hemelbesem verwys na homself as rymkletser⁷⁰ en is ook 'n motivering-spreker, skrywer,⁷¹ TV-aanbieder en maatskaplike aktivis. Hemelbesem is gebore in Vredendal, volgens hom “in 'n tyd toe daai wêreld nog as deel van Klein-Namakwaland beskou is” en die meeste van sy familie is Namakwalanders uit die Springbok-omgewing (De Ridder, 2015b). Hy skryf sy verknogtheid aan Afrikaans – wat hy wyd verkondig – toe aan hierdie Namakwalandse herkoms (De Ridder, 2015b).

Hoewel hy uit die Noordwes-Kaap afkomstig is, het Hemelbesem grootgeword in Blackheath op die Kaapse Vlakte en in die noordelike voorstede van Kaapstad. Wat hierdie Afrikaanse rapper dus uniek maak, is dat hy 'n Nama-herkoms het, maar in die Kaapse Vlakte grootgeword het, en dat beide hierdie ruimtes sy ontwikkeling as rapper en die tematiek van sy lirieke beïnvloed het. In hierdie ruimtes het Hemelbesem in armoede grootgeword. Aan De Ridder (2015b) vertel hy van sy eerste kennismaking met hip-hop en hoe hy aanklank gevind het by kunstenaars soos Public Enemy vanweë die “harde werklikheid” in hul lirieke wat maatskaplike ongelykhede onder die loep geplaas het:

Van daai oomblik af het hip-hop my denke oorgeneem, my met ander oë na die wêreld laat kyk. Dit het woorde in my wakker gemaak. Dit was 'n uitlaatklep vir die opgekropte of versteekte woede oor maatskaplike ongelykhede. Dit was boonop 'n genre waar jy veel meer woorde kon inryg om jou sê te sê as met gewone liedjies, wat 'n beperkte formaat het.

⁶⁹ 'n Afbeelding van Hendrik Witbooi en sy Nama-naam, Nanseb gaib Gâbemab (die kaptein wat in die lang gras verdwyn), is op Hemelbesem se een arm getatoeër (De Ridder, 2015b).

⁷⁰ Hoewel sommige Afrikaanse rappers hulself identifiseer as “rymkletser” of “kletsrymer”, is daar gekies om in hierdie proefskrif deurgaans die woord rapper of emcee te gebruik. Kyk ook hoofstuk 1, afdeling 1.6.

⁷¹ In 2017 verskyn Hemelbesem se outobiografie, *God praat Afrikaans*, by Lapa-uitgewers.

Hip-hop het dus aan Hemelbesem 'n manier gebied om sy eie maatskaplike kwessies aan te spreek. Hy het aanvanklik in Engels ge-rap, maar nadat hy die Afrikaanse hip-hop van POC en BVK gehoor het, het hy besluit om in Afrikaans te rap, vertel hy aan De Ridder (2015b). Hy meen verder dat dit vir hom eerliker voel om in Afrikaans te rap en dat dit groter trefkrag het omdat dit eie is aan die gemeenskap, dat dit hom die geleentheid bied om direk tot die gemeenskap te spreek.

Sedertdien het hy 'n kampvegter vir die Afrikaanse taal geword. In 'n rubriek in die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (ATKV) se tydskrif *Taalgenoot* skryf Hemelbesem (2014:11) oor die rol van musiek en veral die rol van rap (wat hy rymklets noem) in die voortbestaan van Afrikaans:

Ek dink nie Afrikaanssprekendes gee genoeg krediet vir wat rock- en (in die laaste tyd) rymklets-groepe vir die taal beteken nie. Ek dink nie ons het besef hoe honger kinders was vir nuwer, uitdagender en intelligente klanke nie. Iets wat weer trots maak. Soveel kinders was op die drumpel om moed op te gee met die taal. [...] [T]oe daar nie 'n mik in die boonste vertakkings van die musiekbedryf was om in nes te maak nie, is die dieper en eerliker klanke gedwing om ondergronds wortel te skiet. [...] Maar net soos in die natuur, al geniet dit nie die sonlig soos die takke bo nie, anker dit die hele beweging. Hoe ook al, uit die kompos van ons verlede staan die taal trots.

Daar is ook Afrikaanse rappers uit die Oos-Kaap van wie die tematiek nie aansluit by rappers uit die Kaapse Vlakte nie. Early B,⁷² wat in 2017 met die lied “Bene lam” die eerste Ghoema-toekenning vir beste hip-hop-lied ontvang het, is afkomstig van Bloemendal (in plaaslike omgangstaal bekend as Die Dal) buite Port-Elizabeth. In ooreenstemming met rap se bemoeienis met plek (kyk afdeling 3.1), bevestig Early B dikwels sy bakermat deur die uitroep van die woorde “van Die Dal af, meisie”.

Early B het veral internet-bekendheid verwerf vir sy treffer “Leka djy” (wat teen die tyd van die finalisering van hierdie proefskrif reeds meer as 'n halfmiljoen keer op YouTube gekyk is). Hy rap in 'n streeks-Afrikaans en Afrikaanse sleng, met 'n unieke aksent en sy lirieke is ryk aan selfspot. In “Leka djy” vertel hy byvoorbeeld hoe hy winkel toe gaan om 'n pakkie “two-minute noodles” te gaan koop wanneer 'n listige (en lastige) meisie hom probeer verlei. Sy sê sy “smaak hom rooi” (hou baie van hom), maar hy antwoord “ek het klaar 'n morchie

⁷² Early B het vroeër saam met die emcee Agemi in 'n rap-duo opgetree, bekend as Earl en Agemi.

vir my” (ek het reeds ’n meisie). So word hip-hop deur Early B verinheems deurdat hy die manier waarop Afrikaans in Bloemendal gepraat word, in sy lirieke gebruik. Early B gee nie voor om ryk te wees nie, maar die feit dat hy kwansuis ’n pakkie noedels gaan koop, is ’n aanduider van sy sosiale status en dat hy dit omarm (*embrace*). In hierdie sin is Early B ’n voorbeeld van ’n rapper *keeping it real*, wat *represent* en op dié manier outentisiteit verwerf.

In die geval van die enkele rappers wat ek gekies het om as voorbeelde kortliks in hierdie afdeling te bespreek, speel die Afrikaanse taal en meer spesifiek die streeksvariante van hulle taal (en spesifieke streekskwessies) ’n prominente rol in hul hip-hop-produkte. Die gebruik van streeksvariante van Afrikaans skakel direk met die konfigurasie van identiteit in en ook deur hulle rap-lirieke. Verder is die narratiewe dimensie van hip-hop as ’n manier om tot die gemeenskap te spreek vir hulle belangrik, in hul eie taal. In hierdie sin skakel hulle gebruik van hip-hop met die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke en demonstreer dit bepaald die globale eienskappe van hip-hop en ook die rol van die simboliese reputasie van hierdie genre in globale identiteitskonfigurasies.

2.3.5 Die begin van wit Afrikaanse rap

Soos ek hierbo reeds genoem het, belig Künzler (2011) die feit dat akademiese studies oor Suid-Afrikaanse rap vir ’n lang tydperk gefokus het op Kaapse rappers soos POC en BVK en poog hy dan om aan te toon dat die representasie van identiteit in Suid-Afrika deur middel van hip-hop meer gevarieerd en geïndividualiseerd geword het. Künzler maak egter geen melding van wit rappers in Suid-Afrika nie, hoewel die eerste plaaslike wit rappers reeds kort voor en ná die eeuwisseling begin optree het. Hier kon byvoorbeeld verwys word na Jaco van der Merwe as Ajax (later die voorsanger van Bittereinder), Zander Tyler as Muis-is-Baas (wat later die persona van Jack Parow aangeneem het), Waddy Jones in Max Normal (wat later as Ninja van Die Antwoord begin rap het), en selfs Snotkop (die verhoognaam van Francois Henning) se kombinasie van pop en rap, hoewel laasgenoemde meer behoort tot die kommersiële pop-hoofstroom. Dit moet nietemin in ag geneem word dat Künzler (2011) se studie gebaseer is op albums wat tussen 2004 en 2008 verskyn het, wat die versuim om wit rappers in te sluit kan help verklaar omdat wit rappers in hierdie tyd nog nie besonder prominent was nie.

Soos Künzler (2011) spreek Watkins (2012) die beperkings in die akademiese diskoers oor Suid-Afrikaanse rap aan, maar ook Watkins rep in hierdie poging tot die verbreding van die plaaslike rap-diskoers geen woord oor die menige ontwikkelinge onder spesifiek wit Suid-Afrikaanse rappers nie – hetsy Engelse of Afrikaanse rappers.

Watkins (2012:65-66) is voorts van mening dat Suid-Afrikaanse hip-hoppers nie hulle individuele status te midde van die homogeniserende dryfveer van die sogenaamde reënboognasie prysgee nie, maar eerder hul onderskeie identifikasies verklaar deur taalkeuse en deur klem te lê op hul agtergronde. Dit dui volgens Watkins daarop dat die neo-apartheidsbewussyn geskoei op die sogenaamde reënboognasie-politiek⁷³ nie meer op dieselfde wyse geag word as ten tye van demokratisering nie, en dat Suid-Afrikaanse hip-hop eerder die idee van 'n reënboognasie uitdaag deur die artikulasie van verskil. Watkins (2012:65-66) gaan verder deur te sê dat die Nuwe Suid-Afrika se diskursiewe regime die ruimte skep vir hierdie artikulasie van verskil. Hoewel die artikulasie van unieke identifikasies – en by implikasie dus die artikulasie van verskil – in Suid-Afrikaanse hip-hop onmiskenbaar is, word samewerking (*collaborations*) en hibridisering in die Suid-Afrikaanse musiektooneel deur kunstenaars oor ras- en klasgrense heen nie in sy argument in ag geneem nie.

Hierteenoor het Badsha (2003) sowat 'n dekade vroeër 'n meer genuanseerde mening wanneer sy oor die onderhandeling met identiteit in die Kaapse hip-hop-tooneel kort ná die millenniumwending skryf. Terwyl sy daarop klem lê dat die magstrukture en -verhoudings wat deur apartheid meegebring is, nog nie verdwyn het nie en steeds 'n rol speel in hoe mense in die nuwe millennium in Suid-Afrika hulle identiteite onderhandel, benadruk sy terselfdertyd dat die hip-hop-tooneel in die Suid-Afrikaanse jeugkultuur as voorbeeld dien van die maniere waarop die jeug heelwat van die rigiede ras- en klasgrense wat apartheid daargestel het, oorskry (Badsha, 2003:132, 141-142). Gesien vanuit hierdie oogpunt word kategorieë soos ras en klas nie misgekyk nie, maar in ag geneem vir die manier waarop daar met hierdie kategorieë onderhandel word, eerder as om dit te beskou as ruimtes van rigiede afbakening en teenstrydigheid. Die buigsamheid van hip-hop en die geleentheid wat dit bied vir die representasie van identiteit oor die klas- en rasspektrum heen, is duidelik te bespeur in

⁷³ Interessant genoeg beskou Jack Parow wel die nuwe Suid-Afrika as die “Reënboognasie” – vgl. sy uitspraak in dié verband in Engelbrecht (2015:14).

die manier waarop ook die wit jeug in Suid-Afrika hip-hop as meganisme tot uitdrukking begin implementeer het (vgl. Marx en Milton, 2011:735-737).

In min of meer dieselfde tyd as Künzler (2011) en Watkins (2012) se bydraes, volg daar 'n driftige bespreking oor wit Suid-Afrikaanse rap in die plaaslike akademiese milieu as reaksie op die internasionale welslae en gevolglike media-aandag van Die Antwoord (vgl. Du Preez, 2011; Marx en Milton, 2011; Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; Krueger, 2012; O'Toole, 2012; Scott, 2012; Van der Watt, 2012; Kitchiner, 2013). Ook Jack Parow begin in hierdie tyd aandag in die akademie te geniet, soos in die bydraes van Viljoen (2011 en 2012).

Terwyl Künzler (2011) en Watkins (2012) nie wit rappers by hulle onderskeie studies insluit nie, het Neate (2004:140) reeds etlike jare tevore melding gemaak van die opkoms van wit hip-hop in die Kaap, met verwysing na die elemente van hip-hop in Waddy Jones (later van Die Antwoord) se eertydse groep, Max Normal. In die lig hiervan maak Neate die volgende afleiding: “[H]ip hop manages to articulate different aspects of the racial spectrum and, therefore, different aspects of what it means to be South African.” Ook reeds teen die eeuwending wys Sandra Klopper (2000:182) op hierdie buigsaamheid van die Suid-Afrikaanse hip-hop-kultuur wanneer sy die plaaslike appropriasie van graffiti deur wit jeugdiges in ag neem:

[A]lthough the formation of many youth cultures undoubtedly presupposes very particular social or racial assumption (or both), they are certainly not inflexible. On the contrary, they can be and often are adapted or modified to suit the needs of a particular time and place. This is certainly true for South African hip-hop culture.

Sandra Klopper (2000:185) meen dat die uitdagings wat gepaard gaan met die onvoldoende toegang tot finansiële en ander bronne sentraal staan in die begrip van die belange van jongmense wat tot die Kaapse hip-hop-toneel toegetree het in die twee dekades vóór die eeuwending. Sy benadruk dat dit nie slegs geld vir bruin kunstenaars van die Kaapse Vlakte nie, maar ook die jong wit skaatsplankryers wat gedurende die laat 1990's aktief aan die produksie van sproeiverfkuns in Kaapstad begin deelneem het, en ook só toegetree het tot die hip-hoptoneel. Klopper (2000:185) bevind dat hierdie jong wit jeugdiges die veranderinge in die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke arena aanvoer as dryfveer agter hulle aktiewe deelname aan die hip-hop-toneel: “[N]o longer able to rely on the idea that the job market privileges white males, they have become increasingly sensitive to the marginalization experienced by

other sectors of the community during the apartheid-era.” Hierdie appropriasie van hip-hop dui volgens haar daarop dat hip-hop nie staties is nie, maar as platform kan dien vir die uitdrukking van verskillende bemoeienisse en sorges; dat dit aangepas eerder as aangeneem word deur gemeenskappe, en so voortdurend herskep word (Klopper, 2000:195) – ’n kwessie wat in die hieropvolgende hoofstukke verder belig sal word.

Ek het reeds daarop gewys dat Ninja van Die Antwoord aanvanklik in Engels musiek gemaak het en dat sy musiekprojek, Max Normal, elemente van rap bevat het. In 2009 het hy saam met Yo-landi Vi\$\$er gedebuteer as Die Antwoord, waarvan die musiek Afrikaanse lirieke en woorde bevat. Jack Parow het kort ná die milleniumwending (nadat hy gematrikuleer het) aanvanklik in Engels begin rap onder name soos General Quick Draw McGraw en Bongscare en was later deel van die rap-crew District Alcoholix (Engelbrecht, 2015:57). Hierna het hy in Afrikaans met die naam Muis-is-Baas begip rap en saam met die rap-crew genaamd The League of Shadows het hulle Die Donker Mag gestig (Engelbrecht, 2015:58), voordat hy in 2009 as Jack Parow, ’n Afrikaanse solo-rapper, gedebuteer het. (Parow rap hoofsaaklik in Afrikaans, maar maak van kodevermenging na Engels gebruik.) ’n Jaar daarna het die Afrikaanse rap-groep Bittereinder op die toneel verskyn, met as emcee van die groep Jaco van der Merwe, wat ook eers in Engels ge-rap het onder die verhoognaam Ajax. (Kyk hoofstukke 4-6 vir diepte-besprekings van hierdie kunstenaars se toetrede tot die hip-hop-wêreld.)

Voordat hip-hop deur wit jeugdiges in Suid-Afrika – en van belang vir hierdie studie spesifiek dan wit Afrikaanse jeugdiges – aangepas is (aldus Sandra Klopper 2000:195 se beskouing), is ander genres deur wit Afrikaanse kunstenaars ingespan as uitdrukkingsvorm, ter wille van identiteitskonfigurasie en om hul bekommernisse te lug te midde van ’n oorgangstydperk in die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke geskiedenis. Die Afrikaanse musiek wat wit Afrikaanse hip-hop voorafgegaan het, het ’n rol gespeel in ’n rapper soos byvoorbeeld Jack Parow se ontwikkeling as kunstenaar. Parow vertel aan Theunis Engelbrecht (2015:140) in *Die ou met die snor by die bar* hoe onder andere Afrikaanse musikante wat hom voorafgegaan het, sy musiekloopbaan beïnvloed het:

Toe ek jonger was, het ek nooit regtig Afrikaanse musiek geluister nie. My pa en ma het baie na David Kramer geluister en ek het dit gelove, en later het ek net Koos Kombuis, Valiant Swart en Brasse Vannie Kaap geluister, want ek het gevoel dis die Afrikaanse musiek wat my represent. Die ander kant van Afrikaanse musiek was ’n

joke. Ek kon glad nie aanklank daarby vind nie, want ek het gevoel dit represent nie vir my as Afrikaner nie. Jy kan nie 'n Afrikaanse pop-album na jou Engelse tjommi toe vat en sê speel dit, dit is my soort musiek nie, want daai musiek is so kak. Ek dink ook dis deels hoekom Fokofpolisiekar hulle musiek gemaak het en ek my ding gedoen het, want ons wil cool musiek vir mense gee wat die jong Afrikaanse mense kan represent.

By Parow was daar dus duidelik 'n behoefte aan 'n tipe musiek wat *hom* representeer sowel as sy eie behoefte om aan ander iets te bied wat *hulle* representeer. Hy het aanklank gevind by kunstenaars wat buite die pop-hoofstroom was. Benewens die feit dat dit hier van groot belang is om spesifiek te let op die invloed van bruin hip-hop-voorgangers soos BVK, is dit duidelik dat die Afrikaanse kunstenaars wat hy hier noem, almal vernuwende rolle gespeel het in die Afrikaanse musiekgeskiedenis. Kunstenaars soos veral Koos Kombuis, wat deel was van die Voëlvry-beweging van die laat 1980's, en Fokofpolisiekar het ingedruis teen die pop-hoofstroom en die *status quo*.

Die Voëlvry-beweging⁷⁴ in die laat 1980's, het bestaan uit 'n groep Afrikaanse musikante wie se musiek 'n kritiese boodskap jeens die Afrikaner-nasionalistiese regering gehad het, en daarop ingestel was om die uitkyk en politiek van die Afrikaanse jeug te wysig (vgl. O'Meara, 1996:368-370). In Grundlingh (2004:484) se baanbrekerswerk oor Voëlvry betoog hy oor dié protesmusiek: “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 apartheid.”⁷⁵ Ook Fokofpolisiekar het kort ná die eeuwending as die eerste kommersieel suksesvolle Afrikaanse punkrock-groep met kwessies van identiteit in hulle lirieke geworstel, asook gesorg vir heelwat polemie (kyk Klopper, 2009:121 e.v.).

Die invloed van Afrikaanse musiekvoorgangers waarby Parow aanklank gevind het, herinner aan Wynand Myburg, baskitaarspeler van Fokofpolisiekar, se woorde: “As [Johannes

⁷⁴ Die titel van die Voëlvry-beweging is ontleen aan die Voëlvry-toer in 1989.

⁷⁵ Kyk ook my bespreking van Voëlvry in Klopper, 2009:101-105. Van Der Merwe (2015) lewer myns insiens 'n belangrike bydrae tot die diskoers oor onder meer Voëlvry. Van der Merwe (2015:198) vind dat die rol van Voëlvry in die ontmanteling van apartheid dikwels oordryf word, en dat die aandag daarop ander relevante ontwikkelinge in en deur musiek – soos Musiek-en-Liriek – kan oorskadu: “Voëlvry has offered an attractive opportunity to explore the various intersections of changing Afrikaner identities and political unravelling at an almost apocalyptic time for white Afrikaners. Perhaps because of this specific historical positioning, it has been too attractive, too obvious, leading to neglect of the work of other Afrikaans music artists who expressed their political identities in more subtle ways.” Hy argumenteer verder dat Voëlvry nie die eerste óf die laaste anti-establishment-musiek in die apartheid-era was nie (kyk Van der Merwe, 2015:200, e.v.).

Kerkorrel en Koos Kombuis]⁷⁶ nie bestaan het nie sou ek nooit, like, gedoen het wat ek nou doen nie” (Kapp en Beukes, 2008). Elders vertel Parow weer aan Engelbrecht (2015:126) dat die Bellville-punkrock-toneel (met Fokofpolisiekar aan die voorpunt) ’n noemenswaardige invloed op hom gehad het, en “dat die punk rock influence gecollide het met die rap influence, en so half in die middel daarvan het ek my eie styl gevorm”.

Maar dan is daar ook die musiek waarmee kunstenaars soos Parow nié identifiseer nie. In sy woorde aan Engelbrecht (2015:140) noem hy Afrikaanse pop-musiek “’n joke” en “so kak” en hy sê hy kon glad nie aanklank daarby vind nie, “want ek het gevoel dit represent nie vir my as Afrikaner nie”. En tog speel dit ’n rol in sy ontwikkeling as kunstenaar omdat die stereotipes wat daarin gerepresenteer word, sterk afsteek by sy aweregse beeld en inhoud, en hom ook inhoud tot van sy lirieke gee, soos wanneer hy rap: “As jy van die liedjie hou / poes vir Nicholis Louw”⁷⁷ (“Hard partytjie hou”, 2011).⁷⁸

Benewens die feit dat internasionale en plaaslike hip-hop ’n rol gespeel het in die besluit van wit Afrikaanse kunstenaars om te begin rap (ook Bittereinder rap in “Ampersand”, 2014: “in die Concrete Schoolyard⁷⁹ het ek rympies geleer / en die BVK’t my in Afrikaans laat probeer”), is daar na aanleiding van bogenoemde ook ’n historiese konteks waarbinne Afrikaanse kunstenaars mekaar beïnvloed en vir ander die weg baan.

Myns insiens lê redes vir die steeds voortdurende appropriasie van hip-hop deur jong Suid-Afrikaners by die ervaring van marginalisasie en die konfigurasies van identiteit in ’n soeke na outentisiteit en die uitdrukking van bemoeienisse – wat voortspruit uit sowel die verlede as die hede – binne ’n komplekse sosiopolitieke sisteem, histories én tans. Dit hou verband met ’n voortgesette plaaslike proses van kultuurvorming en identiteitskonfigurasies waar hip-hop een van vele eksterne invloede is wat saamwerk met plaaslike invloede en dryfvere.

⁷⁶ In ’n persuitreiking oor hulle debuutalbum, *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003), lys Fokofpolisiekar ook vir Kerkorrel en Kombuis as inspirasiebronne.

⁷⁷ Nicholis Louw is ’n Afrikaanse pop-sanger, veral bekend vir sy Afrikaanse verwerkings van Duitse Schlager-liedjies.

⁷⁸ In hierdie verband is dit nuttig om te let op Van der Merwe (2015) se baanbrekerswerk oor Afrikaanse populêre hoofstroom-musiek en die sosiopolitieke rol wat dit speel (’n rol wat volgens hom misgekyk word deur slegs te fokus op musiek wat die status quo bevraagteken).

⁷⁹ “Concrete Schoolyard” is ’n liedjie deur die Amerikaanse hip-hop-groep Jurassic 5.

2.4 Gevolgtrekking

In die tweede dekade van die nuwe eeu is dit duidelik dat die era van hip-hop verby die millenniumwending asook verby landsgrense strek. Die vele globale permutasies daarvan in die hedendaagse tydvak sorg vir verskeie fragmente om onder die soeklens te plaas, eerder as om hierdie era slegs as 'n Amerikaanse kultuurverskynsel te beskou. Maar hoewel hip-hop vandag as globale eerder as slegs globale fenomeen ondersoek word op verskeie plaaslike vlakke oor die wêreld heen, is dit myns insiens nietemin noodsaaklik om kennis te dra van die ontstaansgeskiedenis van hip-hop. Deur hierdie ontstaansgeskiedenis te verken, soos in hierdie hoofstuk gedoen is, kan daar begryp word wat die aard en kenmerke van hip-hop is en waarom mense met die verloop van tyd en oor die wêreld heen aanklank daarby vind, en watter moontlikhede die gebruik daarvan in terme van identiteitskonfigurasie inhou.

Terwyl daar ondersoek ingestel is na die sogenaamde “twee-draaitafels-en-’n-mikrofoon-verhaal”, oftewel die storie van hip-hop se ontwikkeling in die Suid-Bronx in New York gedurende die 1970’s (waar verskeie sosiopolitieke en ekonomiese faktore ’n rol gespeel het in hip-hop se formasie), is daar in hierdie hoofstuk terselfdertyd gepoog om die perspektief op hip-hop – en veral rap – se geskiedenis te verbreed. Dit is gedoen deur die inagneming van swart mondelinge praktyke wat hip-hop voorafgegaan het. Verlaas die aard van die mondelinge gebruike naamlik die toast en die dozens is ondersoek, sowel as die wortels van hierdie gebruike in Afrika en die diaspora. Deur só die onstaansgeskiedenis van hip-hop in hierdie hoofstuk na te vors, is daar bevind dat die erts van die simboliese kapitaal verbonde aan rap vertak lê in ’n swart kulturele sisteem met ’n geskiedenis wat eeue terug strek, en dit is hierdie kenmerk van rap wat in gedagte gehou moet word wanneer appropriasies daarvan oor die wêreld en oor kleurgrense heen, binne ’n historiese sisteem van swart onderdrukking, ondersoek word.

Die ondersoek na die ontstaansgeskiedenis van hip-hop in hierdie hoofstuk het dit ook duidelik gemaak waarom bruin rappers uit die Kaapse Vlakte die eerste was om op plaaslike vlak (in Suid-Afrika) aanklank te vind by hip-hop. Nogeens is die belang van ’n genuanseerde historiese blik op mondelinge praktyke beklemtoon waar daar gevind is dat

vele parallelle getrek kan word tussen die omstandighede in die Suid-Bronx in die 1970's en die Kaapse Vlakte in die 1980's en 1990's – toe hip-hop daar posgevat het. Sodoende is ook die aard van hip-hop belang, as kunsvorm wat spreek tot (en as spreekbuis dien van) gemarginaliseerde en ontheemde gemeenskappe oor die wêreld heen.

Eindelik is die soeklens in hierdie hoofstuk ingestel op die ontwikkeling van spesifiek wit Afrikaanse rap-musiek en hoe dit ook verband hou met sowel internasionale as plaaslike hip-hop wat dit voorafgegaan het, asook ander vorme van plaaslike musiek. Daar is dus bevestig dat hip-hop 'n globale kunsvorm is wat op die kruispunt van globaal en plaaslik funksioneer en aanhou evolueer en gedy.

HOOFSTUK 3

Teoretiese diskoerse relevant tot die ondersoek na Afrikaanse rap

[Y]ou have to be about where you're from. You cannot be in the South, trying to rap about New York.

– Ice-T⁸⁰

Om sin te maak van wie jy is, moet jy vir jouself 'n oortuigende storie vertel van waar jy vandaan kom en hoe jy by die storie inpas.

– Danie Marais⁸¹

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.

– Simon Frith⁸²

3.1 Inleiding

Uit die ontstaansgeskiedenis van hip-hop, bespreek in die vorige hoofstuk, blyk dit duidelik dat hip-hop spruit uit 'n behoefte om trots in jou eie gemeenskap uit te spreek – veral waar daardie gemeenskap onderdruk is deur magte van buite (Bradley, 2009:127). Vanweë hierdie verbintenis met plek is rap daarmee geobsedeer: rappers maak dikwels 'n groot ophef van hulle plek van oorsprong of bakermat; aan die begin van 'n lied of optrede sal 'n rapper byvoorbeeld graag sy herkoms of tuiste uitroep – die plek wat hulle verteenwoordig of *represent*⁸³ (Bradley, 2009: 126-127; vgl. ook Androutsopoulos en Scholz, 2003:472; Neate, 2004:38; Forman, 2012;⁸⁴ Watkins, 2012:66-74). Hierdie representasie van plek hang ten

⁸⁰ In Upshal (1999).

⁸¹ Marais (2017).

⁸² Frith (1996:125).

⁸³ In die hip-hop-milieu word die woord “represent” dikwels gebruik in die betekenis van verteenwoordiging, maar hierdie representasie het daarbenewens ook die betekenis van “voorstelling”.

⁸⁴ Forman (2012:225) benadruk rap se bemoeienis met plek en veral die publieke sfeer: “Virtually all of the early descriptions of hip-hop practices identify territory and the public sphere as significant factors, whether in

nouste saam met hip-hop se bemoeienis met outentisiteit: *keeping it real*. En as jy nie eg is nie, word jy in die hip-hop-gemeenskap beskuldig van *fronting*, oftewel dat jy 'n front voorhou.

In die rap-lied “A tale of three cities” (2010, kyk addendum),⁸⁵ opgeneem op Bittereinder se debuutalbum, *'n Ware verhaal*, werk die Suid-Afrikaanse rappers Jack Parow en Tumi Molekane met die elektro-rapgroep Bittereinder mee om saam 'n “verhaal” te vertel van hul onderskeie bakermatte: Jaco van der Merwe van Bittereinder rap oor Pretoria, Parow oor Kaapstad en Molekane oor Johannesburg. Deur die verwysing na die spesifieke plaaslike toestande word hip-hop se bemoeienis met die representasie van plek bevestig, en meer spesifiek wat Sigler en Balaji (2013:336-337) in hierdie verband benadruk: ten spyte van die globalisasie van hip-hop en die gevolglike deterritorialisasie daarvan, is die representasie van spesifieke geografiese plekke steeds prominent in die manier waarop rappers hulle identiteit uitdruk. Die verwysings na die spesifieke plaaslike bakens en ervarings van hierdie onderskeie plekke dien egter terselfdertyd as lokaliseringstrategie: deur die rap-lirieke van “A tale of three cities” verbind Bittereinder, Parow en Molekane hulself elk tot 'n bepaalde Suid-Afrikaanse ruimte, ver verwyderd van hip-hop se ontstaansone, naamlik New York in die VSA. Só verplaaslik hulle hip-hop.

In Bittereinder se vers plaas rapper Jaco van der Merwe hom in die strate van Pretoria met baie spesifieke plaaslike verwysings na onder meer die stad se pers jakarandas, Kerkplein, bakens soos die Uniegebou, die Voortrekkermonument, woonbuurte soos Danville en Waterkloof, asook Pretoriase klubs, restaurante, skole, teaters, parke en persoonlikhede. Die vers eindig met 'n bevestiging van sy verbintenis tot Pretoria (en sy toe-eiening van die plek) met die woorde: “soos 'n hoëveldweerligstorm is hierdie stad in my ingebrand / Kerkorrel se Snor City,⁸⁶ Pretoria in my hart”.

the visible artistic expression and appropriation of public space via graffiti or B-boying, the sonic impact of a pounding bass line, or the discursive articulation of urban geography in rap lyrics.” Kyk ook Forman (2002) se uitgebreide studie oor hip-hop se verhouding met plek.

⁸⁵ In die meegaande addendum is lirieke geplaas wat relevant is tot die studie en nie in die teks in die geheel aangehaal word nie, in die volgorde waarvolgens dit in die proefskrif ter sprake kom.

⁸⁶ Die lied “Snor City” is oorspronklik deur Bernoldus Niemand opgeneem op sy album *Wie is Bernoldus Niemand?* (1985). “Snor City” is ook 'n liriek wat die kunstenaar lokaliseer deur die herhaaldelike refrein “Pretoria”.

Daarteenoor verbeeld Parow die Kaap, waar hy grootgeword het en woon (“die stad wat my wil hê”) deur soortgelyke verwysings na strate, teaters, klubs, winkels, restaurante, ensovoorts (van Groentemarkplein tot die misbank oor Tafelberg), asook persoonlike ervarings en herinneringe aan familie en vriende binne en rondom hierdie omgewing. Hy eindig sy vers, soos Bittereinder, met ’n bevestiging van sy fisieke en geestelike verwantskap met Kaapstad: “dis die plek wat my bou en my maak, my nooit sal verlaat / my bloed en sweet op die straat, dis die goeie ou Kaap”.

Terwyl Molekane op soortgelyke wyse die stad waartoe hy verbind is in sy vers vergestalt, is daar in sy liriek minder verwysing na spesifiek herkenbare *bakens*, maar eerder *ervarings* verbind met Johannesburg, soos ekonomiese ongelykheid, geweld en vrees, rassisme en die najaag van weelde. Anders as Parow en Bittereinder wat spesifiek die name van Pretoria en die Kaap noem, word Johannesburg se naam in Molekane se vers verswyg, met die enigste verwysing daarna in name soos “City of Lights”⁸⁷ en “place of gold”. Behalwe vir die minder spesifieke aanduiding van lokaliteit en die feit dat hy sy vers in Engels rap (en nie in sy moedertaal soos Parow en Van der Merwe nie), word sy liriek verder onderskei deurdat hy na Johannesburg as die “New York of Africa” verwys. Hiermee wil hy myns insiens sy gebruik van hip-hop duidelik verbind met dié genre se ontstaansone en sy verbintenis tot hip-hop as globale medium uitspreek, maar terselfdertyd gebruik hy hierdie medium om plaaslike kwessies te belig. So is dit verbind met nie slegs die plaaslike konteks (waaroor die liriek handel nie), maar tree dit in dialoog met hip-hop se “moederkultuur” (vgl. Androutopoulos, 2009:43). Dit hou ook op hierdie manier ’n verband met hip-hop se globale bewussyn, terwyl dit in ’n plaaslike konteks geartikuleer word (vgl. Watkins, 2012:57).

“A tale of three cities” dien dus as nuttige voorbeeld van hoe globalisasie funksioneer, naamlik waar die prosesse van globalisasie en lokalisasie samelopend is (vgl. Robertson, 1997:28; Neate 2004:85). Dit toon die wyse waarop ’n globale medium gelokaliseer word tot die Suid-Afrikaanse konteks deur spesifieke lokaliseringsstrategieë, asook hoe hierdie lokaliseringsstrategieë kan wissel tussen die betrokke rappers in ’n enkele lied. Hoewel Molekane die verwysings na die plaaslike ruimte vaag hou en dit duidelik met die globale koppel deur na Johannesburg as die New York van Afrika te verwys, lokaliseer hy die

⁸⁷ Dit is interessant om te let op die kopknik hier na Charles Dickens se *A tale of two cities* (1859), wat gedeeltelik afspeel in die Franse stad Parys, ook bekend as die City of Light.

geappropriëerde genre deur meer pertinent as die ander twee rappers in die lied plaaslike sosiopolitieke kwessies te belig (Bittereinder maak wel vlugtig melding van gewapende roof en boemelaars). Die twee Afrikaanse rappers wortel hulle in hul plaaslike ruimtes deur middel van verwysings na plaaslike bakens en persoonlike herinneringe, en deur hulle verbintenis tot die plek duidelik te verklaar. So word hulle appropriasie⁸⁸ van hip-hop onomwonde gelokaliseer tot die plek waartoe hulle histories en fisiek verbind is, en word hierdie lokalisering en die verbintenis tot ’n plaaslike kultuur verder onderstreep deur die gebruik van hulle moedertaal, eerder as die internasionale voertaal van Engels: by populêre musiek is die taal waarin ’n boodskap oorgedra word, dikwels ’n gekodeerde vergestaltung van die betrokke sanger se kultuur of kulturele milieu (Adedeji, 2014:506). Tog is hulle gebruik van rap-musiek as uitdrukkingsmedium hier ’n merker van die verbintenis ook met die globale hip-hop-kultuur omdat rap-musiek ’n geglobaliseerde medium is. In hierdie sin is dié proses dus globalisering: die kruispunt waar globalisering en lokalisering ontmoet.

Aan die een kant dui die lokaliseringstrategieë wat in die lirieke van Bittereinder, Parow en Molekane te bespeur is, met die verwysing na plaaslike plekke en ervarings, op die verinheemsing van hip-hop, wat beteken dat die ingevoerde kulturele element plaaslike eienskappe aanneem (Lull, 2000:239-245).⁸⁹ Aan die ander kant, soos Pennycook en Mitchell (2009:27-35) uitwys, is die appropriasie van hip-hop op plaaslike vlak meer kompleks as die invoer van ’n globale medium wat bloot plaaslike kenmerke verkry, of dat dit eenvoudig as subtypes van globale hip-hop beskou kan word. Dit dui eerder op die voortsetting van plaaslike prosesse van identifikasie en kultuurskepping binne ’n bepaalde ruimte, waarvoor hip-hop ’n werktuig word.

Laasgenoemde word duidelik geïmpliseer wanneer Bittereinder se emcee, Jaco van der Merwe, byvoorbeeld in ’n media-onderhoud oor die groep se debuutalbum, *’n Ware verhaal* (2010), sê: “Die eerste album was [...] ’n versoening met Afrikaans-wees en in Pretoria en Suid-Afrika bly en baie dink oor taal en persoonlike identiteit.” (Klopper, 2015:17). Daar kan

⁸⁸ Soos in hoofstuk 1 genoem, is die werkbare definisie van “appropriasie” in hierdie studie in ooreenstemming met Androutsopoulos en Scholz (2003:463) se omskrywing, naamlik die produktiewe gebruik van ’n oorspronklik ingevoerde kulturele patroon.

⁸⁹ Lull (2000) gebruik die terme “deterritorialisasie”, “transkulturasie” en “verinheemsing” wanneer hy verwys na die migrasie van mense, maar hierdie konsepte geld ook vir die verspreiding van kultuurvorme, hetsy deur fisieke of virtuele interaksie en vermenging, soos duidelik blyk uit Androutsopoulos en Scholz (2003:468, e.v.) se toepassing van hierdie konsepte van Lull (2000) op Europese rap-musiek.

dus afgelei word dat dit vir Van der Merwe as rapper hier handel oor 'n persoonlike proses van identiteitskonfigurasie waarin sy rap-lirieke 'n rol speel.⁹⁰ Lokaliseringstrategieë word dus nie noodwendig ingespan om rap toe te eien vir 'n bepaalde kulturele groep nie, maar hou ook verband met individuele identiteitskonfigurasies. In die geval van Van der Merwe se lokaliserende rap-vers in “A tale of three cities” sou daar die afleiding gemaak kan word dat hierdie proses saamhang met die toe-eiening van die plaaslike ruimte waarin hy grootgeword het en hom bevind – 'n ruimte waarmee hy as 'n wit man 'n ongemaklike verhouding het weens die land se apartheidsgeskiedenis (soos wel duideliker sal blyk uit die liriek-analises in hoofstuk 6). Deur só daarna te kyk, word die rol van die verplaasliking van hip-hop as meganisme in identiteitskonfigurasies al hoe duideliker.

Gesien vanuit hierdie oogpunt, verskuif die fokuspunt wat dikwels oorheers wanneer die globalisasie van 'n kultuurmedium soos hip-hop ondersoek word, naamlik die infiltrasie van inheemse kulture en later ook identiteite deur hierdie medium (waar globalisasie dikwels beskou kan word as 'n proses wat lei tot homogenisasie), na een wat berus op die manier waarop plaaslike kulture uitheemse kultuurmediums gebruik en wat die appropriasie onthul oor plaaslike identiteitskonfigurasies, eerder as dat dit iets onthul oor globalisasie of oor die medium self (vgl. Robertson, 1997:28; Urla, 2001:185; Pennycook en Mitchell, 2009:34).

Soos gesien kan word in die genoemde verskille tussen Molekane en die twee Afrikaanse rappers in “A tale of three cities” vind hierdie identiteitskonfigurasies op verskillende maniere plaas, selfs al word dieselfde medium daarvoor ingespan: plaaslik is nie staties nie en beteken nie slegs een ding nie, veral nie in die multikulturele samelewing van Suid-Afrika met sy komplekse geskiedenis van sosiopolitieke skeiding nie. Daarbenewens kom ook ter sprake die “differences within” (Pieterse 2001:1; De Kock 2006:175, 186), met individue wat tussen definieerbare kategorieë beweeg en identiteite kombineer – so sê Parow byvoorbeeld in sy vers in bogenoemde rap-lied: “ek’s wit maar ek’s swart”.

Met hierdie kompleksiteite in ag geneem, word die prosesse verbonde aan die plaaslike appropriasie van hip-hop in hierdie hoofstuk bestudeer ten einde lig te werp op hoe dié

⁹⁰ In 'n onderhoud met Torr (2013:39) sê Van der Merwe dat Bittereinder se lewenskrag juis lê in hulle versoening met hul Afrikaner-identiteit: “Bittereinder is al 'n paar keer aangevat omdat ons ‘obsessed’ is met Afrikaner-identiteit. Maar dis juis wat Bittereinder lewe gegee het: 'n versoening met ons moedertaal, 'n ontdekking van ons Afrikaner-‘roots’.” (Kyk ook afdeling 2.3.3.)

prosesse werk, maar ook om afleidings te maak oor hoe dit sinvol ondersoek kan word met die oog daarop om meer te wete te kom van identiteitskonfigurasies verbonde aan die appropriasie(s) van hip-hop, eerder as om meer te wete te kom van hip-hop self.

3.2 Die ondersoek na hip-hop binne ’n “globale melange”⁹¹ van kultuur

3.2.1 Inleiding

Deur in die vorige hoofstuk die ontwikkeling van hip-hop kortliks te bespreek, is sekere kenmerke daarvan uitgelig, ten einde verder in hierdie proefskrif te kan ondersoek hoe die simboliese identiteitsgereedskap (“symbolic tools of identity” – Neate, 2004:107) wat dit bied, toegepas word deur plaaslike wit Afrikaanse rappers, met hip-hop as een van vele bronne waaruit geselekteer kan word in die konfigurasie van identiteit. Soos wat Neate (2004:137-138) in dié verband uitwys:

I’ve come to realise that the nature of the world we now live in is such that identity (individual, group, national or transnational) is often produced glocally as much as locally, globally as much as glocally and contemporaneously as much as historically. This both stimulates and results in the production of imagined (as opposed to ascribed) identity. What I mean by this is simply that an individual’s story of themselves can now be assembled from a seemingly endless array of resources.

Soos egter deurlopend in hierdie studie duideliker sal word, is die appropriasie van dié oënskynlik oneindige verskeidenheid hulpbronne nie onproblematies nie. Nie almal beskou appropriasie in ’n positiewe lig nie. Waar Androutsopoulos en Scholz (2003:463) die appropriasie van hip-hop deur Europese rappers as die produktiewe gebruik van ’n oorspronklik ingevoerde kulturele patroon beskou, is daar ander wat sekere gevalle van sodanige appropriasie – in ’n konteks van historiese rassesseiding en -onderdrukking – as kulturele diefstal sien (vgl. onder meer Owen, 2010; Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; Kitchener, 2013; Jason, 2015). Om sowel die problematiek as die potensiaal verbonde aan die seleksie vanuit kulturele bronne ter wille van identiteitskonfigurasie te begryp, is dit myns insiens nodig om die dinamika van identiteit en kultuur van nader te beskou.

⁹¹ Na aanleiding van Pieterse (1995:45, 53).

In hierdie afdeling sal daar eerstens gekyk word na die globale verspreiding van kultuur-
 vorme soos hip-hop uit die teoretiese oogpunte van veral Pieterse (1997; 2001), Lull (2000)
 sowel as Pennycook en Mitchell (2009) wat kwessies soos die vloeibaarheid van identiteit en
 kultuur sowel as glokalisasie en hibridisering aanraak. Dit sal aangevul word deur teoretiese
 begrippe in verband met kosmopolitanisme te betrek alvorens die fokus terug sal verskuif na
 nuttige benaderingswyses tot spesifiek die studie van identiteit in rap-musiek.

3.2.2 “[E]k’s wit maar ek’s swart”: die vloeibaarheid van identiteit en kultuur

In die inleiding tot hierdie hoofstuk, waarin “A tale of three cities” kortliks as voorbeeld van
 die appropriasie van rap op Suid-Afrikaanse bodem gebruik is, is daar verwys na ’n kort, dog
 kragtige rap-reël deur Jack Parow: “ek’s wit, maar ek’s swart”. Wanneer identiteits-
 konstruksie, oftewel identiteitskonfigurasies (die term wat in hierdie studie verkies word),⁹²
 ter sprake kom, word daar dikwels gewys op die rol van die “self” versus die “ander”, en
 word daar aanvaar dat identiteitsvorming saamhang met kwessies van insluiting en
 uitsluiting: “[...] insluiting van almal wat voldoen aan die vermeende grootste gemene deler,
 en uitsluiting van hulle wat nie aan hierdie vereiste voldoen nie” (Van Coller en Van
 Jaarsveld, 2009:19). Daar word met hierdie sienswyse aanvaar dat identiteitsvorming van die
 self slegs kan plaasvind indien daar ’n “ander” teenwoordig is waarteen die self hom/haar kan
 meet in terme van hierdie insluiting en uitsluiting. In die inleiding tot sy ondersoek na
 hibridisering, stel Pieterse (2001:1) egter die vraag:

If we recognize ‘others’, according to which boundaries do we identify ‘others’? If we
 recognize difference, what about ‘difference within’? What about those who straddle
 or are in between categories and combine identities?

Met ander woorde, wat van diegene wat reken: “ek’s wit maar ek’s swart”? Dit is duidelik ’n
 stelling wat dui op die vervaging van vaste grense en die beginsel van insluiting-uitsluiting,
 en daarmee saam ’n essensialistiese beskouing van identiteit ophef. Identiteit is nie staties
 nie, maar vloeibaar, en die beskouing van identiteit as nie-essensialisties staan tans sentraal in
 identiteitstudies. Van Coller en Van Jaarsveld (2009:19) wys daarop dat daar wegbeweeg
 word van die opvatting dat identiteit gebaseer kan word op ’n “totalitêre insluiting-uitsluiting
 beginsel” en dat resente identiteitstudies die vervaging van grense erken, “met identiteit as

⁹² Ter aansluiting by Martin (2013:8), kyk hoofstuk 1, afdeling 1.2.

dinamiese konstruk, aanpasbaar en oop vir ander entiteite binne 'n samelewing". (Kyk ook Hall, 1996.)

Die beginsel van identiteit gebaseer op insluiting en uitsluiting impliseer bowendien 'n verhouding tot 'n groep of kultuur, iets wat as aanduiding kan dien van daardie sogenaamde vereistes waaraan voldoen word al dan nie, ten einde insluiting en uitsluiting te bewerkstellig. Die probleem met hierdie opvatting is egter dat kultuur nooit in 'n gegewe of permanente toestand verkeer nie, maar voortdurend aan 't verander is; mense erf nie net 'n kultuur nie, maar is voortdurend besig om dit te skep, te herskep en te transendeer (Lull 2000:132, 159, 262). Hierdie skepping, herskepping en transendering gebeur deesdae te midde van 'n oorvloed beskikbare globale simboliese vorme as bronne waaruit geselekteer kan word, vergemaklik deur die jongste kommunikasietegnologie en globale mobiliteit (Lull, 2000:133; 2012:5), en het die resultaat van wat Pieterse (1997:53) 'n "global *mélange*" noem, oftewel "Thai boxing by Moroccan girls in Amsterdam".

Daarbenewens word kultuur al hoe minder verbind met spesifieke ruimtes, maar ook al hoe minder eng verbind aan spesifieke groepe. Lull (2000:159) betoog dat kultuur in baie dele van die wêreld minder kollektief begin word, maar eerder individualisties; minder verbind aan groepsidentiteit, maar eerder gefokus op die uitdrukking van persoonlike styl en dus ook persoonlike identiteit. Met ander woorde: persoonlike identiteite staan nie meer noodwendig sterk in verband met groepsidentiteit nie. Hierdie persoonlike kulturele identiteite word voortdurend gewysig. Identiteit is dus nie vas nie en identiteitsvorming is nie 'n proses waar iets permanents geskep word nie, maar 'n proses van *wording* eerder as *wees* (Hall, 1996:4). Omdat identiteit dinamies en evoluerend is, "kan dit in sy beginfase en in latere fases radikaal van mekaar verskil, bykans soos die bekende voorbeeld van die fiets wat dieselfde bly hoewel ál sy onderdele met die loop van jare vervang is" (Van Coller en Van Jaarsveld, 2009:20). In dieselfde trant meen Lull (2000:134):

[O]ne person may choose to explore and combine a range of cultural elements and styles into an idiosyncratic synthesis – a *bricolage* of cultural significance that is subject to frequent review and modification.

In die hedendaagse milieu van globale konektiwiteit, wat die opheffing van beperkinge in terme van tyd en ruimte tot gevolg het, is keuses oor die implementering van kultuurvorme –

wat spesifieke simboliese waardes besit – ook minder beperk (Lull, 2000:175), soos duidelik blyk uit die globale appropriasies van hip-hop.

Twee kwessies verdien egter volgens my aandag in hierdie verband. Die eerste kwessie skakel met die ondersoek na die globale verspreiding van kultuurvorme soos hip-hop: indien daar aanvaar word dat hip-hop ’n aproprieerbare kultuurvorm is wat oor sekere simboliese waardes beskik en daarom globaal versprei, is daar die gevaar om hierdie verspreiding deur ’n kultureel imperialistiese lens te beskou. Daar moet dus maniere gevind word om hierdie appropriasie op ’n genuanseerde wyse te ondersoek. Die tweede kwessie skakel met hierdie appropriasie, maar lê by die opvatting van identiteit as vloeibaar en dus oop vir gereelde hersiening en wysiging (Lull, 2000:134) wat tot die hibridisering van identiteite lei. Indien daar aanvaar word dat hibridisering van identiteite moontlik gemaak word deur die appropriasie van ingevoerde kultuurvorme (en die voortsetting van plaaslike identiteitskonfigurasies), hoe word hierdie hibridisering “gemeet” indien identiteit dan by uitstek beskou word as in fluksie? Indien die grense tussen die “self” en die “ander” voortdurend opgehef word, hoe word kritiek teen kulturele appropriasie verstaan? Duidelik is daar maniere nodig om eerstens ’n sinvolle oogpunt of posisie in te neem ter wille van die ondersoek na die identiteitskonfigurasies verbonde aan die appropriasie van hip-hop en tweedens om meer krities te kyk na die konsep van identiteit op sigself.

3.2.3 Kultuur en hibridisering

Om die globale *mélange* van kulture te beskou as ’n teken van globale sinkronisasie waar die Weste die pas aangee, is problematies, meen Pieterse (1997:45, 53). Dit laat geen ruimte vir die ondersoek na *crossover*-kulture nie, misken die effekte wat nie-Westerse kulture op die Weste of op mekaar het en verontagsaam die wisselwerking van kultuurvorme (Pieterse, 1997:53), soos byvoorbeeld musikale vorme wat met slawerny vanaf Afrika versprei is na die Weste, verinheems en vervorm is, en weer later in daardie vorm geapproprieer word in Afrika waar nuwe prosesse van verinheemsing daarvan plaasvind (vgl. ook Lull, 2012:5).

’n Globale *mélange* van kulture beteken dus nie homogenisasie nie, maar die globale sirkulasie van kultuurvorme lei eerder tot groter kulturele diversiteit deurdat simboliese waardes op verskillende maniere geïnterpreteer en geïmplimenteer word binne verskillende multinasionale kontekste (vgl. Lull, 2000:232). Globalisasie impliseer ook nie ’n universele

of supergemeenskap wat die wêreld oorneem en homogeniseer en sodoende plaaslike sosiale sisteme en kulture uitwis nie; die globale vervang ook nie noodwendig die plaaslike nie (Lull, 2000:233-234). Hoewel sekere internasionale praktyke 'n mate van standaardisering inhou (soos die gebruik van Engels in die sakewêreld en op die internet), en tendense (soos byvoorbeeld modes) of populêre kultuurvorme (soos byvoorbeeld hip-hop) die wêreld oor versprei, weerhou die spesifieke kontekste waarheen dit versprei dat hierdie verspreiding homogenisering tot gevolg het. Die sferes van invloed tref nie hierdie verskillende kontekste op 'n eenvormige manier nie, maar die interaksie daarvan met plaaslike omstandighede het uiteenlopende en dinamiese gevolge, betoog Lull (2000:233). Elders sê hy:

We live not in worlds composed of distinct sociocultural influences which we experience in serial fashion, but in shifting universes of cultural impulses that constantly require us to sort, synthesize, and create. We engage complex texts in complex social and cultural contexts. (Lull, 2000:268).

Die globale verspreiding van populêre musiek as uitdrukking van die kultuur dien as 'n voorbeeld van die manier waarop die simboliese waarde wat geheg word aan 'n kultuurvorm, versprei en geapproprieer word binne hierdie globale *mélange* van kulture, omdat populêre musiekvorme sekere kulturele assosiasies en implikasies vir die ontwikkeling van 'n spesifieke kulturele identiteit besit (vgl. Lull, 2000:176). Hierdie simboliese waardes kan binne nuwe kontekste op verskeie maniere geïnterpreteer en geapproprieer word ter wille van nuwe kreatiewe uitdrukkings.

Hoe meer polisemies 'n kultuurvorm is (hoe meer vatbaar vir verskillende interpretasies), hoe groter is die populêre potensiaal daarvan, omdat mense identifiseer met of deur iets ten einde aan hul spesifieke belange te kan voldoen (Lull, 2000: 222; vgl. ook Neate, 2004:107). Ook is simboliese representasie nie gelykstaande aan die interpretasie en gebruik daarvan nie. Daarom is die gebruik van een groep se kultuurvorme deur 'n ander groep nooit blote nabootsing nie; die resultaat is eerder hibriede kultuurvorme (Lull, 2000:230):

Although symbolic representations of culture arrive from distant locations powered by mass and micro media technologies, they are mediated critically and appropriated socially and culturally in the contexts they enter.

Appropriasie – die produktiewe gebruik van 'n oorspronklik ingevoerde kulturele patroon (Androutsopoulos en Scholz, 2003:463) – is dus nie 'n geval van die eenvoudige oornaming van 'n ander kultuur of kultuurvorm nie, maar gaan gepaard met deterritorialisasie,

transkulturasie en verinheemsing, wat beteken dat die ingevoerde kulturele elemente plaaslike eienskappe aanneem (Lull, 2000:239-245).

Lull (2000:244) se konsep van verinheemsing kan met ander woorde help om 'n verklaring te bied oor die wyse waarop transkulturasie en hibridisasie plaasvind en hy gebruik spesifiek die verspreiding van rap-musiek om hierdie punt te illustreer:

[C]onsider what happens when rap music is exported to a place like Indonesia, Hong Kong or Spain. The unfamiliar, imported cadence and attitude of rap are appropriated by local musicians. The sounds become indigenized at the same time. Indonesian, Hong Kong and Spanish rap is sung in local languages, with lyrics that refer to local personalities, conditions and situations. The resulting musical hybrid is an amalgam of American black culture and Indonesian, Hong Kong or Spanish culture.

Met ander woorde: kultuurvorme word uit hulle oorspronklike kontekste na ander kontekste geneem, oor grense van ruimte en tyd heen, waar dit op kreatiewe wyses aangepas word om aan die spesifieke behoeftes van individue of groepe in hierdie nuwe kontekste te voldoen. Hierdie proses het hibriede kunsvorme tot gevolg. Lull (2000:245) benadruk egter die feit dat dié soort hibriede kultuurvorme nie ontstaan uit kulture wat in die eerste plek “rein” was nie; die Amerikaanse kultuur, en veral hip-hop, is reeds sterk beïnvloed deur Afrika- en Europees-Amerikaanse kulture, terwyl die kulture van Indonesië, Hongkong en Spanje – wat hy hier as voorbeelde gebruik – op komplekse geskiedenis van kulturele vermenging geskoei is: “They were hybrids themselves, long before they met each other” (Lull, 2000:245). Hibridisasie is dus geensins 'n nuwe verskynsel nie – interkulturele kontak en vermenging is so oud soos die geskiedenis self; dit is bloot die tempo van vermenging wat versnel en die ruimte daarvoor wat verbreed as gevolg van strukturele veranderinge soos nuwe tegnologieë wat nuwe fases van interkulturele kontak tot gevolg het (Pieterse, 2001:4;12-13). Of hibriditeit 'n eeu oue proses is al dan nie, die belang daarvan lê in die wyse waarop dit grense problematiseer (Pieterse, 2001:19-20). Dit sluit “grense” met betrekking tot identiteit in, en gaan dus gepaard met identiteitskonfigurasies (kyk ook afdeling 3.3).

3.2.4 Die voortsetting van plaaslike identiteitskonfigurasies deur hip-hop

Ten spyte van die feit dat Lull (2000) die dinamiese gevolge van die wêreldwye verspreiding van kulturele vorme soos hip-hop erken in veral hoe dit hibriditeit tot gevolg het in 'n spesifieke plaaslike konteks, kan sy beskouings aangevul word deur ook dié van Pennycook en Mitchell (2009) in ag te neem, wat sal bydra tot 'n genuanseerde benadering tot die

globale verspreiding van hip-hop. Pennycook en Mitchell (2009:27) bekyk die kompleksiteit verbonde aan die lokalisering van hip-hop en meen dat die dinamika van verandering, struggle en appropriasie misken word deur te fokus op hip-hop as 'n kultuurvorm wat vanuit slegs een bron vloei en dan gelokaliseer en verinheems word deur die aanneem van verskeie kulturele of linguistiese vorme. Hulle benadruk dat dit problematies is om aan te neem dat plaaslike kulture bloot hip-hop vervorm om aan te pas by plaaslike omstandighede, want:

[W]hen local practices of music, dance, story-telling, and painting encounter diversifying forms of globalized Hip Hop, they enable a recreation both of what it means to be local and of what then counts as the global. (Pennycook en Mitchell, 2009:27)

Die lokalisering van hip-hop open dus nuwe bane wat hip-hop globaal in omloop bring (Pennycook in Pennycook en Mitchell, 2009:28), eerder as dat dit noodwendig eenrigting-verkeer impliseer. Wanneer plaaslike vorme van hip-hop ondersoek word, waarsku Pennycook en Mitchell (2009:29-30) voorts teen die aanname dat eendersheid noodwendig rigtinggewendheid impliseer. Volgens hulle moet die eggo's van hip-hop die wêreld oor nie beskou word as subvariëteite van globale hip-hop nie, maar eerder as plaaslike tradisies “being pulled toward global cultural forms while those traditions are simultaneously reinvented”. As voorbeeld verwys Pennycook en Mitchell (2009:30) onder meer na Aboriginale hip-hop in Australië, en sê in verband daarmee:

It is not so much the case that Hip Hop merely takes on local characteristics, but rather that *it has always been local*. [...] This is not of course to suggest that Hip Hop as a global cultural formation was invented by Indigenous Australians; rather it is to argue that what now counts as Aboriginal Hip Hop is the product of a dynamic set of identifications – with African American music, style, and struggle – and a dynamic set of reidentifications – with indigenous music style and struggle.

In hierdie sin word Amerikaanse hip-hop nie beskou as die voedingskultuur of -bron nie, maar deur die hibriede vorme van verplaaslike hip-hop – waarin plaaslike kulturele elemente met elemente van hip-hop gekombineer word – word hip-hop deel van die voortsetting van tradisionele wyses van sing, dans en stories vertel (Pennycook en Mitchell, 2009:30). Die appropriasie van hip-hop is dus een van vele (voortdurende) inheemse prosesse van identifikasie waar kulture eeue lank reeds tradisioneel gekenmerk word deur die gebruik van sang, storievertelling en musiek as deel van hierdie identifikasieprosesse (Pennycook en Mitchell, 2009:30).

Om op dié manier na die plaaslike appropriasie van hip-hop te kyk, impliseer dat daar deur 'n plaaslike eerder as 'n globale lens gekyk word: die inkorporasie van 'n uitheemse medium in 'n voortgesette proses van plaaslike tradisies, kultuurvorming en identifikasie eerder as die beskouing van hip-hop as globale medium wat plaaslike tradisies infiltreer, want, aldus Pennycook en Mitchell (2009:35):

[O]nce Hip Hop is taken up in a local context, the direction of appropriation starts to be reversed: No longer is this a cultural form that has been localized; now it is a local form that connects to several worlds.

Vanuit hierdie oogpunt dui die plaaslike appropriasie van hip-hop op die voortsetting van diepge wortelde inheemse tradisies, maar in dié proses word hierdie tradisies – en hip-hop self – ook herskep (Pennycook en Mitchell, 2009:35). Die bestaande inheemse tradisies en identiteite is dus nie iets wat geërodeer word óf verdedig word in reaksie op die instroming van uitheemse media nie, maar deur die gebruik van 'n ingevoerde medium as uitdrukkingsmeganisme word daar 'n terrein geskep waar nuwe betekenis gegeneer word in verhouding tot die plaaslike – 'n argument wat Urla (2001:173, 185) reeds vroeër gevoer het in haar ondersoek na Baskiese hip-hop.

Urla (2001:173) betoog dat hierdie nuwe betekenis wat gegeneer word, nie op sigself berus op die ingevoerde bron nie, maar op die interaksie met die plaaslike; mense van regoor die wêreld vind in hip-hop 'n taal, 'n hulpbron en kennis waardeur hulle soortgelyke maar nie-identiese belange kan artikuleer as dié van die swart Amerikaanse jeug by wie hip-hop oorspronklik tot stand gekom het. Urla (2001:185) meen:

Rather than try to sort out the autochthonous from the borrowed, we need to consider the uses musicians make of hip-hop, how they understand its relationship to their own condition, and what new meanings are generated by its use.

Die gebruik van hip-hop as ingevoerde medium op Suid-Afrikaanse bodem kan dus beskou word in die lig van die voortsetting van inheemse kulturele prosesse. Hierdie kulturele prosesse sluit die voortdurende skep van nuwe betekenis (aldus Urla 2001:173) ten opsigte van identiteit in. In my kort bespreking van die Namakwalandse rapper V.I.T.O. in hoofstuk 2 (afdeling 2.3.4), het juis hierdie voortsetting van inheemse mondelinge praktyke van sang en storievertelling in die konfigurasie van identiteit aan bod gekom. V.I.T.O. sê (Op pad met Afrikaans – V.I.T.O., die rymkletsers van Okiep, 2016) dat hy deur te rap in Nam-Afrikaans

wil “vashou” aan sy kultuur en “tradisie” en dat hy sodoende ook “stories” van sy plek en van sy mense vertel.⁹³

In sy ondersoek na die appropriasie van hip-hop in Nigerië, meen Adedeji (2014:511) dat die hibridisering wat plaasvind wanneer Nigeriese rappers plaaslike tale en kwessies vermeng met die globale kultuurvorm van hip-hop ’n aanduiding kan wees van verandering as gevolg van kontak en multikulturalisme, maar terselfdertyd ’n onderhandelingsstrategie in die behoud en preservering van die plaaslike kulture en praktyke, ofskoon hierdie praktyke nie status bly nie, maar immer aan ’t ontwikkel is. In hierdie sin dui die globale verspreiding van hip-hop alles behalwe die homogenisering van kultuur aan, maar glokale permutasies van hip-hop is dalk juis teenvoeters vir homogenisering: dit sorg vir die behoud van plaaslike mondelinge praktyke in die immer ontwikkelende voortsetting daarvan (met hernude ywer en aanklank by die jeug).

Indien Lull (2000) se benadering tot die verspreiding en plaaslike appropriasie van hip-hop in ag geneem word, is die hibridisering van kultuur en identiteit op plaaslike bodem enersyds die resultaat van die invoer en verinheemsing van ’n uitheemse kultuurvorm. Indien Pennycook en Mitchell (2009) se benaderingswyse andersyds in ag geneem word, skuif die fokus op die voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse, mondelinge praktyke en gepaardgaande hibridisering of kreolisering, met hip-hop as een van vele werktuie in dié proses.

In sy omvangryke studie oor die ontwikkeling van musiek aan die Kaap en die politieke en identiteitskwessies wat daarmee gepaard gaan, beskryf Martin (2013:364) musiek in Kaapstad as die uitkoms van intensiewe prosesse van verruiling, vermenging en skepping uit daardie vermenging. Volgens Martin het die kreolisering wat oor die eeue heen hier plaasgevind het, tot dinamiese musiekskeppinge gelei – ’n voortdurende proses wat in die een-en-twintigste eeu steeds musiekskepping in hierdie ruimte beïnvloed. Dit maak musiek hier ’n meganisme wat oor die potensiaal beskik om versoening te fasiliteer tussen mense in die skadu van segregasie (Martin, 2013:364):

⁹³ Soos ek verder in hoofstuk 7 argumenteer, is daar verdere navorsing nodig oor plattelandse bruin rappers se gebruik van hip-hop as voortsetting van inheemse mondelinge praktyke en kultuurvorming, en ek beplan om binnekort hierdie studie aan te pak.

Emphasising that South African musics, to whatever group they have been ascribed, by whichever group they have been claimed, are, all of them, the outcome of exchanges, combinations, appropriations, re-appropriations and creation made possible by these interchanges, sheds a different light on South Africa's history: it shows that it has been underpinned by Relation,⁹⁴ in spite of separation and oppression.

Wat Martin (2013) se studie belig, is dat identiteitskonfigurasies in Suid-Afrika – met musiek as hulpbron – ’n voortdurende proses is, met hip-hop dan as een van vele musiekvorme wat in die proses op plaaslike bodem geappropriëer en getransformeer word (vgl. Martin, 2013:294).

Om deur ’n plaaslike lens na die appropriasie van hip-hop te kyk as voortsetting van identiteitskonfigurasies, neem dus ook in aanmerking dat die appropriasie van hip-hop deur wit Afrikaanse rappers nie slegs geskoei is op die invoer van hip-hop as oorsese medium nie, maar dat daar ’n verband getrek kan word met (reeds plaaslike) vermengings in terme van musiek in die algemeen, wat plaaslike hip-hop insluit. Hier speel die relasie (waarna Martin hierbo verwys) met ander kunstenaars en musiekvorme ’n rol. Dit is daarom dat ’n wit Afrikaanse rapper soos Jack Parow kan sê dat hy beïnvloed is deur sowel Amerikaanse rappers soos Snoop Dogg (Parow in Engelbrecht, 2015:17) as plaaslike bruin rappers wat hom voorafgegaan het, soos Brasse Vannie Kaap, benewens ander plaaslike musiekuitinge soos dié van Koos Kombuis, Valiant Swart en David Kramer, wat hom laat voel het “dis die Afrikaanse musiek wat my represent” (Parow in Engelbrecht, 2015:140). Plaaslike musiek wat die werk van Parow voorafgegaan het, het dus ook ’n rol te speel in die voortsetting van identiteitskonfigurasies deur hierdie rapper, omdat hy daarby aanklank kon vind vanweë sy ervaring dat dit hom voorstel.⁹⁵ Die kunstenaars waarby hy aanklank kon vind, was nie almal wit nie, wat die relevansie demonstreer van Martin (2013:364) se beskouing oor relasie deur middel van musiek ten spyte van ’n geskiedenis van skeiding en onderdrukking.

Hierdie beskouing word ook gehuldig deur Sandra Klopper (2000:180-181) wanneer sy in verband met graffiti as die eerste tekens van die appropriasie van hip-hop in Suid-Afrika uitwys hoe hierdie appropriasie van hip-hop verband hou met die voortsetting van plaaslike

⁹⁴ Die konsep van relasie, soos Martin dit hier gebruik, is ontleen aan Édouard Glissant.

⁹⁵ Kyk ook hoofstuk 2, afdeling 2.3.5.

kulturele prosesse. Klopper (2000:181) wys op die vergelyking wat getref kan word tussen vroeë hip-hop deur bruin kunstenaars in Suid-Afrika en die swart musikante in Sophiatown in die 1950's waar kosmopolitanistiese estetiese vorme volgens haar gebruik is ter wille van die artikulasie van uitdrukkings van verset.

Die teoretiese konsep van kosmopolitanisme kan verder lig help werp op die plaaslike appropriasies van hip-hop.

3.2.5 Kosmopolitanisme en rap-musiek

Teen die millenniumwending het die konsep van kosmopolitanisasie en dan ook kosmopolitanisme 'n sleutelbegrip in die sosiale wetenskappe begin word, veral weens die toenemende bewustheid en relevansie van transnasionale en globaliteit (Delanty, 2008:218). Hierdie oplewing van kosmopolitanisme in die sosiale wetenskappe gaan gepaard met die ondersoek na kosmopolitanisme as *empiriese fenomeen* eerder as *normatiewe ideaal* wat deur die filosofie daargestel is (Saito, 2011:124, my kursivering – AK). Laasgenoemde toepassing word in die moderne filosofie hoofsaaklik aan die werk van Immanuel Kant toegeskryf en spruit voort uit die antieke Griekse filosofie van die Stoïsyne en Sinici vir wie kosmopolitanisme trou aan 'n wêreldgemeenskap beteken, eerder as die gemeenskap waarin 'n persoon gebore is (Delanty, 2008:217). Dit hou dus verband met die utopiese politieke ideaal van 'n polis (*polity*) gekonstrueer op 'n wêreldskaal, eerder as op die beperkende basis van gebied en plaaslikheid (Waldron, 2000:228-229). Daarteenoor sentreer die ondersoek daarna as empiriese fenomeen rondom hoe dit verband hou met globale sosiale, politieke en historiese ontwikkelinge en oorgange. Terwyl kosmopolitanisme dus op normatiewe vlak kan funksioneer, word dit ook *gereflekteer* in die prosesse van kulturele vermenging wat al sedert antieke tye in die geskiedenis plaasvind. In hierdie sin kan daar in die lig van globalisasie en transnasionale gesê word dat byna alles en almal vandag in 'n meerdere of mindere mate kosmopolitaans is of dat kultuurverbruik kosmopolitiese dimensies besit (vgl. Waldron, 2000:233).

Terwyl die ondersoek na kosmopolitanisme as empiriese fenomeen al hoe meer wydverspreid word in die sosiale wetenskappe – nie slegs in die sosiologie nie, maar ook in die geskiedenis, politieke wetenskap, kultuurstudies en selfs in die literatuurstudies – was aanvanklike

onsekerheid oor die presiese definiëring daarvan kenmerkend van die akademiese diskoers oor hierdie onderwerp teen die einde van die 20ste eeu.

In die inleiding tot 'n spesiale versameling oor kosmopolitanisme maak Pollock, Bhabha, Breckenridge en Chakrabarty (2000:577) die stelling dat gedetailleerde beskrywings van kosmopolitanisme in die akademie nodig is:

We are not exactly certain what it is, and figuring out why this is so and what cosmopolitanism may be raises difficult conceptual issues. As a practice, too, cosmopolitanism is yet to come, something awaiting realization.

Hulle gaan selfs voort om, miskien effens tong in die kies, die uitspraak te maak dat “specifying cosmopolitanism positively and definitely is an uncosmopolitan thing to do”, maar is dit eens dat die vergestaltung van kosmopolitanisme in die verlede sowel as die hede ondersoek benodig, en dat sodanige ondersoek na hierdie verskynsel as historiese fenomeen en teoretiese objek nuwe politieke praktyke kan voorstel (Pollock et al., 2000:557-578). In hierdie sin word die teorie en geskiedenis van kosmopolitanisme as kompleterende projek beskou.

In 'n poging om duidelikheid te verkry oor wat presies kosmopolitanisme vir die akademiese wêreld impliseer, het definisies so ryk aan verskeidenheid geword dat dit gelei het tot uitsprake soos dié van Simpson (2005:141) dat die term “kosmopolitanisme” te vaag en wyd betwis geword het ten einde enigsins nog bruikbaar te wees wanneer menslike interaksies ondersoek word – of dit nou is ter wille van 'n histories-empiriese ondersoek of as 'n etiese mandaat. Simpson (2005:142) wys daarop dat publikasies oor kosmopolitanisme legio is, maar dat elke publikasie begin met die een of ander vrywaring oor die definieerbaarheid en definisie van kosmopolitanisme, en dat heelwat van die gevolglike definisies polemies van aard is.

Wanneer die moontlikhede vir die toepassing van die konsep “kosmopolitanisme” op kultuurverskynsels soos wit Afrikaanse rap-musiek ondersoek word, is meer resente benaderings tot kosmopolitanisme van waarde, spesifiek waar dit krities ondersoek word as funksionêrend op 'n kruispunt tussen die globale en die plaaslike. 'n Nuttige beskouing is dié van Delanty (2008), wat praat van 'n kosmopolitanistiese “wending” in die sosiale wetenskappe, waar kosmopolitanisme 'n kritiese houding suggereer, eerder as 'n suiwer

interpretatiewe of deskriptiewe aanpak tot die sosiale wêreld. Met hierdie kritiese kosmopolitaniestiese houding/perspektief word globaliteit deur die lens van die plaaslike beskou en word daar geskuif na 'n post-universele uitgangspunt waar universalisme gerelativeer word; so word kosmopolitanisme oopgestel vir meer empiries relevante toepassings (Delanty, 2008:218). Hiervolgens word daar erkenning daaraan gegee dat kosmopolitanisme op enige plek en te eniger tyd kan bestaan en dat kosmopolitaniestiese kulturele en politieke oriëntasies tot uiting gebring kan word deur individue, deur kollektiewe rolspelers soos organisasies en sosiale bewegings, in groepe soos die diaspora, of selfs in hele gemeenskappe of beskawingstrominge (Delanty, 2008:218):

To speak of cosmopolitanism is to refer to a transformation in self-understanding as a result of the engagement with others over issues of global significance. It is concerned with identifying processes of self-transformation arising out of the encounter with others in the context of global concerns.

Delanty (2008:218-220) bepleit dus 'n post-universele begrip van kosmopolitanisme waar 'n erkenning van die perspektief van andere, met 'n transformatiewe gevolg die sleutel tot kosmopolitanisme is – so is kosmopolitanisme dan te sien in die vermenging en herverpakking van kulture en identiteite: “As post-universalistic self-understanding, cosmopolitanism can be seen more as a self-problematization and as a learning from the other. In that sense it is a universalism modified by relativism.”

In hierdie sin, naamlik waar kosmopolitanisme funksioneer op die kruispunt tussen globaal en plaaslik, en waar die universele gerelativeer word, skakel dit myns insiens met globalisasie, naamlik waar globale verskynsels op plaaslike vlak toegepas word. Daarom kan 'n verskynsel soos Afrikaanse rap-musiek ('n appropriasie van 'n geglobaliseerde fenomeen op 'n plaaslike vlak) ook krities vanuit 'n kosmopolitaniestiese oogpunt beskou word. Terwyl die teorie van globalisasie nuttig is om verskynsels soos die verspreiding en appropriasie van hip-hop oor die wêreld heen te beskryf, problematiseer dit nog nie op sigself die fenomeen nie. As Delanty (2008) se kritiese benadering tot kosmopolitanisme gevolg word, kan daar gekyk word na tekens van transformasie in kultuur en identiteit – soos vergestalt deur Afrikaanse rap-musiek – in die lig van die ontmoetings of vermenging van kulture en

identiteite. Hier skakel dit op sy beurt weer met prosesse van kreolisering en hibridisering, hoewel dit nie gelykstaande is aan hierdie prosesse nie.⁹⁶

Kosmopolitanisme kan dus gesien word as 'n reaksie op globalisasie, op die vlak waar die globale en plaaslike met mekaar skakel. Dit word geïllustreer deur veranderinge in identiteitspatrone waar 'n kosmopolitaanse bewustheid kan ontwikkel. Sonder die een of ander self-problematisering en transformasie, kan daar nie gepraat word van kosmopolitanisme nie: “Recognition of the perspective of the other is the key to cosmopolitanism and it makes little sense of speaking of cosmopolitanism if this is absent. In situations of a largely transnational nature where self-problematization and pluralization result from the encounter with others we can speak of cosmopolitanism” (Delanty, 2008:225).

Wanneer kulturele verskynsels vanuit hierdie teoretiese oogpunt beskou word, kan daar volgens Delanty (2008:220) gevra word of hierdie verskynsels werklik eienskappe besit van kritiese kosmopolitanisme (naamlik waar self-problematisering en transformasie die gevolg is van kontak met ander) en of dit bloot 'n vorm van pseudo-kosmopolitanisme is (waar die leefstyl van ander kulture bloot gebruik word ter verryking van materiële lewens en daar geen normatiewe betrokkenheid is nie).

Dit bring ons terug by die kwessie van identiteit. Indien daar aanvaar word dat die globale verspreiding van hip-hop nie beskou word as die infiltrasie van inheemse kulture en later ook identiteite deur hierdie medium (waar globalisasie dikwels beskou kan word as 'n proses wat lei tot homogenisasie) nie, maar as manier waarop plaaslike kulture uitheemse kultuurmediums aproprieer ter wille van voortgesette plaaslike identiteitskonfigurasies (waar ook kosmopolitanisme, hibridisering en kreolisering in werking tree), noop dit 'n verdere ondersoek na die konsep en werkinge van identiteit self.

In die gebied waarbinne Suid-Afrikaanse rappers ná die eeuwending aktief besig is om nuwe betekenis te genereer in verhouding met die Suid-Afrikaanse konteks, ontstaan daar myns insiens 'n vraag rondom identiteit self (vanuit 'n teoretiese

⁹⁶ Delanty (2008:221) waarsku daarteen om hibriditeit gelyk te stel aan kosmopolitanisme. Terwyl diversiteit en hibriditeit 'n kenmerk van kosmopolitanisme kan wees, is dit nie die enigste of selfs die belangrikste kenmerk nie, omdat kosmopolitanisme nie geskei kan word van die normatiewe visie van 'n alternatiewe samelewing nie.

oogpunt): hoe word hierdie nuwe betekenis ten opsigte van identiteit sinvol in rap-musiek ondersoek met inagneming van die dinamiese aard van identiteit? Hierdie vraag moet veral gevra word in die Suid-Afrikaanse konteks waar 'n geskiedenis van rassesseiding en -onderdrukking debatte oor appropriasie kompliseer.

3.3 Die glyskaal van identiteit: die rol van taal en performance in rap

3.3.1 Inleiding

In afdeling 3.2.2 het ek uitgewys dat identiteit 'n dinamiese konstruk is en dat dit voortdurend in fluksie is. Hall (1996:4) noem dit 'n proses van *wording* eerder as *wees* en in identiteitstudies word daar al hoe meer wegbeweeg van die beginsel van insluiting en uitsluiting in die skep van identiteit (aldus Van Coller en Van Jaarsveld, 2009:19). Frith (1996:122) skryf oor die veranderlikheid van identiteit en betoog: “Identity [...] comes from the outside, not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover.” In hierdie proses van dinge “aanprobeer” of “uitprobeer”, bly identiteit nooit staties nie. Daar is dus nie iets soos essensiële identiteite nie en dit word nie meer noodwendig ondersoek in terme van die “self” se verhouding tot die “ander” nie. So word die moontlikheid van die ondersoek na hibriede identiteite moontlik gemaak (vgl. byvoorbeeld Pieterse, 1997 en 2001).

Hierdie dinamiese proses van “aanprobeer” en “uitprobeer” in identiteitskonfigurasies, is veral te bespeur in die verspreiding en gebruik van populêre musiekvorme. Frith (1987:149) betoog dat populêre musiek oor die vermoë beskik 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. Wanneer 'n wit kunstenaar 'n oorspronklik swart kulturele patroon gebruik (in 'n sosiopolitieke konteks waar swart mense histories deur wit magte onderdruk is), word dié dinamiese proses kompleks. Soos ek ter inleiding in hoofstuk 1 genoem het, meen Marx en Milton (2011:737) in dié verband:

[...] white artists, indulging in a category marked as black, challenge dominant stereotypes not only about white identity, but also about black identity, and in the process deconstruct seemingly fixed identities.

Indien die beginsel van insluiting en uitsluiting opgehef word en daar aanvaar word dat identiteit nie slegs geskep word in verhouding tot die sogenaamde ander nie, hoe kan identiteit ondersoek word, en hoe kan debatte rondom kulturele appropriasie begryp en benader word? Hoe kan hibridisering in rap-musiek ondersoek word as die grense in terme van identiteit wat oorskry word, inderwaarheid geheel opgehef word? Ook Pieterse (1997:55) stel hierdie vraag wanneer hy die konsep van hibriditeit ondersoek: “By what yardstick would we differentiate hybridities?”

Daar moet myns insiens aanvaar word dat identiteit, hoewel nie essensieel en staties nie, op ’n glyskaal of kontinuum gekonfigureer word (vgl. ook Pieterse, 1997). Afhangende van die konteks waarin daar beweeg word, verander hierdie glyskaal ten opsigte van hiërargie. Na my mening is die ondersoek na taal en performance in hierdie sin nuttig – veral in die geval van die ondersoek na identiteitskonfigurasies in rap-musiek.

3.3.2 Rap en taal

In die Afrikaanse konteks word die rol en funksie van taal in hip-hop dikwels misken, soos geïllustreer word in byvoorbeeld die feit dat daar dikwels na Die Antwoord as Afrikaanse rap-groep verwys word, ten spyte daarvan dat die meeste van hulle lirieke in Engels is. Die rol van taal in wit Afrikaanse hip-hop verdien nadere ondersoek, nie slegs om die feit dát dit funksioneer in identiteitskonfigurasies nie, maar ook om vas te stel hóé dit funksioneer. Indien die rol en funksie van taal erken word deur taal sentraal te stel in die ondersoek na identiteitskonfigurasies in hip-hop, word verskeie bruikbare teoretiese uitgangspunte – veral uit die sosiolinguistiek en die linguistiese antropologie – ontsluit. Hier word nie slegs deur taal in hip-hop bedoel die rap-lirieke self nie, maar ook die *manier* waarop taal funksioneer – veral dan indien dit ondersoek word ten opsigte van die manier waarop glokale identiteite perform word.

Die toenemende fokus op hip-hop as glokale medium en veral die rol van taal in die plaaslike vergestaltings van hip-hop oor die wêreld heen, word deeglik geïllustreer in die versameling essays byeengebring deur Alim, Ibrahim en Pennycook (2009). Met ’n ondersoek na rap-musiek op die kruispunt tussen hip-hop-studies en die sosiolinguistiek, wys Alim, Ibrahim en Pennycook (2009) op die belangrike rol van taal in die begrip van hip-hop se kulturele werkinge, veral wanneer hip-hop op glokale vlak (geglobaliseer én gelokaliseer) ondersoek

word. In sy inleiding maak Alim (2009:5) melding daarvan dat taal dikwels as vanselfsprekend aanvaar word in hip-hop-studies, terwyl dit ironies genoeg sentraal staan tot hip-hop (deur middel van rap) en dus een van die mees bruikbare middele is waarvolgens die hip-hop-kultuur ontleed kan word. Aan die een kant kontekstualiseer rappers hulleself deur middel van taal, maar daar word ook deur middel van taal met identiteit omgegaan (vgl. Androutsopoulos, 2009:43).

Die bruikbaarheid en buigzaamheid van taal in die konfigurasie van identiteit is gewis, betoog Bucholtz en Hall (2004:369): “[A]mong the many symbolic resources available for the cultural production of identity, language is the most flexible and pervasive.” Hierdie punt word dikwels geïllustreer in die ondersoek na taal en identiteit in hip-hop, soos wanneer Pennycook (2003:527) na Japannese hip-hop kyk en bevind hoe die betrokke rappers grense ten opsigte van identiteit sodanig problematiseer deur die vermenging van taal, dat dit later haas onmoontlik is om die rappers in ’n vasgestelde (vooropgestelde) kategorie te plaas. Dit benadruk nogeens hoe ’n ingevoerde medium gebruik word om ’n terrein te skep waar nuwe betekenis gegeneer word in verhouding tot die plaaslike (aldus Urla, 2001:173, 185). Pennycook (2003:514) se benadering tot die ondersoek na die performance van identiteit in Japannese hip-hop volg dié uitgangspunt: “[T]he type of performance of language we see in domains such as rap [...] needs to be understood in ways that do not start with prior social definitions of who we are.”

In rap word taal in die eerste plek ingespan as ’n manier om hip-hop te verinheems tot die plaaslike konteks waar dit dan gebruik word in identiteitskonfigurasies. Androutsopoulos en Scholz (2003:474) bevind byvoorbeeld dat Europese rappers nie slegs swart Amerikaans-Engelse woorde wat nou verbind is met die hip-hopkultuur as leenwoorde inspan nie, maar dat dit as leenvertalings gebruik word. As voorbeeld gee hulle die retoriese formule “X is in the house” (waar X die emcee is), wat in Duits leenvertaal word as “X ist im Saal”, as “X (ets) dans la place” in Frans, en as “X (está) en la casa” in Spaans. Dieselfde leenvertalings kom by Afrikaanse rappers soos Jack Parow voor, wanneer hy byvoorbeeld rap: “Jack Parow in die moederfokken huisie” (“Cooler as ekke”, 2010).

Een van die maniere waarop rappers taal gebruik in die konfigurasie van identiteit, is deur middel van kodevermenging. Behalwe dat kodevermenging nuwe rym-moontlikhede open (vgl. byvoorbeeld “Ek wens jy was myne” deur Jack Parow (2010) – kyk addendum), word

kodevermenging ook ingespan as 'n retoriese strategie in rap. Higgins (2009:97) beskryf byvoorbeeld hoe die inkorporasie van Afro-Amerikaanse Engels in Tanzaniese hip-hop bydra tot die skep van hibriede, kosmopolitaanse, dog steeds Tanzaniese, identiteite deur die assosiasie met ingevoerde elemente. Higgins (2009:95, 109-110) bevind dat die vermenging van Swahili met 'n Afro-Amerikaanse Engels en ander taalvariëteite die geleentheid skep vir die performance van inheemsheid tesame met transnasionale identifikasie. So, meen sy, word taal die bemagtiger in die verhouding tussen die plaaslike en die globale. En, betoog Higgins (2009:110), só herdefinieer Tanzaniese hip-hoppers hulle plaaslike omgewings in transkulturele terme geassosieer met die kulturele kapitaal van globale hip-hop. Of hierdie identiteite “eg” of “verbeel” is, blyk nie die belangrikste oorweging vir die deelnemers aan hierdie geappropriëerde hip-hop te wees nie, maar outentisiteit word op diskursiewe wyse bewerkstellig (Higgins, 2009:97-98). Hier redeneer sy, soos Coupland (2003:428) ook vroeër betoog het, dat outentisiteit iets is wat verwerf kan word deur middel van performance (kyk ook die volgende afdeling). Dit skakel weer met die opvatting dat identiteit nie iets is wat vasgestel is nie, maar geskep en herskep word in die uitdrukking daarvan.

In 'n wêreld waar mense met verskeie agtergronde en herkomste in veral stedelike ruimtes voortdurend vermeng, kan hip-hop 'n ruimte skep vir transkulturele, kosmopolitaanse identifikasie asook die uitdrukking van hierdie identifikasie. Hierin is die manier waarop taal in hip-hop gebruik word 'n wesentlike bestanddeel. Sarkar (2009:141) verwys byvoorbeeld na die opkoms van rap in Quebec as 'n nuwe, lewensvatbare, hibriede kultuurvorm, met veelvuldige invloede, wat die diversiteit van die huidige jeugbevolking daar kan akkommodeer. Wanneer Sarkar (2009:144) rappers in Quebec ondersoek, bevind sy dat die emcees wat van kodevermenging gebruik maak, lirieke skep “which both assume and help to construct an audience which is both socially concious and linguistically open”. Die implikasie is volgens Sarkar dat daar nie slegs aangeneem word dat die gehoor veeltalig en ontvanklik is vir veeltaligheid nie, maar veeltaligheid word sinoniem met die spreker se sosiale houding of posisie en dus as wenslik voorgestel. Sarkar (2009:149) gaan voort om te sê dat die taalvermenging deur Kanadese rappers 'n diskoers artikuleer wat gevestig is in 'n alternatiewe gemeenskapsvisie wat Quebec se histories onversoenlike taal-teen-taal-skeiding transendeer. Met ander woorde, hibriede rap (vol taalvermenging en leenwoorde) artikuleer 'n alternatiewe beskouing van die gemeenskap waar taal 'n twispunt is/was. Myns insiens kan daar ondersoek word hoe kodevermenging op 'n soorgelyke manier in Afrikaans funksioneer.

Kodevermenging in musiek/lirieke kan natuurlik ook ’n kommersiële doelwit hê, met die liedjies wat só ’n groter mark kan bereik, redeneer Picone (2002:197) in sy ondersoek na kodevermenging in populêre musiek. Desnieteenstaande redeneer Picone (2002:197) ook dat kreatiewe kodevermenging ’n effektiewe rol speel in die konstruksie van identiteit: “[c]odemixing brings to the artist’s palate a whole range of possibilities for painting the complex shadings of identity”. Soortgelyk aan Sarkar (2009) se redenasie hierbo, het Picone (2002:204) reeds vroeër betoog:

Codemixing forces the listener to be constantly confronted with the need for metalinguistic awareness, linking changing language use to inferences about ethnic identity. That is, one cannot ignore the linguistic form and lose oneself in the meaning of the words in the same way that one does when listening to a monolingual song in one’s own first language. The art form becomes richer and more complex as the mixed music and the mixed language of the music force the listener to grapple with new levels of interpretation in relation to both content and ethnic identity, none of which can be made to surface in the same way in monolingual art.

Volgens Picone word identiteit gekonstrueer deur die vermenging van taalkodes, “regardless of the semantic content of the utterances”. Kodevermenging in taaluitings hou volgens hom verband met die hibridisering van identiteite: “If there is no mixed utterance, there is no mixed identity” (Picone, 2002:206).

Picone (2002:206) tref ’n onderskeid tussen alledaagse geselstaal-kodevermenging en kreatiewe kodevermenging (in musiek). Hoewel hy meen dat kodevermenging in beide gevalle performatief van aard is, betoog hy dat dit op die volgende wyses verskil:

Unlike conversational codeswitching, artistic codemixing breaks new ground in ways that are largely related to the parameters and complexities of the art forms themselves. For example, code choices are imposed, not informally negotiated by the participants in a conversation. Furthermore, because it is fixed in text, artistic codemixing invites a higher degree of metalinguistic scrutiny. In some cases, it demands such scrutiny in order to achieve its aims.

Taalvermenging kan ook dui op ’n teenkanting teen die wit (Engelse) kultuur as dominante globale vorm. In hierdie sin vergestalt hibridisering ’n vorm van weerstand teenoor behouding. Sarkar bevind dat Montrealse emcees in hulle kodevermenging en taalvermenging sowel swart Amerikaanse Engels en Kreoolse omgangstaal inkorporeer. Na aanleiding van Pennycook bevind Sarkar dan dat dit dui op ’n teenkanting teen die dominansie van wit kultuur as dominante globale kulturele vorm. Om sigself dus deur

taalgebruik as gemarginaliseerd te merk, kan dui op teenkanting teen die (wit) globale hegemonie.

In die lig van studies soos dié van Sarkar (2009) kan die afleiding gemaak word dat kodevermenging in rap-musiek dui op die hibridisering van identiteit, maar ook spesifiek op die voorstelling van hibridisering of vermenging as wenslik. Otsuji en Pennycook (2010:243-246) waarsku (n.a.v. Auer, 2005) dat hibriede taalgebruik nie noodwendig hibriede identiteite reflekteer nie. Otsuji en Pennycook (2010:244) vestig hier die aandag op wat hulle noem “happy hybridity”, die siening van hibriditeit as ’n onproblematiese opvatting van kulturele diversiteit “that somehow provides solutions to sociocultural relations and conflicts”.

Otsuji en Pennycook (2010:244) verkies die woord metrolingualisme in die ondersoek na vermengde taalgebruike. Metrolingualisme verwys volgens hulle na “creative linguistic conditions across space and borders of culture, history and politics” en word gebruik as wyse waarop daar verby beperkende terme soos multilingualisme en multikulturalisme beweeg kan word. Wat Otsuji en Pennycook (2010) se studie oor metrolingualisme belig, is dat daar wegbeweeg moet word van opvattinge van multikulturalisme en multilingualisme as versamelings van kulture en linguistiese praktyke, maar dat die konsep van hibriditeit ook besonder versigtig gebruik moet word in die ondersoek na die vermenging van tale en kodevermenging.

Otsuji en Pennycook (2010:252) argumenteer dat daar kompleksiteite daaraan verbonde is om hibriditeit en vasgestelde (essensiële) identiteite teenoor mekaar te plaas omdat mense volgens hulle voortdurend beweeg tussen vasgesteldheid en vloeibaarheid:

[H]ybridity and fluidity by themselves cannot on their own disassemble relations between language, culture and nation. Similarly, they show how fixity, within a metrolingual frame, becomes meaningful only through the interaction with fluidity. Metrolingualism, therefore, can be conceived as the paradoxical practice and space where fixity, discreteness, fluidity, hybridity, locality and globality coexist and co-constitute each other. This is different from multilingualism, which is either based on a pluralisation of fixed linguistic categories, or hybridisation, which cannot accord any legitimacy to the mobilisation of fixity.

Wat Otsuji en Pennycook (2010) se studie dus belig, is dat – hoewel taal allerlei moontlikhede vir die ondersoek na hibriditeit in rap open – daar omsigtig omgegaan moet word met die konsep van hibriditeit in verband met kodevermenging in taal.

3.3.3 Performance en rap

In April 2013 is 'n Amerikaanse man genaamd Christopher Knight in Maine gearresteer nadat hy vir 27 jaar as 'n kluisenaar in 'n woud geleef het. Hy het oorleef deur te steel uit hutte langs 'n nabygeleë meer. Behalwe dat Knight se verhaal op sigself interessant is, omdat hy vir byna drie dekades in absolute isolasie kon leef, is dit wat hy ná sy arrestasie oor identiteit te sê gehad het, myns insiens stof tot nadenke. In 'n eksklusiewe onderhoud met die joernalis en skrywer Michael Finkel (2017), sê hy:

Solitude bestows an increase in something valuable. I can't dismiss that idea. Solitude increased my perception. But here's the tricky thing: when I applied my increased perception to myself, I lost my identity. There was no audience, no one to perform for. There was no need to define myself. I became irrelevant.

Die konsep van identiteit is wel moeilik definieerbaar, maar in hierdie uitspraak van Knight, word myns insiens iets kernagtigs oor identiteit aangeraak: identiteit en performance is onskiedbaar. En performance impliseer die teenwoordigheid van 'n "gehoor", oftewel 'n klankbord.

Bucholtz en Hall (2004:376) meen dat een van die grootste slaggate in vroeë identiteitstudies die aanname is dat identiteite toegeskryf kan word aan individue of groepe eerder as aan situasies, en maak dan die volgende punt: "[I]dentity inheres in actions, not in people. As the product of situated social action identities may shift and recombine to meet new circumstances." 'n Soortgelyke standpunt word deur Coupland (2003:427-428) gehuldig wanneer hy ondersoek instel na performance en outentisiteit, en betoeg dat daar minder fokus gelê moet word op die soeke na sogenaamde primêre outentisiteite (wat volgens hom geïdealiseer is), maar eerder op die diskursiewe prosesse waardeur outentisiteit herskep word:

We have to look much more at 'authenticity in performance' – how people can do complex self-identification work that ends up being authenticating for them and possibly for audiences. This can be a matter of *quoting* old authenticities in performance talk, even subverting them in parody or in other ways holding back from claiming to own and to inhabit traditionally authentic identities directly. This suggests that, increasingly, authenticity needs to be earned rather than credited.

Hip-hop is 'n buigsame kultuurvorm wat aangepas kan word in die konfigurasie van identiteit. Die konfigurasie van identiteit as aksie(s)/optrede (performance), eerder as die uitdrukking van voorafbepaalde identiteite, gekoppel aan ras of klas (vgl. Martin, 2013:8), moet hier in ag geneem word. Die identifikasie met 'n musiekgenre is immers nie slegs voortvloeiend vanuit ons sosiaal gekonstrueerde identiteit nie, maar dra by tot die vorming van hierdie identiteit (Frith, 1996:109 en 1987:149). 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.

Vanuit die gesigspunt van Frith (vergeelyk ook Frith 1996:108-111,121; 1987:138-140) kan daar dan geargumenteer word dat populêre musiek nie noodwendig 'n sekere groep mense of hulle kultuur of voorafbepaalde identiteite reflekteer nie, maar eerder nuwe waarhede en die geleentheid vir identifikasie skep. Nie slegs hip-hop as genre is buigsam en aanpasbaar nie, maar omdat identiteite nooit staties of vas is nie (vgl. Hall, 1996) is ook die konfigurasie van identiteit deur die appropriasie van 'n kunsvorm soos hip-hop, buigsam, juis omdat hierdie konfigurasie geskoei is op optrede of performatiwiteit. (In hoofstukke 4-5 kom die rol van performance in identiteitskonfigurasies verder aan bod.)

Die ondersoek na die performance van identiteit skakel met wat reeds vroeër in hierdie hoofstuk genoem is ten opsigte van identiteit: daar is verwys na die siening van onder meer Van Coller en Van Jaarsveld (2009:19) wat daarop wys dat daar in die studie van identiteit wegbeweeg word van die opvatting dat identiteit gebaseer kan word op 'n "totalitêre insluiting-uitsluiting beginsel" en dat resente identiteitstudies die vervaging van grense erken. Bucholtz en Hall (2004) se benaderingswyse val in hierdie kategorie. Hulle benadruk dat identiteit saamgestel word uit veel meer as bloot ooreenkoms en verskil, en dat die trek van skerp grense ten opsigte van identiteit die gevaar skep om identiteit op essensialistiese wyse te beskou. Bucholtz en Hall (2004:374) meen dat dit nie slegs essensialisties is om aan te neem dat sosiale identiteite duidelik onderskeibaar is van mekaar op grond van byvoorbeeld etnisiteit, ras en klas (en dus op interne vlak homogeen is) nie, maar ook is dit essensialisties om bepaalde sosiale identiteite aan kenmerkende of eiesoortige linguistiese praktyke te koppel – duidelike grense kan met ander woorde nie getrek word nie.

Hierby moet gesê word: om bloot identiteit as performance te beskou en die appropriasie van hip-hop as voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse, misken die problematiek verbonde aan ras en hip-hop (of ras en die appropriasie van enige kultuurvorm). Dit is ’n kwessie wat – tesame met die verdere ondersoek na taal en performance in rap – weer in die gevallestudies aan bod sal kom.

3.4 Die aard en poëtika van rap-lirieke

3.4.1 Inleiding

Die laaste kwessie wat vanuit ’n teoretiese oogpunt aandag verlang voordat die gevallestudies aan bod kom, hang saam met die ondersoek na rap-lirieke as ’n vorm van literatuur. Wanneer rap-lirieke as ’n literatuurvorm ondersoek word, soos wat onder meer in hierdie proefskrif die geval is, is dit nuttig om ook die strukturele aard en poëtika van rap van nader te beskou.

Daar word dikwels deur aanhangers van rap gemeen dat die woord “rap” ’n akroniem is, afgelei van die woorde “rhythm and poetry”. Bittereinder verwys byvoorbeeld hierna in die liedjie “Ampersand” (2014):

R.A.P. Rhythm And Poetry
 what you’re hearing now is the sound of intimacy
 oe, ja, dis die een wat by my pas
 ’n huwelik van stembande en lieflike bas

Daar kan myns insiens aanvaar word dat die opvatting van rap as akroniem ontstaan het nadat die woord reeds ’n betekenis in hip-hop aangeneem het. Die woord *rap* verwys oorspronklik na ’n tik, slag of klop, en die Engelse frase “a rap on the knuckles” is gelykstaande aan “op die vingers tik” in Afrikaans (*Pharos*, 2010, o.w. ‘*rap*’) – daar is dus ’n verband met berisping. Hierdie herkoms van die woord “rap” skakel met die onderliggende wedywing in rap, waarvan die *rap-battle* kenmerkend is (kyk afdeling 3.4.7). Die WAT se *Etimologie-woordeboek van Afrikaans* (2003, o.w. ‘raps’) trek ’n verband tussen die woord “raps” in Afrikaans en die Engelse “rap”, met “raps” wat verwys na ’n ligte hou of “liggies slaan” – en wys daarop dat die Afrikaanse “raps” inderdaad afgelei is van die Engelse “rap” (waarvan die eerste optekening volgens hierdie woordeboek teruggevoer kan word na 1377). Na aanleiding van die etimologiese herkoms van die woord “rap”, kan daar aanvaar word dat “rap” nie

afgelei is van “rhythm and poetry” nie, maar dat laasgenoemde frase eerder geskep is na aanleiding van die woord “rap”. Nietemin dui hierdie algemene opvatting oor “rap” as akroniem op die noue verbintenis wat rap met poësie het.

Dit is miskien makliker om ’n korrelasie tussen rap en poësie te identifiseer as in die geval van lirieke in ander musiekgenres, omdat rap in voordragstyl oorgedra word, byna soos podiumpoësie (*performance poetry*). Maar in rap is die outeur en voordraer gewoonlik een en dieselfde persoon (vgl. Rose, 1994:87; Bradley, 2009:162), waar die digter en spreker in Westerse poësie gewoonlik teoreties as afsonderlik beskou word (kyk ook afdeling 3.4.2). Nie net is dit kenmerkend van rap dat die skepper/outeur en voordraer van die rap-lirieke dieselfde persoon is nie, maar dit is noodsaaklik tot die ervaring van die rap-liriek as outentiek – met outentisiteit as *sine qua non* in rap (vgl. o.m. Badsha, 2003:135; Nyawalo, 2013:461; Androutsopoulos en Scholz, 2003:472). Verder is daar ook wesenlike verskille tussen die aard van geskrewe poësie en lirieke, en hierdie verskille moet in ag geneem word wanneer lirieke as ’n vorm van literatuur ondersoek word.

In my MA-verhandeling (Klopper, 2009) het ek begin kyk na die verband tussen poësie en lirieke, en het ek onder meer ondersoek ingestel na die literêre meriete van Afrikaanse lirieke. Hier het ek aangesluit by Bosman (2003) en Adendorff (2006) wie se navorsing daarop dui dat die grense tussen Afrikaanse poësie en lirieke vervaag weens faktore soos die populariteit van podiumpoësie by kunstefeeste, toonsettings van gedigte en die boekstaving van Afrikaanse lirieke in bundels (hetsy in bloemlesings of in versamelings van liriekskrywers).⁹⁷ Hierby kan gevoeg word dat “die snelle opkoms van die elektroniese media in die

⁹⁷ Mathilda Smit is tans besig met ’n vergelykende doktorsale studie van Afrikaanse podiumpoësie getiteld *Poësie op die podium: ’n Ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kunsvorme, met spesifieke verwysing na Afrikaanse gedigte en lirieke* (Universiteit van Stellenbosch).

videosferiese era nuwe problematiek vir die onderskeid tussen die liedteks⁹⁸ en poësiegenres meebring” (Odendaal, 2013:1).⁹⁹

In die genoemde MA-studie is daar is nie slegs geredeneer dat lirieke ’n vorm van literatuur is nie (Klopper, 2009:52-71), maar daar is ook ondersoek ingestel na hoe lirieke as ’n vorm van literatuur sinvol benader kan word (Klopper, 2009:73-83). In verband hiermee is daar veral gekyk na die verhouding tussen poësie en lirieke en hoe sowel die ooreenkomste as die verskille tussen hierdie genres die aanpak tot die studie van lirieke beïnvloed. Ten spyte van die vervaging van grense tussen poësie en lirieke, kan lirieke myns insiens nie op dieselfde wyse as formele poësie ondersoek word nie, vanweë wesenlike verskille tussen die aard van lirieke en poësie. Ek meen (Klopper, 2009:73):

Wanneer lirieke as literatuur beskou word, is die versoeking groot om dit bloot te beskou as ’n vorm van poësie. [Maar] sodanige vereenvoudiging [kan] daartoe [...] 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.

Na my mening maak die feit dat lirieke geskryf word om uitgevoer te word, dit by uitstek verskillend van geskrewe poësie (Klopper, 2009:77). Dus kan die betekenis van ’n liedjie nie gereduseer word tot die woorde op papier nie, maar die lirieke word tot lewe geroep deur die optrede van ’n sanger (Storey, 1996:123; Frith, 1996:111). Liedjies op sigself is performances waarvan die boodskap op ander wyses as slegs die geskrewe woord oorgedra word, 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 (Klopper, 2009:77, e.v.). Hierby speel die meegaande musiek, die ervaring van die optrede en visuele toevoegings soos musiekvideo’s ’n noemenswaardige rol in die oordrag en ontvangs

⁹⁸ Odendaal (2013:2) gebruik die word liedteks in plaas van liriek of lirieke na aanleiding van Aucamp wat volgens hom in 2003 tydens ’n ongepubliseerde praatjie aan die Hoërskool Jan van Riebeeck verduidelik het dat die term “liedteks” (wat aldus Aucamp deur Daniel Hugo uit die Lae Lande na Suid-Afrika gebring is) ’n gunstiger term as “liriek” is vanweë die verwarring wat kan ontstaan tussen musiekliedteks en die liriek (as genre naas die Griekse wesenlike vorme van die literatuur, naamlik epiek en dramatiek). Die praatjie waarna Odendaal verwys, is egter wel in daardie selfde jaar gepubliseer in Aucamp se *Koffer in Berlyn: Essays oor kabaret* (2013).

⁹⁹ Odendaal (2013) noem hierdie kwessie in sy ondersoek na die raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste, maar ondersoek dit nie in die betrokke artikel nie – hy meld dat verdere navorsing in dié verband nodig is.

van lirieke. Omdat lirieke oorgedra en ontvang word in verskillende mediamodaliteite, naamlik mondeling, gedruk, oudiovisueel of deur middel van ’n kombinasie van hierdie modaliteite, is ’n multimodale benadering tot die ondersoek van lirieke nodig (Moser, 2007).

In bogenoemde studie na die literêre meriete van lirieke (Klopper, 2009) het ek ook onder meer in gesprek getree met Odendaal (2008) se skrywe op *LitNet* waar hy meen dat daar nie eintlik wesenlike verskille tussen gedigte en liedtekste 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 liedtekste 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). In ’n latere studie voer Odendaal (2013) die diskoers oor die raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste verder, ook met inagneming van my MA-studie, en betoog: “Ons het myns insiens by ’n meer wesenlike onderskeid tussen die liedteks en die gedig as subgenres uitgekom: die feit dat van verskillende media gebruik gemaak word in die kommunikasie; dat hulle bedoel is vir verskillende wyses van presentasie [...]” (Odendaal, 2013:4).

Waar ek in my MA-studie oor die literêre aard van lirieke hoofsaaklik gefokus het op die kenmerke van lirieke wat dit onderskei van geskrewe poësie (eerder as die kenmerke van geskrewe poësie en wat dit onderskei van lirieke), lewer Odendaal (2013) ’n waardevolle bydrae tot dié diskoers in veral sy verwysing na die rol van prosodie – die patrone in ritme en klank – in geskrewe gedigte. Beeldende, visuele elemente in die poësie kan volgens hom benut word in geskrewe gedigte (Odendaal, 2013:5-7); met ander woorde, poësie op skrif open nuwe moontlikhede. Hy onderskei wat hy noem “twee prosodiesoorte” en meen die een soort is ouditief van aard, terwyl die ander een met die (geestes-)oog waar te neem is (Odendaal, 2013:6). Hier kom veral die funksie van tipografie by geskrewe of gedrukte gedigte ter sprake (vgl. Odendaal, 2013:7-10).

Dit val buite die bestek van hierdie studie om die volle omvang van sowel my (Klopper, 2009) as Odendaal (2013) se argumente in verband met die verhouding tussen lirieke en poësie (in spesifiek die Afrikaanse konteks) op te haal, maar ek noem dit graag hier as wegspringpunt vir my ondersoek na die poëtika van rap, omdat hierdie ondersoek bydra tot dié bestaande diskoers en ek meen dat die toevoeging van spesifiek rap-tekste tot die gesprek waardevolle insigte kan oplewer.

Soos reeds genoem, is dit miskien makliker om verbande te trek tussen gedigte en rap as met ander liriekvorme¹⁰⁰ vanweë rap se voordragstyl. In die ondersoek na die poëtiese werking van rap is veral Bradley (2009) se uitgebreide ondersoek na die poëtika van rap insiggewend. Bradley (2009:xi) beskou rap as 'n vorm van poësie, maar meen dat die uitvoering of performance daarvan dit van formele poësie onderskei: “Every rap song is a poem waiting to be performed.” Die boodskap van rap lê volgens Bradley (2009:90) onlosmaaklik verbind met die wyse waarop rappers hierdie boodskap oordra deur meegaande elemente soos ritme, rym, beeldrykheid en stemtoon. Dit is in ooreenstemming met my uitgangspunte oor lirieke (Klopper, 2009, wat ek hierbo opgesom het). In haar baanbrekerswerk oor rap, het Rose (1994:88) vroeër reeds 'n soortgelyke argument oor die verskille tussen rap en poësie gevoer:

Simply to recite or to read the lyrics to a rap song is not to understand them; they are also inflected with the syncopated rhythms and sampled sounds of the music. The music, its rhythmic patterns, and the idiosyncratic articulation by the rapper are essential to the song's meanings.

Rose benadruk dus hier dat die betekenis van rap nie slegs in die woorde *per se* te vinde is nie, maar eerder in die kombinasie daarvan met die musiek, die ritme en rym, en in die manier waarop 'n rapper die liriek oordra – 'n beskouing wat nogeens die belang van 'n multimodale benadering tot die ondersoek van lirieke beklemtoon (kyk ook afdeling 1.5). Rap is immers bedoel om gehoor te word, nie gelees te word nie: “Rap [...] goes by the ear rather than by the book” (Bradley, 2009:59, kyk ook Bradley, 2009:74).

Desnieteenstaande is daar volgens Bradley (2009) 'n baie noue verband tussen poësie en rap. Inderdaad meen Bradley (2009:xvi-xviii) dat die meeste “redelike” argumente wat deur kritici aangevoer word om te onderskei tussen liedtekste en literêre – of dan geskrewe – poësie, nie soseer geld in die geval van rap nie. Volgens hom is rap 'n vorm van poësie wat spesifiek bedoel is vir mondelinge voordrag. Dit is dus duidelik dat die diskoers en argumente oor die verhouding tussen liedtekste en poësie 'n ander dimensie kry wanneer dit kom by rap-liedtekste. Die voorbeeld van die rol van tipografie kan hier gebruik word. Bradley (2009:xii-xxi) meen dat reëlbreuke in rap 'n soortgelyke rol vervul as in geskrewe poësie, en dat hierdie breuke in die performance oorgedra word. Waar die breuke in geskrewe gedigte aan 'n leser tipografies voorgestel word, word dit in rap oorgedra deur middel van die

¹⁰⁰ In my MA-verhandeling was die fokus op rock-lirieke.

ritme en tempo van die rap-lied en hoe die rapper daardie ritme en tempo deur middel van sy stemgimnastiek aan luisteraars oordra (Bradley, 2009:xii). Rappers gebruik dikwels verbale tegnieke soos byvoorbeeld die sesuur (’n versnyding deur ’n kort dramatiese pouse) om die rap-teks in ’n sekere ritme te struktureer. Die kwessie van tipografie as noemenswaardige onderskeidende element tussen poësie en liedteks word dus in die geval van die rap-teks troebel: met ritme as een van die mees basiese aspekte van rap, word as ’t ware ’n onsigbare dog hoorbare tipografie geskep.

Hoe word rap en poësie dan spesifiek van mekaar onderskei? Die antwoord lê juis by die opvatting dat rap ’n anagram is vir “rhythm and poetry” (kyk bo): dit wat rap uniek maak, is die onlosmaaklike verbinding van ritme met poësie; of om noemenswaardig vir Bittereinder hier aan te haal: “’n huwelik van stembande en lieflike bas” (“Ampersand”, 2014).

Bradley noem hierdie “huwelik” die “dual rhythmic relationship”: die ritme van die musiek (hoofsaaklik tromme en bas, elektronies al dan nie) wat saamwerk met die rapper se vloei¹⁰¹ van woorde (Bradley, 2009:7-12, 31-35). Hy meen dat hierdie tweeledige ritmiese verhouding die wesenlike kenmerk is wat rap en formele poësie onderskei (Bradley, 2009:8-11, 31-35), en dit is ook myns insiens die wesenlike verskil tussen rap en podiumpoësie. Bradley wys ter staving van sy argument op die voorbeeld van die skandering van ’n vers, die tegniek wat gebruik word om die metrum in ’n sekere vers te merk. Hierdie skandering word hoofsaaklik bepaal deur die natuurlike ritmes in gesproke taal, deur die aksente op lettergrepe wanneer dit uitgespreek word. By rap kan hierdie metrum deur middel van uitspraak egter aangepas word omdat rap nie beperk is tot woorde op papier nie.

Rappers kan met die reëls van metrum “speel”, aksente na willekeur plaas en só ook dikwels betekenis dikteer – die plek waar die aksent geplaas word in die rap-stem mag die betekenis van woorde of frases wysig van die betekenis wat dit op papier sou hê (Bradley, 2009:11, 26, 35). Ook wysig rappers dikwels die uitspraak van ’n woord om rym te bewerkstellig (Bradley, 2009:71-73). Om dus die liriek op papier te lees, gaan nie noodwendig dieselfde rympatroon openbaar nie; die manier van oordrag, die stem van die rapper, is met ander woorde onontbeerlik in rap. Benewens die rymdoelstelling, kan die verdraaiing van woorde ook ’n betekenisgewende rol verrig deur aan die verbuigde woord ’n dubbele betekenis te gee

¹⁰¹ Vloei of *flow* in rap is die unieke manier waarop ’n rapper se stem aansluit by ’n ritme (Bradley, 2009:32).

(Bradley, 2009:73). Vergelyk byvoorbeeld die volgende reëls uit “Ek wens jy was myne” (2010) deur Jack Parow, waar hy die woord ‘fresh’ verdraai om te rym met “*Pumpkin Patch*”¹⁰²:

ek sit die ‘fuck’ in ‘fucking frâsh’
jy lyk soos fokken Woofles van *Pumpkin Patch*

In hierdie verdraaiing van die woord “fresh” is daar ook myns insiens ’n gekodeerde boodskap: die woorde “fucking frâsh” (só uitgespreek) word dikwels deur die rapper Ninja van Die Antwoord gebruik om homself te beskryf. Hier troef Parow dus vir Ninja deur te verklaar dat hy wat Parow is die eintlike “vars” rapper is vanweë sy seksuele manhaftigheid, en verrig die verdraaiing dus nie net ’n rymdoelstelling nie, maar dra dit ’n spesifieke gekodeerde betekenis oor. (Kyk ook afdeling 3.4.7 oor die rol van wedywering in rap.) Die *manier* waarop ’n rapper rap, die keuses wat hy in die proses maak om woorde uit te spreek in verhouding tot die ritme van die lied, speel dus ’n onontbeerlike rol in hoe die lied op die ou end oorgedra word, en sou anders wees indien die woorde op papier geles word.¹⁰³

Vervolgens word die voor die hand liggende strukturele kenmerke en die poëtika van rap bespreek. In Rose (1994:2) se beskrywing van rap as “a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music”, word vier sake aangeraak wat sentraal tot rap staan, naamlik vertelling (gewoonlik uit ’n eerstepersoonsperspektief), rym, ritme en musiek (wat dikwels uit *samples*, oftewel musiekmonsters bestaan).¹⁰⁴ In sy ondersoek na die poëtika van rap, verwys Bradley (2009) benewens hierdie elemente ook na woordspel, en na die belangrike rol van die spesifieke styl van ’n rapper, sowel as *signifying*,

¹⁰² *Pumpkin Patch* was ’n populêre kinderprogram in Suid-Afrika, uitgesaai in die 1980’s en 1990’s. (Hier moet terloops ook in ag geneem word dat woorde by verskillende optredes op verskillende maniere uitgespreek kan word.)

¹⁰³ In die vergelyking en verskil tussen literêre verse en rap, keer Bradley (2009) dikwels terug na die konsep van die “dual rhythmic relationship”: “The rhythm of rap’s poetry [...] is defined by that fundamental relationship between the regularity of the beat and the liberated irregularity of the rapper’s flow. Literary verse, by contrast, concerns itself with rhythm and meter.” (Bradley, 2009:34). Die ritme vervul met ander woorde ’n rol in terme van die ritme van die woorde, wat die ritmiese vryheid van ’n rapper verbreed (Bradley, 2009:35): “As an oral idiom, rap’s rhythm only partly exists on the page; it requires the beat and the distinctive rhythmic sensibility of the lyricist to make it whole.” Met ander woorde: ’n rapper verbuig soms die uitsprake in sy performance om te hou by die ritme en rym van ’n rap-lied – in dié sin verskil dit duidelik van geskrewe poësie.

¹⁰⁴ Die naaste vertaling aan *samples* in Afrikaans is “musiekmonsters”, hoewel hierdie monsters nie altyd noodwendig musiek is nie – allerlei klanke word in rap ingespan. Ek sal dus voortaan die woord “monster(s)” gebruik.

wat verband hou met wedywering in rap¹⁰⁵. Ek deel dienooreenkomstig my bespreking breedweg volgens hierdie kategorieë in, hoewel al hierdie aspekte saamwerk in ’n rap-aanbieding en dus nie werklik as afsonderlik beskou kan word nie. Deurgaans sal voorbeelde uit Afrikaanse rap ter illustrasie by die bespreking betrek word.

3.4.2 'n Storie en 'n stem

Rap is, om dit eenvoudig te stel, die vertel van stories in versvorm (vgl. Bradley, 2009:161, Rose, 1994:2). Hierdie stories word in ’n spesifieke stem oorgedra, wat bydra tot die luisteraar se ervaring daarvan as outentieke vertelling (vgl. Bradley, 2009:162, 207). Die stem se intonasie, klem, emosie, ensovoorts, begelei die luisteraar in sy/haar interpretasie van die woorde (Bradley, 2009:162):

Voice in storytelling is the governing authorial intelligence of a narrative. Voice would seem to be a given in rap: the MC and speaker's voice are one and the same. We assume that MCs are rapping to us in their own voices and, as such, that what they say is true to their own experience.

Die stem van die rapper speel dus ’n onontbeerlike rol in rap. Bradley (2009:210) meen dat die stem as ’t ware in rap funksioneer as ’n instrument. Hierby kan ook genoem word dat die stem in rap klokhelder moet wees, dit moet op die voorgrond wees en welluidender as die musiek – anders as dikwels die geval in ander genres soos byvoorbeeld rock- of metal-musiek (Bradley, 2009:209). Die stem in rap is dus nie net belangrik nie, maar wesenlik tot die begrip van ’n rap-liriek. Die woorde agter die afkorting vir MC (emcee), naamlik “Master of Ceremonies”, benadruk immers die dominerende rol wat die rapper in ’n hip-hop-optrede speel: hy is die meester van die oomblik, met ’n spesifieke kunsvorm wat hy *be*-meester het. Bradley (2009:196) is van mening dat daar in hierdie benaming beheer en mag geïmpliseer word.

¹⁰⁵ *Signifying* is ’n retoriese strategie wat oor baie eeue in die swart mondelinge kultuur ontwikkel het (kyk Bradley, 2009:181) en hou verband met die gebruik van indirekte beledigings, soos in die toast en die dozens (kyk afdeling 2.2.4). Dit is afgelei van die verhaal van die *signifying monkey* – ’n swart Amerikaanse volksvertelling oor ’n *trickster*-aap wat deur slim taalgebruik en beledigings ander diere uitoorlê. ’n Bradley gebruik die begrip *signifying* as sambreelterm vir die wedywering in swart Amerikaanse mondelinge tradisies soos die toast en die dozens, asook rap. Wald (2012:191) maak egter ’n streng onderskeid tussen die toast, die dozens en *signifying*, en meen dat “racial signifying” spesifiek verband hou met interne, gedeelde kennis van die swart Amerikaanse kultuur en dus gebruik kan word as ’n “shared joke for black listeners at the expense of oblivious white targets”.

Dit is dus kenmerkend van rap dat rap-ryme spesifiek geassosieer word met die outeur daarvan, en die identiteit van die voordraer word gedurig daarin bevestig deur byvoorbeeld herhaalde verwysings na hom-/haarself (Rose, 1994:86). In rap verteenwoordig die lirieke gewoonlik terselfdertyd die stem van die outeur en dié van die voordraer; so verskil rap van tradisionele Westerse begrippe van komposisies, waar die komponis se teks in 'n aparte sfeer beskou word van die uit- of opvoering daarvan (Rose, 1994:87). Dit verskil in hierdie sin ook van die konsep in die moderne Westerse letterkunde, naamlik dat die outeur en spreker in 'n gedig nie noodwendig dieselfde is nie. In rap staan die rapper se rol as beide outeur as spreker egter gewoonlik sentraal.¹⁰⁶ Rap maak staat op hierdie noue verband en assosiasie tussen skepper en performer, en rap-lirieke is nou verbind met die beeld en identiteit van die rapper (Bradley, 2009:153-154).

Die effek van die perspektief van die eerstepersoonsnarratief¹⁰⁷ belig ook die rapper se agentskap binne die wêreld wat hy beskryf, en dra by tot die ervaring van sy vertelling as realities of outentiek (Nyawalo, 2013:470; vgl. ook Bradley, 2009:162). Selfpresentering is 'n retoriese strategie in rap-musiek, met die spreker wat dikwels homself, die musiek (gewoonlik dié van sy platejoggie of musiekregisseur), sowel as sy eie voordragvermoëns prys (Androutsopoulos en Scholz, 2003:475).

Maar rappers veroorloof hulself tog sekere vryhede in terme van die gebruik van 'n eie stem – rappers beïndruk deur feit en fiksie, narratief en drama, te verweef: rappers dramatiseer met ander woorde 'n narratiewe verhaal (Bradley, 2009:162). Hier kom die konsep van blaaskakery of windmakerigheid (*braggadocio*) ter sprake. Bradley (2009:170) wys op die vermenging van blaaskakery en narratief ten einde 'n outobiografie te skep:

Perhaps the most natural story of all is the story of oneself. For rap music, this often means combining the dual modes of braggadocio and narrative into a kind of autobiography of greatness.

¹⁰⁶ Daar is uitsonderings op dié reël, maar dit is nie algemeen nie.

¹⁰⁷ Die eerstepersoonsnarratief word deurgaans behou by rap, selfs al is dit algemeen dat rappers na hulleself in die derde persoon verwys en hulle lirieke deurspek is met die noem van hul verhoogname as beklemtoning van hul selfrepresentasie. Hoewel die “storie” in rap oorwegend as eerstepersoonsnarratief vertel word, kan dit gebeur dat ander “karakters” ’n “stem” kry deur direkte of indirekte aanhalings, of wanneer ander emcees die verhoog saam met 'n spesifieke rapper betree (Bradley, 2009:162).

So vorm die storie van 'n rapper se lewe, en veral sy status, die kern van die meeste rap-liedjies, en is dit deel van die manier waarop die rapper agentskap bewerkstellig. In die Suid-Afrikaanse rap wat in hierdie proefskrif aan bod kom, is dit ook kenmerkend in veral Die Antwoord en Jack Parow se lirieke. So maak Ninja van Die Antwoord byvoorbeeld verwysings na homself in uitlatings soos “Ninja skop befokte rof taal” in “Enter the Ninja” (2010). Vergelyk ook die volgende gedeelte van Jack Parow se liedjie “Dans, dans, dans” (2010), opgeneem op sy selfgetitelde debuutalbum:

Jack Parow sit op die bokant van die molshoop
 Jack Parow skiet lyrics soos 'n kopskoot
 Jack Parow laat al die poppies deurmekaar rondloop
 Jack Parow los al die tannies fokken mond-ooop
 [...]
 watch out as Jack Parow fokken raps rap
 enige kind,¹⁰⁸ Jack Parow fucking tapped that
 Jack Parow, ek kan dit nie fokken glo nie
 Jack Parow, ek het dit nog nooit gehoor nie
 ander rappers sny hul fokken polsies
 die jol sal mos nooit bons sonder ons nie
 sit langs die vuur en braai nog 'n worsie
 drink my brannas skoon want ek willie mors'ie
 Jack Parow besit nie 'n Porsche nie
 Jack Parow ry rond in 'n Volksie
 Jack Parow fokkof as jy nie bons nie
 Jack Parow veroorsaak onderonsies
 meeste mense verstaan nie die point nie
 Jack Parow sê gaan rook nog 'n jointjie
 Jack Parow verlore in 'n blur
 Jack Parow gebore in die Spur
 Jack Parow hoes oopfokkenmond
 Jack Parow van die dak tot die grond
 [...]
 waar kom ek vandaan all of a sudden
 my taalgebruik is ontsettend omvattend
 Jack Parow laat jou stu-stu-stu-stutter
 Parow se piel is so lank soos 'n putter
 Jack Parow rol saam met giftige katte
 Jack Parow ry net in giftige karre
 Jack Parow from your head to your legs
 Jack Parow is beter as seks
 Jack Parow, the best thing since sliced bread
 Jack Parow soek breakfast in bed
 Jack Parow sê hou jou fokken bek

¹⁰⁸ Die woord “kind” word hier – en elders in Parow se lirieke – soos in Kaapse omgangstaal gebruik om te verwys na 'n meisie, nie noodwendig na 'n minderjarige nie.

Jack Parow, dis moederfokken ek

In hierdie self-mitologiserende lied is dit duidelik dat Parow blaaskakery met outobiografie (hetsy eg of verbeel)¹⁰⁹ vermeng. Hy beskryf homself as “the best thing since sliced bread”, maar maak dit duidelik dat dit hier om sy eie narratief gaan deur te noem dat hy kwansuis gebore is in ’n Spur-restaurant.¹¹⁰ Wat hierdie lied interessant maak, is die gebruik van die eerstepersoonsnarratief, maar die verwysing deur Parow na homself is in die derde persoon – ’n algemene gebruik in rap, waar die uitroep van ’n emcee se eie naam deel vorm van sy blaaskakery.

Daarteenoor spot die groep Bittereinder met hierdie tipe blaaskakery in rap-musiek, in hul lied “Kwaad Naas” (2012). Die lied begin met ’n selfverwysing, soos tipies van rap (“B, I to the double T, E-R / to the E, I, N, D, E-R / now that you know just who we are / get your hands up, lekker deurmekaar”), maar dan verhef hulle die etos van hip-hop bo hulself, wat kenmerkend is van sogenaamde bewuste hip-hop:

jakkals prys sy eie stert, daai ou’s maar ’n idiot
 ma’ is dit nie wat alle rappers tog doen nie?
 hulle floss soos Oral B, self-centred monotony
 nothin’ new, nothin’ new, y’all ain’t sayin’ nothin’ new
 jy luister 50 sent, ek pomp Black Star en The Roots crew
 ek’s old school, soos Guru, maar ek bly in fokus
 ’cos we don’t live for hip-hop, it lives for us

Terwyl die eerstepersoonsnarratief prominent is in rap, gaan dit ewe veel oor die narratief of storie as oor die stem. ’n Rapper moet ’n goeie, boeiende storie kan vertel, op ’n rymvaardige manier, en dit moet vir die hoorder as outentiek voorkom. En outentiek beteken nie altyd die waarheid nie – selfs al word feit en fiksie verweef of selfs ’n fantastiese storie versin, is dit kenmerkend van rap dat hierdie storie op ’n *outentieke manier* vertel word, wat dikwels beteken dat die rapper homself in die verhaal plaas of as ’t ware die rol aanneem van die karakters wat hy skets. Om te *represent* beteken nie noodwendig slegs die vertelling van realiteit nie, dit beteken ook dat realiteit die manier waarop fiksie in rap weergegee word, dikteer (vgl. Bradley, 2009:193). Dat storievertelling ’n belangrike eienskap van rap is,

¹⁰⁹ Bradley (2009:169) meen immers: “[A]lmost every story rappers tell plays upon the line that divides fantasy from reality.”

¹¹⁰ Bradley (2009:171) wys terloops daarop dat die geboorte-narratief algemeen in rap is, as deel van die outobiografiese element daarvan.

negeer dus nie rap se verhouding met outentisiteit nie: rap-stories kan eg wees óf ’n tipe werklikheid op outentieke manier voorstel (Bradley, 2009:158-160, 169).

Narratiewe en gedramatiseerde stemme versmelt dikwels in rap, wat dit dan aan die luisteraar oorlaat om te besluit of die rap-stem sy eie belewenis weergee, en of hy homself ’n karakter in ’n poëtiese drama maak – dikwels vermeng rap die intimiteit van die narratiewe stem met die verbeeldingsmoontlikhede van die dramatiese stem (Bradley, 2009:163). Myns insiens speel die gebruik van ’n persona hier ’n rol in die sin dat die persona aan ’n rapper die vryheid bied om homself ’n verteller-as-karakter te kan maak. Bradley (2009:164) vergelyk immers rap met die dramatiese monoloog waar ’n karakter deur middel van ’n persona praat (die woord *persona* beteken “masker” in Latyn). Vir Bradley (2009:165) is die persona dus soortgelyk aan die spreker in ’n dramatiese monoloog, wat die moontlikhede van die eerstepersoonsnarratief in rap verbreed: “freeing them to say things they might not say in their own voice and explore territories of experience they might not otherwise visit was it not for the liberation of imaginative distance.” (Vgl. ook Bradley, 2009:191.)

Hess (2005:298) skryf spesifiek oor die rol van die persona in rap en bevind dat sommige hip-hop-kunstenaars opsetlik hul kunstenaarsidentiteite splits of benewel, en hul werklike agtergronde sodoende verdoesel, om hulself in ’n posisie te kan plaas waar daar met die konsep van outentisiteit onderhandel kan word. Hierdie argument staan sentraal in die analise van Jack Parow as persona-kunstenaar wat myns insiens deur middel van sy persona ’n ruimte skep waarbinne hy met die konsep van outentisiteit – en met identiteit – kan omgaan en enige nosie van ’n essensiële identiteit kan ondergraaf (kyk afdeling 5.3). Die gebruik van die persona in rap kan voorts verbind word met die mondelinge tradisie van die toast en veral die gebruik van die *badman*-tema in rap. Die toast is ’n mondelinge gebaar uit die swart Amerikaanse kultuur. Dit is ’n tipe kortverhaal wat in digmaat vertel word vanuit die eerstepersoonsperspektief (Nyawalo, 2013:460). Dit beskryf en prys dikwels die dade van berugte boewe en vertel gewoonlik hoe die lydende party, die sogenaamde *underdog*, oor sy teenstanders seëvier (Bradley, 2009:181-190; kyk ook afdelings 2.2.4 en 4.5).

Die persona funksioneer dus as verteller-as-karakter. So word die “ek” in rap die “oë” van die luisteraars deurdat die verteller-as-karakter hulle begelei in ervarings wat eg of verbeel kan wees (Bradley, 2009:165-166), maar die illusie van outentisiteit, ’n kerneienskap van rap, word geskep deur die gebruik van die eerstepersoonsvertelinstantie.

Soos ek in die inleiding van hierdie breër afdeling genoem het, speel die stem waarin ’n kunstenaar ’n boodskap oordra, ook ’n spesifieke rol in die ontvang van daardie “teks” weens die gebruik van paralinguistiese elemente. Vergelyk byvoorbeeld my bespreking van die sanger Francois van Coke se stem in die oordra van Fokofpolisiekar se lirieke (Klopper, 2009:143), waar ek vind dat musikale tegnieke en die paralinguistiese elemente van die sanger se stem gekombineer word om boodskappe op spesifieke wyses oor te dra. Laasgenoemde oordrag is uniek aan lirieke wat uitgevoer word en gaan verlore wanneer die woorde slegs op papier bestudeer word. Frith (1988:120) beskou 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).¹¹¹

3.4.3 Ritme en rym

Bradley (2009:27, 43) beskou ritme as die grondslag van rap: sonder ritme is rap nie rap nie – dit is ’n wesenlike element daarvan. Rap is as ’t ware die vermenging van die natuurlike ritme van taal met die ritme van musiek (Bradley, 2009:5): “Rap is what results when MC’s take the natural rhythms of everyday speech and reshape them to a beat.” Ritme word dus nie slegs deur tempo bepaal nie, maar ook deur die ritme in die vloei van die rapper se woorde (vgl. ook Bradley, 2009:45-47).

Ook Androutsopoulos en Scholz (2003:474) wys daarop dat ritme en struktuur voorrang geniet bo melodie in rap-liedjies. Hulle benadruk dat hierdie ritmiese prioriteit van rap dit nader aan spreektaal as aan gesonge taal plaas. Die feit dat rap voorgedra en nie gesing word nie, spruit daaruit dat rap uit alledaagse omgangstaal-retoriek ontwikkel het (Androutsopoulos en Scholz, 2003:473-474). Daarmee saam, sê hulle, staan rym en klank-

¹¹¹ Frith (1988:120) se kommentaar hier is ewe waar in die geval van rap-musiek. Wanneer ek as navorser van rap-musiek na Mongoolse, Duitse of Baskiese rap-musiek luister, is dit dikwels moontlik om die “gevoel” wat die rapper wil oordra te begryp, sonder enige begrip van die betekenis van die woorde.

herhaling (soos in halfrymtegnieke van assonansie en alliterasie) sentraal as strukturele kenmerke van rap-lirieke. Nie net is hierdie sake kenmerkend van rap nie, maar die belang daarvan (die vaardigheid van die rapper om “lekker” te kan rap) word dikwels pertinent in die lirieke verwoord soos wanneer Jack Parow byvoorbeeld in “Hier’s hy nou” (2010) rap:

yo who’s that, ’n mooi growwe flow rap flavour
 Jack Parow gooi rowwe rou rap style
 sexy romantiese Afrikaans rapper
 sexy tannies sê: ‘Jis, daai ou rap lekker’

Rap-lirieke word dikwels gerangskik om by voorafbepaalde ritmepatrone aan te pas en word dus as ’t ware onderwerp aan ritme-beperkings, anders as sommige vorme van formele poësie, maar die feit dat rym gewoonlik die einde van ’n reël aandui (of kohesie verskaf), is ooreenstemmend met sekere poësie-vorme (Androutsopoulos en Scholz, 2003:474-475). Voorts is “vloei” ’n absolute vereiste in rap, wat rap verder onderskei van tradisionele poësie (Androutsopoulos en Scholz, 2003:474-475; Bradley, 2009:32). Dit is daarom ook nie verbasend dat Parow hierbo na sy vloei (*flow*) verwys nie. Rap het terloops ook ’n langdurige tradisie van “rap oor rap” (Bradley, 2009:193) – ’n tipe selfverwysende rap, waar die kuns van rap die onderwerp van die rap-rympie word (vgl. ook Brewster en Broughton, 2006:227). Soms relativeren rappers hulle rap-vermoëns ten einde dit te kan skets as inspanningloos (Bradley, 2009:193-194); so word die idee geskets dat rap vir hulle besonder maklik kom.¹¹²

Die ritme van die musiek is die raamwerk waarbinne die ritme van die woorde gestruktureer word (en hierin lê waarskynlik die grootste wesenlike verskil tussen podiumpoësie en rap). Rap volg gewoonlik ’n 4/4-tydmaat met ’n sterk bastrom-afslag (*downbeat*) op die eerste en derde maat, en ’n terugslag (*backbeat*) op die tweede en vierde maat (Bradley, 2009:123-124). Die stem van die rapper vloei oor hierdie 4/4-tydmaat, dikwels in die “sak” (die sogenaamde *pocket*)¹¹³ van die tydmaat, en die ritme wat die rapper se stem saam met die tromritme skep, is dominerend oor die lied se harmonie of melodie (Bradley, 2009:124).

¹¹² Hier is dit interessant om voorlopig te wys op die noemenswaardige verskille tussen rappers soos Jack Parow en Bittereinder wat in hierdie studie aan bod kom. Waar Parow spog oor sy moeitelose vloei, is Jaco van der Merwe – in sy dikwels meer selfkritiese lirieke – meer introspektief: “ek het nie woorde nie, maar ek moet praat: my situasie is ingewikkeld / so kerf ek maar ’n fyn lyn tussen vrye vloei en altyd sukkel / hart van ’n digter met die mond van ’n stomme man / en die sinne wat wel sin maak is gewoonlik heeltemal onbeplan” (Uit: “Voleinder”, 2010).

¹¹³ Wanneer ’n stem of baskitaar-noot ’n rapsie voor of agter die trom se tydmaat is, is dit in die sogenaamde *pocket* van die tydmaat. Ten beste sal ’n mens dit in Afrikaans kan beskryf as in die “sak” van die tydmaat.

Terwyl ritme die grondslag van ’n rap-lied vorm, is dit in samewerking met die ritme van die rap-stem en sy woorde (Bradley, 2009:207-208):

MCs can rap a little behind, or a little ahead [of the beat], they can use their voices as counterpoint, or they can simply ride the beat where it wants to take them. But they must always respect the integrity of the rhythm by not letting the overall performance slip into complete chaos and disharmony.

In Bradley se beskrywing hierbo is dit duidelik dat die harmonie in ’n rap-lied gesetel is in die verhouding tussen die ritme van die tydmaat en die stem (en hierby kan mens natuurlik voeg die ritme en vloei van sy woorde). Hier speel rym ’n onontbeerlike rol.

Net soos ritme is ook rym ’n gegewe in rap – sonder rym is dit nie rap nie.¹¹⁴ Maar dit beteken nie dat dit noodwendig paarrym hoef te wees nie: Bradley (2009:49-75) wys op die gebruik van verskeie poëtiese rymtegnieke soos volrym, halfrym (assonansie, alliterasie en konsonansie) in rap, maar identifiseer daarby ook die algemeenheid van apokopatiese,¹¹⁵ ketting-, en gebroke rym (vgl. ook Androutsopoulos en Scholz, 2003:475). Ook binnerym is algemeen, soos wanneer Jack Parow byvoorbeeld rap: “ek rol deur die fokken jol soos olifante” (“Hier’s hy nou”, 2010). Vergelyk ook die vernuftige gebruik van assonansie en alliterasie om rym en ritme te bewerkstellig in sy lied “Afrikaans is dood” (2011):

fok dis ’n fokop, spoeg met ’n bokkop
spring as ek oppop, lat jou fokken kop klop
spin soos ’n sikloon, my style is fokken siek, oom
konig van die kak, die nuwe Afrikaans ikoon

Daar bestaan nie werklik iets soos rap in vryeversvorm nie – rap impliseer rym (kyk Bradley, 2009:49, e.v.). Rap se onlosmaaklike verhouding met rym onderskei dit dus van die meeste vorme van hedendaagse Westerse poësie waar variasies sonder rym moontlik is (vrye verse). Hoewel rap sonder rym ongewoon is, kan repetisie gebruik word in die plek van rym (of

¹¹⁴ Rym het nog altyd ’n noemenswaardige rol gespeel in swart Amerikaanse mondelinge uitdrukking, benadruk Bradley (2009:80): “From the ring shouts of the slaves, to the singsong rhymes of children playing double dutch, from the verbal duels of the dozens to the ribald toasts told in barbershops and on street corners, black voices have found in rhyme a potent means of recreation and release.” Maar, meen Bradley (2009:80), rap is die eerste van hierdie mondelinge gebruike wat deur rym gedefinieer word.

¹¹⁵ Apokopatiese rym (my vertaling van *apocopated rhyme* – AK) is ’n vorm van onvolkome rym. Die woord *apokopaties* is afgelei van “apokopee” (agterafkapping). Dit is wanneer ’n enkellettergreepwoord rym met die beklemtoonde deel van ’n veellettergreepige woord (Bradley, 2009:62). Vergelyk byvoorbeeld wanneer Bittereinder in “Taalmeng” (2014) die woorde “daad” en “saadleidraad” rym binne die reël: “elke woord is ’n daad en ’n saadleidraad vir die moord wat jy pleeg” (kyk Addendum).

daarmee saam) ten einde orde in 'n rap-lied te bewerkstellig (Bradley, 2009:116). Dit word byvoorbeeld gedoen in Jack Parow se rap-liriek “Dans, dans, dans”, waar die verband tussen rym en ritme ook baie duidelik geïllustreer word; hier skep repetisie deur middel van anafore 'n gevoel van intensiteit wat bydra tot die tema:¹¹⁶

dans oppie speaker
 fokken dans oppie grond
 fokken spring oppie tafels
 fokken bons fokken rond
 fokken hier, fokken daar
 fokken alles deurmekaar
 fokken Jack Parow, bra
 fokken dans oppie bar
 fokken dans op jou eie
 fokken dans in 'n groep
 dans met 'n six-pack
 fokken dans met 'n boep
 dans oppie dansvloer
 dans om 'n hoek
 dans met 'n cupcake
 dans met 'n koek
 drink tot jy dronk is
 drink tot jy kots
 drink tot jy sterk is
 drink tot jy bots

Bradley (2009:49) beskryf rym in rap as die “musiek” wat MC’s met hul monde maak. Die stembuigings of toonval van woorde dra by tot die skep van musiek uit woorde (Bradley, 2009:49). Die herhaling van klanke in metrum, skep dus as 't ware op sigself 'n tipe musiek of lied (Bradley, 2009:49):

Rhyme [...] works by establishing a habit of expectation in listeners’ minds, conditioning them to identify patterns of sounds, to connect words the mind instinctively recognizes as related yet distinct.

Dit skakel nogeens met die konsep van “vloei” in rap, wat vroeër ter sprake gekom het. Bradley beskou rym as die eggo van klank van een woord na die ander (Bradley, 2009:52), en hierdie “eggo’s” help om vloei te bewerkstellig. Die rol van rym in rap is dus dat dit die reëls definieer en die ritme help organiseer (Bradley, 2009:50, 63).

¹¹⁶ Kyk addendum vir die volledige rap-teks van hierdie lied en vergelyk ook “Die vraagstuk” (2010) se gebruik van herhaling ter wille van struktuur, wat in afdeling 3.4.4 aan bod kom.

Maar rym funksioneer ook op 'n ander vlak: “Rhyming renders familiar words unexpected and fresh.” (Bradley, 2009:51). Deur middel van rym word luisteraars begelei om sekere verbintnisse te maak tussen woorde, maar ook tussen idees, en dikwels lê die verrassingselement daarin dat die woorde mag rym, maar die idees wat teenoor mekaar gestel word, verras (iets wat natuurlik nie net beperk is tot rap nie, maar ook dikwels in die formele poësie funksioneer). Volgens Bradley (2009:54) is dit in hierdie teenstrydigheid tussen eendersheid en verskil, waar rap se uitdrukkingspotensiaal lê: “MC’s don’t just rhyme sounds, they rhyme ideas.” Behalwe dat rym bydra tot die skep van ritme in rap, speel dit dus ook 'n groot rol in die oordrag van betekenis. Rappers se virtuositeit lê dus by hoe kreatief hulle binne die beperkinge van rym te werk kan gaan: watter verbintnisse en verrassings kan hulle optower terwyl hulle bly binne die grense van rym en metrum? (Bradley, 2009:54-55).

Hier kan myns insiens die literêr-filosofiese konsep van *ostranenie*, die vreemdmaak van alledaagse taal, betrek word. Die begrip *ostranenie* (vervreemding) van die Russiese formalis Victor Shlovsky (1998:16 e.v.) gaan daaroor dat gewone taal wat al gemeganiseerd geword het in die gesproke woord, vreemd gemaak word in die letterkunde. Deur rymelary in te span om bekende woorde op onverwagse wyse te verfris, en idees eerder as net woorde te rym (Bradley, 2009:51-54), word *ostranenie* myns insiens bewerkstellig. Hiermee werk musiek en ritme saam. In my vroeëre werk oor lirieke (Klopper, 2009:76-77) het ek gewys op hoe *ostranenie* werk in die ontmoeting van taal en musiek. In hierdie ontmoeting gee die musiek aan gewone taal 'n hernude resonansie en krag (Frith, 1988:121). Gewone taal wat al gemeganiseerd geword het in die gesproke woord, word dus ‘vreemd’ wanneer dit saam met note in 'n liedjie geplaas word – sodoende heropen dit as 't ware die taal vir nuwe interpretasiemoontlikhede (Klopper, 2009:77).

Soos genoem, gebruik rappers verskillende rymskemas. Die keuse wat 'n rapper in verband met 'n rymvorm maak, is ook dikwels 'n betekenisgewende een. Bradley (2009:75) gebruik die voorbeeld van kettingrym om hierdie punt te illustreer. In die gebruik van kettingrym kan 'n rapper se woorde as 't ware 'n katatoniese effek hê: “lulling the listener into an almost trancelike state” (Bradley, 2009:75). 'n Soortgelyke effek word myns insiens bewerkstellig deur middel van kettingrym in Jack Parow se “Hier’s hy nou” wat vroeër ook as voorbeeld in hierdie afdeling gebruik is:

al vandat ek vasgevang was in rap-musiek

loop ek die jol los want ek rap so slick
 al die ander fokken naaiers rap matriek
 almal luister na Jack want ek rap uniek
 toe ek 'n laaitie was, was ek van rap verbied
 almal het getune: 'Jack, jy fokken rap verniet'
 maar nou het ek al daai fokken crap ge-beat
 en nou tune almal: 'Fokken Jack rap so kief'

Die kombinasie van gestruktureerde voortrollende kettingrym en 'n stoomhamer-ritme behou hier nie slegs die aandag van die luisteraar nie, maar gee aan dié rap-lied 'n voortstuwende krag. So skep dit 'n gevoel van beheerstheid, beheer en oorrompelende mag of agentskap, 'n gevoel wat bydra tot die boodskap van die woorde.

Terwyl rym formele beperkinge aan rap gee, lê dit dus nie die effektiwiteit of die moontlikheid vir die oordra van betekenis in rap aan bande nie. Bradley (2009:161) beskou rym intendeel as een van rap se grootste literêre bates: "Overdetermined rhymes are the bugaboo of narrative poetry; at the same time rhyme skillfully rendered is rap's most fundamental claim to art." Bradley gebruik die voorbeeld van 'n storie weergegee in 'n koerantartikel versus dieselfde storie wat aangebied word in rymvorm, en wys op die kreatiewe vaardigheid wat met laasgenoemde gepaard gaan. In hierdie sin gee rym aan rap 'n raamwerk waarbinne stories in kuns omskep kan word (Bradley, 2009:57):

[R]hyme is not simply about the relationship of two or more words, two or more sounds – it is also about rhythm and image, storytelling, and, above all, meaning. With new rhymes come possibilities for new expressions, new ideas, and new styles [...]

3.4.4 Woordspel en stylfigure

Buiten die gebruik van rym en halfrym as kenmerkende eienskap van rap, is rap-lirieke dikwels ryk aan vergelykings en metafore. Vergelykings word selfs deur Bradley (2009:93) beskou as een van die mees algemene stylfigure in rap. Dit is ook kenmerkend van die Afrikaanse rap wat in hierdie studie ondersoek word. Jack Parow maak dikwels gebruik van vergelykings in sy rap-lirieke, om slegs enkele voorbeelde te noem:

Jack Parow skiet lyrics soos 'n kopskoot [...] Parow se piel is so lank soos 'n putter ("Dans, dans, dans", 2010)

jy's boring soos liedjies om die kampvuur / my styl slick, sneak suutjies soos 'n vampier / jou styl kak sag soos 'n marshmallow [...] Jack Parow, bra, ek lewe soos 'n straatmeid ("Cooler as ekke", 2010)

rym lat die stoom styg, brand soos 'n boomfakkel [...] spin soos 'n sikloon, my style is fokken siek, oom [...] spring soos 'n koringkriek, poppies wil my horing iet / gee tannies rumatiek as ek soos 'n doring stiek [...] inderdaad, fokken vlieg soos Superman / race like Super Van, boo, it's the boogie-man [...] haak like a fish hook, klap soos 'n bitch moet ("Afrikaans is dood", 2011)

Parow, bra, piel soos 'n koevoet ("Hard partytjie hou", 2011)

Ook in Bittereinder se lirieke is die gebruik van vergelykings algemeen. In "Ware verhaal" (2010), die eerste lied op hierdie groep se debuutalbum, kom daar byvoorbeeld reeds heelwat vergelykings voor:

rympies wat seer en heel maak soos 'n chirurg se snytjies [...] maar nou neem ek te veel te vinnig in soos roomys en breinvries [...] flippit, ek's moeg van gebrek en gevlek en die stilte / soos wapens wat sorg dat ons instort van binne [...] maar kyk hoe verdwyn ons harte agter daai toertjiegordyn / soos 'n kinderpartytjie wat wit hasies laat verskyn

Waar die woorde "soos" of "like" ontbreek, word ook metafore – beknopte vergelykings – ingespan. Só sê Bittereinder byvoorbeeld in "Ampersand" (2014): "ek is 'n halwe brug, jy is 'n metafoer"; nie slegs word 'n metafoer hier gebruik nie, maar die luisteraar word boonop deur die rapper as metafoer beskou (kyk afdeling 6.5).

Samehangend met vergelykings en metafore is die gebruik van woordspel algemeen in rap (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003:475). Woordspel kan funksioneer deur die gebruik van toespelings/sinspelings (*puns*) wat byvoorbeeld deur homofonie bewerkstellig kan word: "puns thrive in the ambiguity of meaning that similes create" (Bradley, 2009:96) – dit speel op gekodeerde wyse in op die verskillende moontlikhede wat 'n woord impliseer. Wanneer woordspel gekombineer word met vergelykings, word dit 'n kragtige uitdrukkingsmoontlikheid vir die rapper-digter: "Conventional similes [...] rely upon the transfer of meaning from one thing to another. [...] When rappers add puns to their similes, the possible number of transferable meanings increase exponentially" (Bradley, 2009:98).

Behalwe dat die rapper deur die speel met uitspraak sekere dubbelsinnighede kan impliseer, soos ek uitgewys het deur die voorbeeld van Jack Parow se uitspraak van "fresh" as "frâsh"

(kyk afdeling 3.4.1), kan hy ook deur middel van knap woordspel boodskappe op dubbelsinnige wyse vervleg. Wanneer Parow rap “fokken rol deur die kak soos ’n wildebees” (“Ek wens jy was myne”, 2010) word die vergelyking van ’n wildebees wat deur dieremis rol gebruik om te illustreer hoe Parow die partytjie (die “kak”) oorrompel en beheer (vgl. ook “ek rol deur die fokken jol soos olifante” in “Hier’s hy nou”, 2010). Maar dit is ook dubbelsinnig: Parow impliseer hiermee dat hy swak rap (“kak”) as ’t ware uitoorlê met sy vernuf en agentskap, asook dat hy wild en roekeloos soos ’n wildebees is.

Bradley (2009:89) wys in verband met woordspel op die woorde van die Romantiese digter Percy Bysshe Shelley wat van mening was dat die funksie van figuurlike taal hoofsaaklik is om die bekende op ’n onbekende manier te vertolk (“rendering the familiar unfamiliar”). Bradley (2009:89): “More than any other contemporary form of linguistic expression, rap plays with words in ways that jar us from our settled sense of reality, opening up new ways of seeing and even feeling. This too, makes it poetry.” Hierdie bevinding van Bradley skakel nogeens met my verwysing na die literêr-teoretiese konsep van *ostranenie* wat ek in die vorige afdeling (3.4.3) opgehaal het. Deur woordspel skep rappers verbintnisse tussen woorde en idees wat voorheen geen voor die hand liggende verbintenis gehad het nie. Só word gewone taal herskik ter wille van verrassende figuurlikheid en denke wat woorde en idees op onverwagse maniere bind (Bradley, 2009:91-92). Dit gaan dus hier oor die daarstelling van betekenis wat nie noodwendig te wagte sal wees nie, oftewel ’n verrassings-element. Nie net is woordspel ’n kenmerk van rap nie, maar rap op sigself is myns insiens ’n tipe woordspel: ’n spel met woorde waar nuwe betekenis gegeneer word.

Bradley (2009:105-116) identifiseer nog heelwat poëtiese stylfigure wat in rap as retoriese strategieë figureer en baie daarvan is ook aanwesig in die Afrikaanse rap-gevallestudies wat in hierdie proefskrif aan bod kom. Hy wys byvoorbeeld op die gebruik van persoonsverbeelding of personifikasie – die toedig van lewende eienskappe aan ’n lewlose objek – in rap. Vergelyk in dié verband byvoorbeeld Jack Parow wat teen ’n verbeelde teenstander rap in “Cooler as ekke” (2010) en onder meer sê: “ek’s ’n Bic-pen, jy’s ’n Mont Blanc / ek’s ’n flashdrive, jy’s ’n floppy”. So dig hy aan homself deur middel van personifikasie eienskappe toe wat verhewe is bo dié van sy opponent.

In verband met personifikasie maak Bradley (2009:105-106) ook spesifiek melding van ’n soort personifikasie bekend as *prosopopee*: ’n retoriese tegniek waar die digter (of in hierdie

geval die rapper) uit die perspektief van ’n ander persoon of ding praat. Jack Parow rap uit die verbeelde perspektief van ’n heroïenverslaafde in “Bons” (2011); hy vertel aan Engelbrecht (2015:143): “en die lyrics is soos asof die heroin met die addict praat en hom allerhande kak tune”. Myns insiens is dit ook prosopopee waarvan Bittereinder gebruik maak wanneer Jaco van der Merwe in byvoorbeeld “Die slang en die arend” (2010) rap oor ’n stryd tussen ’n slang en ’n arend uit beide hierdie “karakters” se perspektiewe (kyk addendum). Bittereinder gebruik ook hierdie tegniek in die parodie “Hartseer gangster” (2015) wat vertel word uit die perspektief van ’n ou wat kwansuis graag ’n bendelid wil wees, maar liederlik daarin faal (so word daar ook gespot met gangsta-rap):

ek’t ’n Facebook page vir my *gang* gemaak
 daar’s sover nog twee likes, dis ek en my ma
 ek’t ook ’n ad op Gumtree geplaas
 daar’t nog niemand gebel nie maar ek’s min gepla
 ek het niemand nodig nie ek’s ’n *gang* op my eie (respek!)
 darem het my *gang* nog altyd dieselfde leier (ek!)
 my sielkundige sê ek’s oukei:
 “die ergste is amper verby”

Die benamingsproses of die verruiling van een identiteit vir die ander is kenmerkend van rap, ten spyte van, of in ooreenstemming met, rap se bemoeienis met outentisiteit (ek het reeds vroeër gewys op Hess (2005:298) se argument dat die persona in rap deur kunstenaars gebruik word om hulself in ’n posisie te kan plaas waar daar met die konsep van outentisiteit onderhandel kan word). Die benamingsprosesse in rap kan beskou word as die gebruik van die epiteton – ’n hoedanigheidswoord wat ’n eienskap van iets impliseer (Bradley, 2009:107), ’n vorm van antonomasie. In ’n sekere sin is rappers se selfbenaming (die gebruik van verhoogname) op sigself ’n vorm van ’n epiteton, omdat hulle deur hierdie name dikwels sekere eienskappe aan hulself toedig (Bradley, 2009:107). So impliseer die naam Ninja (die alias van Waddy Jones van Die Antwoord) byvoorbeeld agentskap – hy impliseer as ’t ware dat hy die ninjoetsoe van rap is, ofwel dat hy so vaardig met die tong as ’n ninjoetsoe met ’n swaard is. Verwysings na die Oorsterse krygskunste – of ander vorme van gevegskuns – is terloops eie aan hip-hop en rap (Wald, 2012:194-197), en hou verband met die tweestryd, bekgeveg ofwel die *battle* in rap, ’n weselike eienskap van hip-hop (kyk afdeling 3.4.7). Jack Parow se naam hou weer verband met die akteur Johnny Depp se maltrap seerower-karakter in die film *The Pirates of the Caribbean*. Aan Engelbrecht (2015: 59) vertel hy: “ek is Jack Parow, die pirate van die caravan park”. So dig Parow aan hom die eienskappe van ’n seerower toe – anargisties, gevaarlik, roekeloos, ensovoorts.

Maar veral Parow gebruik egter ook antonomasie in sy lirieke self. In sy lied “Cooler as ekke” (2010), waar hy teen ’n verbeelde of anonieme teenstander rap, sê Parow onder meer: “jy’s Tim Vorster, ek’s Chris Edwards”. Hierdie verwysing is na twee opponerende karakters in die plaaslike sepie *Egoli*. Parow eien aan homself die dominerende eienskappe van die karakter van Chris Edwards toe, terwyl sy “opponent” (Vorster, Edwards se teenhanger in die sepie) die simboliese onderspit delf. Parow gebruik ook hierdie tegniek in “Feite” (2010) waar hy sê hy’s die “vader van die Afrikaans rap-kak” en dan “raak wys, ek’s Jay-Z, jy’s Vanilla Ys”. So eien hy aan homself die agentskap van die bekroonde, suksesvolle rapper Jay-Z toe, waar sy verbeelde opponent vergelyk word met Vanilla Ice, wat slegs een groot treffer opgeneem het en al dikwels beskuldig is daarvan dat hy ’n kommersiële rapper is wat nie die globale etos van hip-hop onderskryf nie (vgl. Neate, 2004:85; kyk ook afdeling 2.2.5). Antonomasie word dus dikwels deur rappers as retoriese tegniek gebruik om agentskap en, ironies genoeg, outentisiteit, te bewerkstellig.

Ook metonimie (’n stylfiguur waarby ’n saak nie direk genoem word nie, maar deur iets aangedui word wat daarmee in verband staan) kom volgens Bradley (2009:109) dikwels in rap voor, waar dit aangewend word as liriese “wapen” – dikwels as gekodeerde belediging jeens ander rappers. Myns insiens is dit ’n vorm van metonimie wanneer Bittereinder in “Solidariteit” (2010) rap:

indien jy ook nie kan glo, verdien ons tog die antwoord
ek’s jammer julle maar daar kan net een antwoord wees
en ek belowe jou hy lê nie in daai onheilige gees nie

Hier kan die woorde “die antwoord” (en dan “daai onheilige gees”) moontlik dui op die rap-groep Die Antwoord terwyl “een antwoord” waarskynlik wys op God – indien die spirituele aard van Bittereinder se lirieke in ag geneem word (kyk hoofstuk 6).

Nog ’n poëtiese stylfiguur wat volgens Bradley (2009:114) dikwels in rap as retoriese strategie gebruik word, is die gebruik van anafore (herhaling van woorde aan die begin van reëls). Ek het in dié verband reeds in die vorige afdeling gewys op Jack Parow se lied “Dans, dans, dans”, waarvan baie opeenvolgende reëls met die woorde “fokken dans” begin. Hy gebruik ook hierdie tegniek in ander liedjies, soos byvoorbeeld in “I miss” (2010) waar so te

sê elke reël begin met die woorde “I miss”, maar miskien is die duidelikste voorbeeld van Parow se gebruik van anafore in sy eerste treffer, “Die vraagstuk” (2010), wat gedeeltelik lui:

ek soek kafeïen, ek soek nikotien, ek soek my steak gaar
 ek soek ’n meisie wat wag as ek dronk uitstap by die bar
 ek soek ’n enkel, ek soek ’n dubbel, ek soek ’n trippel sonder vrae
 ek soek ’n wensmasjien, so as ek vra is alles klaar daar
 ek soek meisies sonder high-heels, ek soek meisies sonder base
 ek soek meisies wat saam met my staan en vir almal dit wys
 ek soek regte vriende, vriende wat deur alles staan by my
 ek soek vriende wat die heeltyd by dieselfde styl bly
 ek soek my jeans los, ek soek my hare een kleur
 ek soek ’n lewe sonder dwelms sodat ek weet wat gebeur
 ek soek dronk inhibisie, ek soek uitkyk en ’n visie
 ek soek minder wannabe’s en meer mense met ’n missie¹¹⁷

In “Die vraagstuk” is die funksie van anafore duidelik in hoe dit struktuur help bewerkstellig, maar die herhaling van die woorde “ek soek” beklemtoon op retoriese vlak die rapper se naarstigtheid in sy soeke na betekenis.

Eweneens kan epifore, die herhaling van woorde aan die einde van reëls ter wille van ’n strukturele en retoriese effek, volgens Bradley (2009:114) in rap gebruik word, maar myns insiens is hierdie gebruik nie algemeen in rap nie en ek het ook geen voorbeelde daarvan in die Afrikaanse gevallestudies in hierdie proefskrif geïdentifiseer nie. Dit kan wees dat herhaling aan die einde van ’n reël beskou sou word as swak rap-styl omdat daar in rap so ’n groot klem gelê word op vernuftige rym aan die einde van reëls. Rappers prys ook dikwels hulle eie rymvermoëns, soos wanneer Jack Parow in “Afrikaans is dood” (2011) rap dat hy “rym lat die stoom styg”.

In sy bespreking van woordspel in rap, benadruk Bradley (2009:109-110) dat woordspel in rap nie altyd staatmaak op ’n komplekse spel met betekenis nie. Aan die hand van die gebruik van onomatopoeie in rap verduidelik hy dan dat interessante betekenis of boodskappe ook gegenerer kan word deur klanknabootsing. “It would seem impossible for an oral poetry like rap to even contain a concept like onomatopoeia, given that onomatopoeia is defined by the written word,” skryf Bradley (2009:110): “If the sound remains a sound without the middle ground of the page, then onomatopoeia can’t exist. So when we speak about

¹¹⁷ Kyk die meegaande addendum vir die volledige liriek.

onomatopoeia in rap, we are assuming that lyrics exist in a book of rhymes or at least in a listener's transcription." Ek stem nie hier heeltemal saam met Bradley in sy opvatting van onomatopoeie as slegs geskrewe poetise tegniek nie. Myns insiens kan klanknabootsings in mondelinge vertellings figureer en inderdaad ook in rap.

Waarskynlik die bekendste voorbeeld van die gebruik van onomatopoeie in rap is KRS-One se 1993-treffer "Sound of da police" wat Bradley (2009:110) inderdaad ook as staving vir sy argument inspan. In hierdie lied word 'n polisie sirene nagemaak: "Woop! Woop! It's the sound of da police!" Ook in Afrikaanse rap word klanknabootsing gebruik om 'n betekenis te versterk. Vergelyk die woorde "boo-hoo-hoo" as nabootsing van 'n gehuil in Jack Parow se "Afrikaans is dood" (2011) asook die "pop!"-klank in dieselfde lied: "niemand kan my red nie, pop! dis klaarpraat verby". Ook Bittereinder maak hierdie klank in "Dinkdansmasjien" (2012): "pop soos 'n ballon, skop vas teen die grond, hip-hop is in my mond, stop vir 'n sekond". In "Die berge brand" (2015; (kyk afdeling 6.9) gebruik Bittereinder onomatopoeie om die hygende klank van die uitgespoeldes se asemes weer te gee:

hy-hygend lê ons op die strand
my-my vingers delf in die sand
wy-wyd is die mond van die land

Om sover saam te vat: die stylfigure wat in hierdie afdeling bespreek is, belig slegs enkele van die verskillende retoriese strategieë in rap-lirieke en daarmee saam die noue verband tussen rap en poësie – 'n verband wat in die lig van hierdie poëtiese tegnieke baie meer herkenbaar is as die verband tussen poësie en baie ander vorme van lirieke in die populêre musiekmark. Dit beteken nie dat lirieke uit ander genres nié poëtiese stylfigure gebruik nie, maar in die geval van rap is die gebruik van 'n legio stylfigure as retoriese strategie asook ter wille van struktuur, onmiskenbaar. Nietemin is daar steeds heelwat elemente van rap wat dit onderskei van formele of selfs mondelinge poësie. Een daarvan is die rol van hoogs-ritmiese musiek en veral die inkorporering van monsters.

3.4.5 Die gebruik van monsters

Androutsopoulos en Scholz (2003:470) beskryf die gebruik van monsters in rap as 'n kenmerkende eienskap daarvan: "Bits and pieces from various sonic sources, such as songs, film scenes, TV series, commercials, street sound, etc. are arranged to create dense, multiple

sound collages.” In my bespreking van die ontstaansgeskiedenis van rap, het ek reeds gewys op hoe die pionier-platejoggies soos DJ Kool Herc plate uit verskillende musiekgenres in hulle optredes gebruik het ten einde die bes moontlike *breaks* daarop te isoleer (vgl. Brewster en Broughton, 2006:227; Chang, 2006:79; kyk afdeling 2.2.3). Hierdie inkorporasie van grepe uit verskillende liedjies en genres was die begin van monstergebruik in rap-musiek, maar daar word oor die algemeen aanvaar dat monstergebruik in die skep van rap-musiek gespruit het uit ’n noodsaaklikheid by die gebrek aan tradisionele musikale opleiding en instrumente vanweë sosio-ekonomiese marginalisering. Die gebruik van monsters in rap is egter ook ’n retoriese strategie.

Nyawalo (2013:461) verbind hierdie gebruik met rap se bemoeienis met outentisiteit en meen dat rappers op dié manier hulself op ’n historiese kontinuum vestig. Ook Rose (1994:89) beskou *sampling* in hierdie sin wanneer sy sê: “Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference.” So kan dit spesifieke historiese verbintenisse bevestig – “[it] locates the ‘past’ sounds in the ‘present’”. Rappers snipper dus snitte uit musiek wat hulle voorafgegaan het in ’n poging om hul outentisiteit te weerspieël. In haar bespreking van die gebruik van *sampling*, verwys Rose (1994:90) na hoe rapper Kool Moe Dee ’n monster uit ’n James Brown-lied gebruik, en die rol wat hierdie *sampling* vervul:

When Kool Moe Dee’s explosive “How Ya Like Me Now” opens with “All aboard the night train!” sampled from a James Brown record, it not only verifies Brown as the author, it paradoxically undermines any fixed link his sound has to the label on which it was “originally” recorded [...] James Brown is confirmed and valorized, Kool Moe Dee is situated within an African American music tradition and self-constructed affirmative and resistive history is sounded.

In die gebruik van monsters as intertekste, waar daardie vroeëre werk herskep word, emansipeer ’n rapper dus homself, net soos hy hom ook deur sy lirieke identifiseer en die belang van outeurskap en individualiteit in rap bevestig. Miskien kan ’n mens selfs hierdie gebruik van intertekstualiteit en “gesprek” met voorgangers en tydgenote beskou as ’n kanoniseringsproses waardeur rappers wedywer om agentskap in die rap-kanon.

In my MA-studie het ek (Klopper, 2009:170-171) geredeneer dat ’n groep soos Fokofpolisiekar van literêre intertekste gebruik maak as wyse waarop hierdie groep (en spesifiek die liriekskrywer) aan homself ’n plek in die literêre sisteem toe-eien. In hierdie verband het ek Harold Bloom se teorie van *The Anxiety of Influence* (1973) ingespan. Dit kan

hier ook in verband met rap se gebruik van intertekstualiteit gebring word – hetsy deur monsters of deur woorde. Bloom (1973) se teorie handel oor ’n vrees vir die intimidasie van die literêre voorganger en hoe skrywers dan voorgangers se werk as ’t ware “doodskryf” as gevolg van dit wat hy “the anxiety of influence” (Bloom, 1973:25) noem. Die gevoel van intimidasie en die angs wat dit by die skrywer veroorsaak wanneer die jonger skrywer sy werk met die voorganger vergelyk nie, lei tot eie kreatiewe uitdrukking: “A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety” (Bloom, 1973:94). In die toepassing van Bloom se teorie op Fokofpolisiekar se gebruik van intertekstualiteit, bevind ek (Klopper:2009:171):

Volgens Bloom (1973:27) is hierdie proses van poëtiese (literêre) invloed 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.

Dieselfde geld myns insiens in die geval van rappers. Rappers “herskryf” die werk van voorgangers en tydgenote deur die gebruik van monsters en intertekstuele verwysings in hul lirieke as manier waarop daar om agentskap en ’n posisie in die rap-kanon meegeëding word. Wedywering, soos ek verder in afdeling 3.4.7 en elders redeneer, is immers ’n wesentliche eienskap van rap.

Die gebruik van *sampling* beklemtoon terselfdertyd die belang van gedeelde kollektiewe identiteite en groepsgegeskiedenis (Rose, 1994:95). So is rap enersyds persoonlik en andersyds kollektief, hedendaags sowel as gesetel in die verlede.¹¹⁸ *Sampling* kan voorts gebruik word as lokaliseringstegniek in rap, betoog Androutsopoulos en Scholz (2003:471) in hulle bespreking van Europese rap-musiek. Wat laasgenoemde skrywers in ’n studie van enkele Europese rappers bevind, is hoe monsters met ’n plaaslike oorsprong vermeng word met monsters wat ’n Amerikaanse oorsprong het. Wat Androutsopoulos en Scholz (2003:471) dan in verband met hierdie vermenging bevind, is dat monsters met ’n plaaslike oorsprong

¹¹⁸ Vergelyk ook die Britse liedjieskrywer en musiekregisseur Mark Ronson (2014) se Ted Talk oor die gebruik van monsters in musiek waar hy gesels oor die onontbeerlike rol daarvan in populêre musiek oor die afgelope drie dekades. Hy verbind die gebruik van monsters onder meer met nostalgie, maar meen dat dit nie bloot die kaping van nostalgie is nie, maar eerder aan kunstenaars ’n manier bied waarop hulle hulself in die narratief van ’n liedjie invoeg, terwyl hulle terselfdertyd daardie narratief laat evolueer en só laat voortbestaan, nou as deel van dié evolusie. Ronson (2014) betoog: “We live in the post-sampling era. We take the things that we love, and we build on them. [...] And when we really add something significant and original and we merge our musical journey with this, then we have a chance to be a part of the evolution of that music that we love and be linked with it once it becomes something new again.”

onder meer 'n doel kan dien in die kontekstualisering van die kunstenaar se plaaslike herkoms. Androutsopoulos en Scholz (2003:471) meen ook, soos Rose (1994:95) vroeër reeds betoog het, dat die vermenging van monsters wat 'n ouer en jonger oorsprong het, gelees kan word as 'n verklaring van kontinuïteit in populêre musiek, 'n verbintenis van die verlede met die hede. Die gebruik van monsters in rap gaan met ander woorde daarvoor om iets nuuts te voeg tot dit wat reeds bestaan (vgl. Bradley, 2009:149, 212 en Ronson, 2014). In hierdie sin kan rap beskou word as 'n intertekstuele kunsvorm (vgl. Rose, 1994:89; Androutsopoulos en Scholz, 2003:475).

In Jack Parow se lied “I miss” (2010) word monsters uit ou televisieprogramme gebruik om die tema van nostalgie te versterk. So ook kan die gebruik van bekende wysies as 'n vorm van *sampling* beskou word, soos wanneer die wysie van die volksliedjie “Hier's ek weer met my rooi rok voor jou deur” deur Parow gebruik word as wysie vir “Laat ons suip” (2011) – die wysie is dieselfde maar die boodskap geheel en al verskillend van die oorspronklike volksliedjie se tema van deursettingsvermoë in die nastreef van 'n geliefde. *Sampling* het dus soms parodie ten doel:

lat ons suip, lat ons suip,
 lat die donkerte verdwyn
 want hier's ek nou, ek's hier vir jou
 ek's aan die kant, aan die brand
 met 'n bottel in my hand
 ja, lat ons suip, kom gooi hom styf

Monsters impliseer nie slegs die gebruik van musiekmonsters of reeds bestaande wysies nie, maar ook die verwysing na voorgangers se lirieke, soms ook op parodiërende wyse (vgl. Bradley, 2009:151), hoewel dit nie altyd parodie ten doel het nie. In Bittereinder se verwysing na voorgangers vind mens byvoorbeeld eerder dat dit huldiging wil bewerkstellig, soos in die huldigingslied aan plaaslike musiekvoorgangers getiteld “Tribute” (2014, kyk afdeling 6.6).¹¹⁹

¹¹⁹ Hierdie gebruik van parodie as sowel “beskuldiging” as “huldiging”, herinner aan Hutcheon (1988) se sienings oor parodie wat ek ook vroeër by Fokopolisiekar se gebruik van intertekste betrek het (Klopper, 2009:190-191). Om te parodieer, beteken volgens Hutcheon (1988:126) “both to enshrine the past and to question it”. Parodie kan dus beskou word as 'n terughunkering met 'n kritiese afstand van die ouer tekste en hulle poëtikas, wat in effek beide 'n ophemeling en afrekening is – so word intertekste en veral dan parodie 'n wyse van literêre emansipasie.

Soos Bradley (2009:146, 212) dit stel, maak rap terselfdertyd staat op oorspronklikheid sowel as herwinning: om ’n ander rapper se werk te steel (genoem *biting*), word streng veroordeel in die hip-hop-gemeenskap, maar op ’n paradoksale wyse maak rap nog altyd staat op die inkorporering van ander kuns- en kultuurvorme, en voorgangers se werk in die gebruik van monsters. As antwoord op hierdie paradoks keer Bradley (2009:146-147) na die konsep van die *vernacular*:¹²⁰ rap is immers ’n *vernacular*-kunsvorm, wat beteken dat dit sy unieke vorm ontleen aan die fusie van individuele innovering en materiaal uit vorige kunsvorme: “Rap is an art born, in part, of imitation.” Volgens Bradley (2009:212) lê die verskil tussen diefstal en kreatiewe aanpassing hier in die oorspronklikheid van die aanpassing, in die transformasie daarvan om aan te pas by hulle eie kreatiewe uitdrukking – dit hou ook verband met die rapper se unieke styl.

3.4.6 Styl

Die kwessie van styl is nie uniek aan rap nie. Alle musiekgenres besit ’n definieerbare styl wat uitgedruk word in sowel die aard van die musiek en temas van die lirieke, as die optrede en voorkoms van die kunstenaars. Geruite kraaghemde, leerstewels, die getweng van ’n kitaar, hartseer tema’s en ’n aksent uit die Amerikaanse Suide, is kenmerkend van country-musiek. Dit korrespondeer byvoorbeeld nie met die anarchistiese temas, gedekonstrueerde klere vol haakspelde en spykers, en die mohawk-haarstyl tipies van Britse punk-musiek nie. So besit rap ook ’n unieke, definieerbare styl, maar in die manifestasie daarvan kan daar onderskei word tussen kollektiewe en individuele style.

Die kollektiewe styl verbonde aan rap het te make met die aard van die musiek en lirieke, maar figureer ook in ander elemente verbonde aan die rap-produk, byvoorbeeld in hip-hop-modes (Rose, 1994:37) waar dit ’n spesifieke retoriese doel in verband met veral identiteitskonfigurasie het: “Hip hop artists use style as a form of identity formation that plays on class distinctions and hierarchies by using commodities to claim the cultural terrain. Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural

¹²⁰ Die Afrikaans vir *vernacular* – omgangstaal – voldoen myns insiens nie werklik in die beskrywing van dit wat met *vernacular* bedoel word nie. Die woord *vernacular* se stamwoord is die Latynse woord “*verna*” wat letterlik beteken: “slaaf gebore in sy meester se huis” of “tuisgebore slaaf” (Bradley, 2009:125). Die *vernacular* skakel dus met die gebruik van monsters uit voorafgaande musiek. Die *vernacular* is die proses waar daar op improviserende wyse voortdurend gebou word op die gebruik van ’n taal (vgl. Ellison in Bradley, 2009:125-126).

expression.” So speel klere en visuele verwysings na die verbruikerskultuur volgens Rose (1994:37-38) ’n rol in betekenisoordrag:

Hip hop fashion is an especially rich example of this sort of appropriation and critique via style. Exceptionally large ‘chunk’ gold and diamond jewelry (usually fake) mocks, yet affirms, the gold fetish in Western trade [...] as an alternative means of status formation, hip hop style forges local identities for teenagers who understand their limited access to traditional avenues of social status attainment.

Styl het myns insiens byvoorbeeld ook te make met die tipe taal wat in hip-hop gebruik word. Elke rapper maak ’n keuse ten opsigte van taal en druk sodoende ’n spesifieke styl uit, maar oor die algemeen is daar sekere wesenlike eienskappe verbonde aan rap se styl, soos die gebruik van eksplisiete taal. Hoewel nie alle rappers profaniteite of eksplisiete taal gebruik nie (vgl. Bittereinder, hoofstuk 6), is rap oor die algemeen redelik eksplisiet. Dit is ’n kunsvorm wat as ’t ware op die straathoek ontstaan het, en dienooreenkomstig gebruik dit die taal van die straathoek (Bradley, 2009:86). Die taal wat rap gebruik, is deur die pioniers van hip-hop daargestel as ’n taal wat aan hulle behoeftes kan voldoen, naamlik om die kompleksiteit van hul omstandighede voldoende te kan bewoord, en die profaniteite in rap dra minstens gedeeltelik daartoe by (Bradley, 2009:87). Eweneens, om Bradley (2009:88) te parafrazeer, is rap ’n voëlvry-uitdrukkingsvorm, dis taal op vrye voet: “a form that doesn’t mind using the words that people actually say, words that describe the sometimes unseemly reality of our modern life”. Rap-taal is deurlopend ’n loslit-taal, dit is nie puristies nie, en dit druis dus in teen “suiwer” standaardtaalvorms.

Die gebruik van sekere temas is ook kenmerkend van rap se unieke styl. Ek het reeds gewys op byvoorbeeld die tema van die *underdog* wat sy teenstanders oorwin, ’n tema wat gebruik word om agentskap te kry in ’n histories ontoeganklike sosio-ekonomiese ruimte (temas verbonde aan wedywering is algemeen, soos in die hieropvolgende afdeling verder bespreek word). Bradley (2009:210) wys daarop dat ’n identifiseerbare, deurlopende tema van belang is in ’n rap-lied – dit gaan dus nie net oor die saamflans van rymende koeplette nie, maar die ontwikkeling van ’n tema; luisteraars verwag ’n mate van tematiese kohesie in ’n rap-lied.

Ten spyte van ernstige temas in rap, maak rap ook dikwels staat op die rol van humor: spitsvondigheid funksioneer tesame met die aggressie of woede in rap, wat dikwels parodie skep (Bradley, 2009:211). Hip-hop se humor is in hierdie sin meermale tragikomies –

kenmerkend ook van ander swart Amerikaanse kulturele tradisies soos die blues en die dozens (Bradley, 2009:211).

Maar elke rapper (en sy *crew*) het ook 'n unieke styl, en die opbou en uitleef van hierdie styl gaan gepaard met die temas van sy lirieke en identiteitskonfigurasie. Behalwe dat emcees, DJ's en graffiti-kunstenaars aan hulself 'n naam gee wat hulle identiteit en/of groepsverband bekend maak, gebruik hip-hoppers styl om status en agentskap vir hulself toe te eien (Rose, 1994:37). In rap hou styl verband met die spesifieke kenmerke van 'n individuele kunstenaar, maar dit kan ook verwys na die klank of eienskappe wat gedeel word deur 'n groep of kliek (*crew*), 'n spesifieke genre of selfs 'n tydperk (Bradley, 2009:122). Dit kan in breë trekke beskryf word as die keuses wat 'n kunstenaar maak in sy skeppingsproses, maar dit kan vanuit twee oogpunte beskou word: dit wat die kunstenaar in sy werk belê en dit wat die gehoor of luisteraar daaruit put (Bradley, 2009:122). Styl in rap is dus die somtotaal van reëls en kreatiwiteit (Bradley, 2009:124).

Dat styl vir 'n rapper 'n saak van belang is, is gewis. Vergelyk byvoorbeeld Jack Parow se herhaalde verwysings na styl in sy lirieke, soos wanneer hy byvoorbeeld in “Cooler as ekke” (2010) rap:¹²¹

my styl slick, sneak suutjies soos 'n vampier
 jou styl kak sag soos 'n marshmallow
 [...]
 my styl gooi sexy korrek
 jy dra nog fokken Mr Price Red

Jack Parow skep 'n unieke styl deur sy keuses van temas, die manier waarop hy rap en woorde uitspreek, sy klerestyl, ens. So dra sy styl by tot die skep van sy persona as anti-establishment-figuur (kyk ook die bespreking van Parow se selfposisionering in hoofstuk 5). Styl kan ook dikwels omstrede wees, soos in die geval van Ninja van Die Antwoord wat stylmerkers uit die bendewêreld van die Kaapse Vlakte by sy styl inkorporeer en daarom beskuldig word van kulturele appropriasie (kyk hoofstuk 4).

¹²¹ Ook in “Die vraagstuk” (2010) benadruk Parow die belang van styl en koppel hy die konsep van outentisiteit daaraan wanneer hy rap: “ek soek regte vriende, vriende wat deur alles staan by my / ek soek vriende wat die heelyd by dieselfde styl bly”.

Om styl in rap te kan begryp, stel Bradley (2009:137-138) voor dat 'n mens jou een rapper se woorde/inhoud in 'n ander rapper se stem verbeel. Vir ons verwysing kan 'n mens – in ooreenstemming met Bradley se voorstel – nie indink hoe Jaco van der Merwe van Bittereinder se liriese inhoud, ryk aan filosofiese en geestelike temas, by Yo-landi Vi\$\$er van Die Antwoord se styl sal pas nie – 'n unieke persona-styl wat ek ten beste kan beskryf as 'n zef Lolita-figuur, met 'n voorliefde vir rotte, “freakiness” en “nasty boys”. Bradley (2009:138) benadruk juis die rol van die persona in styl wanneer hy vind dat styl in rap dikwels die produk is van die selfbewuste konstruksie van 'n liriese identiteit of persona. Hierdie styl is volgens Bradley (2009:140-144) nooit heeltemal oorspronklik nie, maar eerder die amalgamasie van legio invloede op 'n oorspronklike wyse om iets nuuts daaruit te skep.

Styl is met ander woorde die wyse waarop rappers aandag op hulself plaas, sowel as op hul verhouding of relasie tot ander kunstenaars, hul verbintenisse tot 'n spesifieke plek of tyd, en op hul individuele uitnemendheid (Bradley, 2009:155). Maar, meen Bradley (2009:155), styl is ook 'n kruik wat gevul kan word met allerlei idees, stories en emosies.

3.4.7 Wedywering en blaaskakery

In my bespreking van die rol van swart Amerikaanse mondelinge tradisies soos die toast en die dozens in die ontwikkeling van rap (hoofstuk 2, afdeling 2.2.4), is daar reeds gewys op die geskiedenis van wedywering in hierdie tradisies en hoe dit ook aanwesig is in rap. Die mondelinge tradisie van die toast – “a boastful, bragging, form of oral storytelling” (Rose, 1994:55) – vertel gewoonlik hoe die lydende party oor sy teenstanders seëvier (Bradley, 2009:181-190). Nyawalo (2013:469-472) wys daarop dat die toast, en veral die *badman*-toast, tydens slawerny 'n rol gespeel in selfbehoud en as ondermyning van die onderdrukker se narratief, en dat dit met ander woorde verband hou met die daarstelling van agentskap binne 'n onderdrukkende sosiale sisteem of gemarginaliseerde ruimte. Die dozens is 'n openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye met beledigings wat eskaleer totdat een van die spelers uiteindelik die ander troef en as wenner uit die stryd tree (Wald, 2012:3-17). In hoofstuk 2 het ek gewys op die verbande tussen hierdie mondelinge tradisies en rap. Veral die dozens se verband met rap is duidelik gesetel in die ooreenkoms met die rap-*battle*: as openbare rymelary-kompetisie van verbale knapheid met die doel om respek af te dwing. Wedywering en blaaskakery in die mondelinge tradisies wat rap voorafgegaan het, kan dus teruggevoer word na die strewe na mag in 'n ontmagtigende

ruimte. Eweneens hou die ontstaan van rap verband met die daarstelling van agentskap in ’n ontegenoetkomende ruimte (kyk hoofstuk 2).

Bradley (2009:191) trek ’n verband tussen die toast en rap, en betoog: “Like the toasts, rap often relies upon the construction of a larger-than-life persona, an outlaw hero with superhuman aptitudes and appetites.” Hier kom die konsep of rol van die persona of masker weer aan bod (kyk ook afdelings 3.4.2 en 5.3). Jack Parow is byvoorbeeld nie Zander Tyler wanneer hy rap nie – die persona van Jack Parow gee aan hom die geleentheid om homself te verhef tot ’n byna mitologiese figuur. Soos Bradley (2009:191) uitwys: “Rappers’ aliases afford them the necessary distance from their own identity to fashion alternate selves, voices that are louder and bolder, anything but their own.” Terwyl die konsep van ’n persona nie uniek is tot rap nie, is die dominansie daarvan in hip-hop byna ongekend in ander genres (Bradley, 2009:191). Deur hulself deur middel van die persona tot byna mitologiese status te verhef, skep rappers ruimte waarbinne hulle op simboliese wyse kan seëvier oor ’n egte óf verbeelde teenstander.

Om te kan begryp waarom rappers dikwels teen ’n egte óf verbeelde teenstander rap – soos die geval veral is by Jack Parow (kyk hoofstuk 5) – is dit nodig om kennis te dra van die openbare rap-bekgeveg (*battle*).¹²² Die rap-bekgeveg se verbande met die toast en die dozens is byna voor die hand liggend: soos in die toast verhef die rapper homself deur middel van blaaskakery en windmakerigheid, en beledigings word oor en weer uitgeruil, soos in die dozens-tradisie. Dit word gedoen om agentskap en status te verkry omdat ’n rapper se vernuf gedemonstreer word as hy in ’n *battle* seëvier (vgl. Bradley, 2009:179).

Die rap-bekgeveg is nie altyd in lewende lywe tussen twee rappers nie, maar het ’n simboliese plek ingeneem in hedendaagse rap-musiek. So besit rap ’n kompetisie-gees, selfs as daar nie fisieke kompeteerders is nie (Bradley, 2009:179). Volgens Bradley (2009:179) is hierdie kompetisie – hetsy fisiek of abstrak – die dryfveer en motivering vir rappers. Dit gaan hier om die demonstrasie van uitnemendheid. Bradley (2009:189) betoog egter dat dit in rap

¹²² Bradley (2009:176) bevind dat die *battle* of tweegeveg/wedywering histories eintlik ’n essensiële kenmerk van die meeste poëtiese tradisies die wêreld oor is. Hy wys spesifiek op die poëtiese tradisies in Afrika waar ’n ryk geskiedenis van poësie-bekgevegte nagespeur kan word: “Unifying all of these disparate traditions are the basic elements of improvisation, insult, braggadocio, and eloquence.” Rap se wedywingselement verbind dit dus volgens Bradley (2009:176-177) met poëtiese tradisies en dus met poësie.

nie slegs gaan oor die nastreef van sosiale en materiële mag – soos rykdom, fisieke krag en seksuele manhaftigheid – nie, maar wat rap onderskei van ander vorme van blaaskakery is die strewe na poëtiese welsprekendheid en kreatiwiteit.

Verskillende tegnieke word ingespan in die fisieke of simboliese rap-bekgeveg. Die konsep van belediging of slegsê (*dissing*) impliseer ’n spitsvondige belediging in ’n opponent se gesig; dit verskil van blaaskakery (*braggadocio*) in die sin dat *dissing* ’n opponent betrek terwyl blaaskakery hoofsaaklik gaan oor selfbeprysing. Maar blaaskakery in rap is meer as net spog – dit verhef die spreker bo enigiemand anders (Bradley, 2009:186-187). Bradley (2009:188) betoog dat daar meer as een rede is vir rap se neiging tot blaaskakery en selfverheerliking; die redes is volgens hom:

[P]artly as a consequence of rap’s birth in the battle; partly as a consequence of rap’s origins in a black oral tradition that celebrates individual genius; partly as a result of the interests and attitudes of its primary creators and consumers – young men; partly as a result of it being the creation of young *black* men seeking some form of power to replace those denied them.

Die *battle* in rap is nie noodwendig slegs ’n tweegeveg nie. Daar kan ook iets anders gebeur wanneer emcees ontmoet of saamwerk, bekend as die cipher. Die cipher is sowel kompetisie as samewerking – dit is wanneer emcees bymekaar kom om uit die vuus verse uit te ruil, hetsy as ’n *battle* of in die vorm van ’n liriek-dinkskrum (Bradley, 2009:177): “The cipher is a verbal cutting contest that prizes wit and wordplay above all else.” Myns insiens is dit ook ’n vorm van ’n cipher wanneer rappers op plate saamwerk, soos waar Bittereinder, Jack Parow en Tumi Molekane in “A tale of three cities” (2010) saam rap – wat as wegspringpunt vir hierdie hoofstuk gebruik is.

3.5 Gevolgtrekking

Aan die begin van hierdie hoofstuk is die rap-lied “A tale of three cities” (2010) as voorbeeld gebruik om te begin illustreer hoe hip-hop verplaaslik word tot die Suid-Afrikaanse konteks en hoe hierdie verplaasliking gepaard gaan met identiteitskonfigurasies. In die kommentaar-afdeling op YouTube lewer ’n ekspat genaamd Monique Boonzaier die volgende kommentaar op die musiekvideo vir hierdie liedjie deur Bittereinder, Jack Parow en Tumi

Molekane: “Now living in Scotland, when asked about South Africa – this vid is about it [sic].” Boonzaaier beskou dus hierdie rap-lied as outentieke verteenwoordiging van die plaaslike konteks waaroor dit handel, selfs al is hip-hop – die lied se genre – ’n oorspronklik ingevoerde medium. Die rappers se selfposisionering as plaaslik (soos uiteengesit in die inleiding tot hierdie hoofstuk) lei dus hierdie luisteraar tot die ervaring van die lied as outentieke representasie – en representasie en outentisiteit is *sine qua non* in hip-hop. Dit illustreer ook Neate (2004:85) se mening oor die gevolge wat globalisasie inhou in terme van outentisiteit, naamlik dat outentisiteit deur kultuurverbruikers toegeskryf kan word aan kulturele fenomene. Outentisiteit kan met ander woorde verwerf word deur performance. Soos in hierdie hoofstuk geredeneer is en gesien sal word in die hieropvolgende gevallestudies, hang die gebruik van taal ten nouste met hierdie performance van outentisiteit – en van identiteit – saam.

Wat Boonzaaier se kommentaar op “A tale of three cities” verder interessant maak, is dat die video waarna verwys word, op visuele vlak slegs bestaan uit flitse van grepe uit die rappers se lirieke en geen ander visuele voorstellings van Suid-Afrika nie. Die taal van die lied – wat gesê word en hoe dit gesê word – binne die verwysingsraamwerk van hip-hop, is met ander woorde vir Boonzaaier ’n outentieke verteenwoordiging van Suid-Afrika. Dit belig die rol van taal in die plaaslike vergestaltungs van hip-hop, of dan in die voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse deur middel van hip-hop.

Soos uitgewys is in hierdie hoofstuk, kan die plaaslike appropriasie van hip-hop beskou word as die verinheemsing van ’n ingevoerde kulturele patroon, wat beteken dat die ingevoerde kulturele element plaaslike eienskappe aanneem (n.a.v. Lull, 2000). Deur die verwysing na plaaslike plekke, die gebruik van plaaslike tale, die aanraak van plaaslike temas, ensovoorts, word hip-hop gedeterritorialiseer en verinheems. In hierdie sin is hip-hop ’n globale kultuurvorm. Maar daar is bevind dat hierdie beskouing genuanseer moet word deur dit ook te beskou as die voortsetting van plaaslike prosesse van identifikasie en kultuurskepping binne ’n bepaalde ruimte, waarvoor hip-hop ’n werktuig word (n.a.v. Pennycook en Mitchell, 2009). Die appropriasie van hip-hop op globale vlak is dus meer kompleks as die invoer van ’n globale medium wat bloot plaaslike kenmerke verkry – dit moet ook gesien word binne ’n historiese plaaslike konteks en as deel van die voortsetting van mondelinge tradisies in hierdie plaaslike ruimte waar ’n oorspronklik ingevoerde medium een van vele instrumente word in identiteitskonfigurasies.

In hierdie studie word die lens dus nie geplaas op die manier waarop Suid-Afrikaanse wit kunstenaars 'n oorspronklik swart Amerikaanse kultuurvorm aproprieer of namaak nie, maar eerder hoe die plaaslike inkorporasie van hip-hop – as bron van simboliese identiteitsgereedskap (Neate, 2004:107) – deel is van die voortsetting van voortgaande plaaslike identifikasieprosesse. Sodoende word 'n terrein geskep waar nuwe betekenis gegeneer kan word in verhouding tot die plaaslike (n.a.v. Urla, 2001).

In die volgende hoofstukke, waarin spesifieke gevallestudies aan bod kom, word daar dus gefokus op die manier waarop hierdie nuwe betekenis vorm aanneem. Daar sal onder meer ondersoek word hoe hip-hop 'n ruimte skep vir die artikulasie van hibriede en/of dalk kosmopolitaanse identiteite, kwessies wat in hierdie hoofstuk vanuit 'n teoretiese hoek geopen is. Dit sal gedoen word met die inagneming van die plaaslike sosiopolitieke en historiese konteks, met dien verstande dat identiteit voortdurend in fluksie is, en met die soeklens op veral die rol van taal in die performance van identiteit.

Soos reeds in die inleiding tot hierdie studie genoem, sluit ek graag onder andere aan by Van der Watt (2001:66) wanneer sy haar studie van die representasie van witheid in Suid-Afrikaanse kuns verantwoord as verkenning van 'n jong generasie van plaaslike kunstenaars “actively *rethinking* and *renegotiating* their entry into the South African body politic by *interrogating* their identities as white South Africans” (my kursivering – AK). Die konsepte van “heroorweging”, “heronderhandeling” en “ondervraging” impliseer 'n aktiewe omgang met wit identiteit. Dit is soortgelyk aan Martin (2013:8) se beskouing van identiteitskonfigurasie as die handeling of proses van konfigurasie eerder as konfigurasie as voltooide produk. Na aanleiding van Van der Watt (2001) en Martin (2013) se benaderings word rap-musiek hier ondersoek as ruimte waarin daar op aktiewe wyse met wit identiteit omgegaan word, met die gevolg dat 'n essensialistiese beskouing van witheid opgehef en die relasionele en voortdurend veranderende aard daarvan belig word.

Tesame met hierdie teoretiese wegspringpunte is daar ook as aanvoorwerk met die oog op die gevallestudies in hierdie hoofstuk gewys op die poëtika van rap. Verskeie wesenlike eienskappe van rap, wat nie afsonderlik funksioneer nie, maar saamwerk as retoriese strategieë, is uitgelig. Dit sluit in vertelling (gewoonlik uit 'n eerste persoonsperspektief), ritme en rym, die gebruik van monsters, woordspel en stylfigure, styl, wedywering en

blaaskakery. In die bespreking van hierdie eienskappe is daar gewys op hoe dit figureer in die werk van die rappers wat in dié studie ondersoek word, wat as agtergrond beskou kan word vir die gevallestudies wat volg. Sodoende is daar reeds begin om te illustreer hoe die rappers wat in die drie gevallestudies aan bod kom, van mekaar verskil. Met die verskille in ag geneem, sal nie een van die gevallestudies dieselfde patroon volg nie, omdat elke geval unieke vrae oproep.

HOOFSTUK 4

Gevallestudie – Die Antwoord

ons is Die Antwoord!
 haha! wat's die vraag?
 kykie ... laat ek jou wys maak, hie's die vraag:
 hoe die fok het 'n lelike doos soos jy
 uit jou ma se mooi poes gegly?

– Die Antwoord¹²³

4.1 Inleiding: Die Antwoord waarop?

In 'n bespreking oor ruimtelike politiek in hip-hop, maak Baldwin (2012:244) die volgende stelling: “They are appropriating and rearticulating each and every identity like music samples, cutting and scratching the rigid boundaries until they are no longer comprehensible.” Was die leser miskien nie bewus dat hierdie woorde spesifiek handel oor swart Amerikaanse hip-hop-kunstenaars nie, sou dit dalk geïnterpreteer kon word as verwysing na die die wit Suid-Afrikaanse sogenaamde zef rap-rave-groep Die Antwoord, wat sedert dié groep se ontstaan in 2009 opslae gemaak het met die manier waarop hulle verskeie kulturele merkers vermeng in die skep van hulle onkonvensionele hip-hop-produk. Maar terwyl hip-hop in wese 'n grensoorskrydende kunsvorm is, wil dit in die lig van debatte oor Die Antwoord en kulturele appropriasie voorkom of die oorskryding van grense in terme van identiteit deur hierdie wit kunstenaars juis hierdie grense meer sigbaar maak.

Die Antwoord bestaan uit Ninja¹²⁴ (alias van Watkin “Waddy” Tudor Jones), Yo-landi Vi\$\$er (alias van Anri du Toit) en musiekregisseur DJ Hi-Tek (oftewel Justin de Nobrega). Dié groep het in Februarie 2009 gedebuteer op die verhoog by die Ramfest-musiekfees, gehou by die Nekkies-vakansieoord buite Worcester. Hulle eerste vollengte album getiteld \$O\$ is in 2010 vrygestel. Nadat hul musiekvideo vir die liedjie “Enter the Ninja” op die Amerikaanse webwerf *Boing-Boing* ten toon gestel is, het internasionale belangstelling soos

¹²³ Uit: “Hey Sexy” op die album *Ten\$ion* (2012).

¹²⁴ Die naam Ninja is myns insiens nie 'n vreemde keuse vir 'n emcee nie. Verwysings na die Oorsterse krygskunste – of ander vorme van gevegskuns, insluitende boks – is eie aan hip-hop en rap, en hou verband met die tweestryd, bekgeveg oftewel die *battle* in rap, 'n fundamentele element van hip-hop (kyk Wald, 2012:194-197).

'n vloedgolf gekom, met die gevolg dat die Antwoord 'n platekontrak by Interscope Records in die VSA losgeslaan het¹²⁵ en wêreldwyd begin optree het. In 2012 het die vollengte-album *Ten\$ion* gevolg, en *Donker mag* in 2014. In die daaropvolgende jaar het hulle die hoofrolle vertolk in die Hollywood-vervaardigde film *Chappie* (2015), geskep deur die Suid-Afrikaansgebore filmmaker Neill Blomkamp, en in 2016 is die groep se vierde vollengte-album, *Mount Ninji and Da Nice Time Kid*, vrygestel.



Figuur 4.1: Die Antwoord se verhoogdebuut tydens Ramfest 2009 buite Worcester. Hier is hulle besig om die lied “Doosdrunk” op te voer saam met Jack Parow en lede van Fokofpolisiekar: Francois van Coke en Wynand Myburgh. (Foto: Annie Klopper)

Voor Die Antwoord was Jones en Du Toit aan die stuur van 'n musiekprojek genaamd Max Normal – later herdoop na Max Normal TV. Jones is ook die stigter van die eertydse elektroniese hip-hop-groep The Constructus Corporation waarvan Du Toit ook deel was (Felix Laband, Simon Ringrose en Markus Wormstorm was die ander lede). De Nobrega is 'n gesoute musiekregisseur wat onder meer heelwat van die musiek op Jack Parow se albums behartig het, en het al gewerk saam met ander plaaslike kunstenaars soos Toya Delazy. Hy het eertyds as platejoggie opgetree met die naam DJ Vuilgeboost, en musiek gemaak as

¹²⁵ Die Antwoord het egter die veelbesproke platekontrak later van die hand gewys en die volgende stelling gemaak voordat hulle voortgegaan het om hul albums onafhanklik vry te stel: “So anyway...Interscope offered us a bunch of money again to release our new album TEN\$ION. But this time, they also tried to get involved with our music, to try and make us sound like everyone else out there at the moment. So we said: ‘U know what, rather hang on to your money, buy yourself something nice...we gonna do our own thing. Bye bye.’” (Maloney, 2011).

Seven Ark en as The Considerate Builders Scheme. In 'n onderhoud (Keating, 2016) verklaar Die Antwoord dat DJ Hi-Tek voortaan as “God” bekend staan.



Figuur 4.2: Die omslag van Die Antwoord se debuutalbum, \$O\$ (2010).

Die Antwoord se styl en estetika is geskep uit die gebruik van 'n mengelmoes van elemente met die oënskynlike doel om enige sin van reeds bestaande identifikaasie moontlikhede te ondermyn. Yo-landi het 'n wit mullet-haarstyl, en haar persona is 'n kombinasie van platvloerse, Gotiese en Lolita-elemente. Du Preez (2011:104-105) beskryf dié persona soos volg:

Yo-landi Vi\$\$er [...] can be described as an acidic nymph, a Tank Girl¹²⁶ with an Afrikaans accent [...] Her appearance veers between traditional categories of submissive female beauty (she is a diminutive blonde, at times innocent and child-like, dressed in schoolgirl attire, who sings sweet, charming vocals such as ‘I’m your butterfly’¹²⁷ [...] and overwhelming female prowess (she exudes dangerous sexuality, uses foul language, cohabits with rodents, and signals danger through her energetic behaviour).

Ninja se lyf is oortrek met tatoeëermerke wat herinner aan selfgemaakte tronk-tatoes wat hoofsaaklik op die velle van bendelede uit die Kaapse Vlakte te sien is (in die omgangstaal bekend as tjappies). Hy het 'n minagtende, smalende houding, en volgens Du Preez

¹²⁶ Hier word verwys na die distopiese strokiesprent *Tank Girl*.

¹²⁷ Uit: “Enter the Ninja” (2010).

(2011:104) ’n “peculiar yet gritty masculinity”. Beide Vi\$\$er en Ninja se algemene klerestyl enkodeer sogenaamde zefheid, ook beskryf as “kitsch” of “kommin” (vgl. Du Preez, 2011:106; kyk afdeling 4.2 vir ’n verdere bespreking van die konsep “zef”), wat deur middel van visuele enkodering hierdie groep as marginaal situeer. Hierby gebruik Die Antwoord Gotiese en diaboliese stylmerkers wat myns insiens bydra tot die visuele enkodering van hierdie groep as anti-establishment (en die geneigdheid van sommige kritici om slegs die groep as *zef* te beskryf misken hierdie stylmerkers). De Nobrega tree nie gewoonlik saam met Die Antwoord op nie, maar wanneer hy saam met hulle op die verhoog verskyn, dra hy ’n groteske masker.



Figuur 4.3: Die omslag van *Mount Ninji and Da Nice Time Kid* (2016).

Die Antwoord se lirieke is oorwegend in Engels en volgens ’n media-onderhoud met Jack Parow (Taljaard, 2009:1) wat aanvanklik met Die Antwoord saamgewerk het en opgetree het, was dit ’n doelbewuste besluit van Jones ter wille van die bereik van ’n internasionale mark: Parow meen “Waddy [Jones] wil meer Engels gaan om internasionaal te gaan.” Inderdaad is dit duidelik dat Die Antwoord al hoe minder Afrikaans gebruik in hulle lirieke nadat hulle internasionaal naam begin maak het. Terwyl Die Antwoord se lirieke hoofsaaklik in Engels is, gebruik hulle benewens Afrikaanse woorde (en ’n Afrikaanse naam) ook Afrikaanse stylmerkers en visuele enkodering (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003:469-470) wat verwys na sowel die wit as die bruin Afrikaanse kulturele milieu. Dit is veral Ninja se appropriasie van tradisioneel bruin kultuurmerkers uit die Kaapse Vlakte wat tot hewige

omstredenheid lei en kritiese vroeë noep oor die oorskryding van grense en die her-artikulasie van identiteit (kyk onder meer Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; en Jason, 2015). Maar ná die vrystelling van *Mount Ninji and Da Nice Time Kid* (2016), word Die Antwoord ook daarvan beskuldig dat hulle die Xhosa-kultuur aproprieer vanweë stylmerkers op die CD se omslag waar Ninja uitgebeeld word in 'n uitrusting wat gedra word tydens tradisionele Xhosa-rituele (Zeeman, 2017; kyk figuur 4.3).



Figure 4.4 en 4.5 Yo-landi en Ninja tydens 'n optrede in 2010. (Foto's: Annie Klopper)

By monde van Ninja sê Die Antwoord (“Whatever man skit” en “Enter the Ninja”, 2010):

Check it, I represent South African culture. In this place you get a lot of different things: Blacks, Whites, Coloured, English, Afrikaans, Xhosa, Zulu, wat ook al. I'm like all these different things, all these different people, fucked into one person. Whatever man.

Is hierdie uitspraak van kulturele verbastering¹²⁸ en Die Antwoord se vermenging van visuele en taalkodes sprekend van die voortsetting van kreolisering in Suid-Afrikaanse musiek deur middel van relasie, gefasiliteer deur musiek, soos bespreek word deur Martin (2013:364-366)? Is hier sprake van die uitdrukking van identiteit as performatiewe keuse (vgl. Coupland, 2003:426; Bucholtz en Hall, 2004:373) wat, aldus Baldwin (2012:244), rigiede grense ten opsigte van identiteit “incomprehensible” maak, of poog om dit te doen? (Met

¹²⁸ Hoewel ek in ag neem dat die woord “baster” of “verbaster(ing)” aanstoot kan gee, word dit hier gebruik na aanleiding van Die Antwoord se eie gebruik van die woord “mongrel” om hulself te beskryf (vgl. ook die hieropvolgende voetnoot).

laasgenoemde vraag in die lig van die idee dat kultuur, soos identiteit, nie ewig of vas is nie, maar voortdurend in 'n proses van skepping en herskepping verkeer.) Of is dit 'n voorbeeld van kulturele appropriasie in die sin van “piggybacking on others’ journeys” (Malik aangehaal in Jason, 2015), waar daar aanvaar word dat dit vir Die Antwoord bloot gaan om kommersiële gewin? Sommige kritici sal hierby voeg dat Die Antwoord se posisie as wit kunstenaars hulle juis in 'n bevoordeelde posisie plaas in hierdie verband: as histories bevoorreedes besit hulle die bronne en sosiale status wat dit vir hulle moontlik maak om simboliese kapitaal uit verskeie kulture ter wille van geldelike gewin te benut (vgl. Haupt, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d).

Al hierdie moontlike maniere om Die Antwoord te lees, lei tot een vraag: Is daar moontlik eintlik geen essensiële manier om hierdie groep te definieer, te analiseer of te ondersoek nie – en is die ondermyning van essensialiteit juis wat Die Antwoord poog om te doen? Die vermenging van visuele en taalkodes dra immers daartoe by dat Die Antwoord voortdurend enige vaste of essensiële definisie ontwyk (vgl. Van der Watt, 2012:409).

Die blote hoeveelheid vrae wat Die Antwoord noop, dui op die vele invalshoeke waaruit die appropriasie van hip-hop ondersoek kan word en dat elke invalshoek 'n unieke antwoord mag oplewer, is onvermydelik. In 'n onderhoud met Young (2010) sê Ninja: “Die Antwoord needs no explanation. It is what it is.” Maar verduidelik is juis wat menige joernaliste, akademici en Jan Allemans probeer doen sedert hierdie zef rap-rave-groep in 2009 gedebuteer het – met 'n legio afleidings en dikwels meer vrae as definitiewe antwoorde tot gevolg. Om antwoorde te probeer vind op wie en wat Die Antwoord is, word deur die groep ondermyn deur middel van vermyding, terwyl daar terselfdertyd gesuggereer word dat iemand wat verduidelikings soek, 'n “doos” (idiot) is, soos in die liriek van “Hey Sexy” (*Ten\$ion*, 2012):

ons is Die Antwoord!
 haha! wat's die vraag?
 kykie ... laat ek jou wys maak, hie's die vraag:
 hoe die fok het 'n lelike doos soos jy
 uit jou ma se mooi poes gegly?

In Die Antwoord se aanlyn-video getiteld “Zef Side” (2014) word daar vir Ninja gevra wat “Die Antwoord” beteken. Ninja antwoord: “The Answer.” Waarop die onderhoudvoerder reageer: “The answer to what?” En Ninja antwoord nonchalant met sy reeds genoemde mantra: “Whatever, man.” Net soos die vermyding van verduideliking in bostaande liriek,

staan die woorde “whatever, man” in direkte opposisie met die sekerheid en oortuiging wat die groep se naam, Die Antwoord, suggereer. Volgens Young (2010) is dit juis binne die ruimte van teenstellings waar gehore aanklank vind: “The appeal of Ninja and Yo-landi is in [...] the knife-edge between cheese and brilliance, between horror and humor, between make-believe and reality and the refusal to explain.” Ironies genoeg verskaf Ninja tog ’n verduideliking wanneer hy aan die begin van die groep se eerste album in bostaande “Whatever, Man”-skit die groep posisioneer (ofskoon met ’n “oop vir interpretasie”-houding geïllustreer deur die woord “whatever”). Ook het die groep self aanvanklik op hul webwerf (www.dieantwoord.com)¹²⁹ ’n vorm van ’n verduideliking gebied deur Die Antwoord soos volg te beskryf:

Die Antwoord is a lovable, mongrel-like entity made in South Africa, the love-child of many diverse cultures, black, white, coloured and alien, all pumped into one wild and crazy journey down the crooked path to enlightenment.

Om die houding van verbastering van diverse kulture as sprekend van ’n reënboognasie-ideologie te lees, word gou ondermyn deur Ninja, soos wanneer hy aan Cloete (2012) sê: “This is not the rainbow nation – more like the fucking fruit salad.”

Ook elders kom Die Antwoord naby aan ’n verduideliking, wanneer hulle negatief reageer op ’n Sweedse onderhoudvoerder se vraag oor of hulle produk konsepsuele kuns is. Yo-landi sê aanvanklik in ’n onderhoud (Die Antwoord – interview gone wrong, 2011): “The kids just want to find a zone to flex in, because the Afrikaans culture is retarded and boring. [So for kids it’s] just natural to break out of it.” Hierby voeg Ninja:

Maybe like satanism like was spawned from Christianity. That’s what the difference is between Die Antwoord and conservative Afrikaans people, that’s the difference. And I don’t know who’s the good one and who’s the bad one; that’s for fucking you to decide and me to find. But whatever.

Of Die Antwoord “appealing” is (aldus Young 2010) al dan nie, is ’n subjektiewe saak. Ninja se houding ontlok by sommiges ’n negatiewe reaksie. Angola Badprop (die alias van joernalis Jaco Nel), ’n gesoute skrywer oor plaaslike musiek, beskou Ninja as “die grootste poephol

¹²⁹ Hierdie beskrywing van die groep verskyn nie tans meer op die webwerf nie, maar vergelyk “Welkom by Die Antwoord se buitekamertjie op Watkyk” op die webwerf www.watkyk.co.za. Dit word ook aangehaal in Klopper (2010:1).

van 2010” in ’n berig in *Sondag* (Badprop, 2011). Badprop voer as redes onder meer aan: dat Ninja pretensieus is; nie kritiek kan hanteer nie; brûe met die media brand; dat sy tatoes vals is omdat dit die bendeleefstyl uit die Kaapse Vlakte verbeeld terwyl Ninja uit ’n wit middelklas-agtergrond kom; dat hy “nonsens praat” oor sy identiteit (Badprop wys uit dat hy nóg bruin nóg Afrikaans is); en dat hy mense se intelligensie onderskat deur volgens Badprop vals te wees. Hierdie beskouings is natuurlik net so subjektief as beskouings van mense soos Young (2010) wat meen dat Die Antwoord juis “appealing” is omdat hulle op die grens tussen realiteit en fantasie beweeg.

Die teenstrydigheid wat geïllustreer word deur Ninja se enersydse houding van “[It] needs no explanation” versus sy verduidelikings van die groep (sowel as menige ander voorbeelde van selfondermyning deur middel van teenstrydigheid, lei volgens Van der Watt (2012:409) tot die verwarring rondom die interpretasies van Antwoord. Volgens haar is die onvermoë om ’n vaste begrip van Die Antwoord te formuleer die resultaat van dié groep se obsessie met vlakheid en hul voortdurende ondermyning van diepte “continually frustrating our desire to find deep meaning or consistency in their act” (Van der Watt, 2012:410). Die woorde “whatever, man” impliseer immers volgens Krueger (2012:407) ’n apatiese houding jeens vaste betekenis sowel as ’n oop ruimte vir interpretasie van buite, ofskoon jy volgens Ninja ’n “doos” is as jy verduidelikings soek.

Vervolgens word enkele van hierdie interpretasies ondersoek, waarna relevante diskoerse oor hip-hop en identiteitskonfigurasies daarmee in verband gebring word ten einde lig te werp op die vele vrae rondom Die Antwoord. Aangesien Die Antwoord se lirieke nie hoofsaaklik in Afrikaans is nie, kan hierdie groep myns insiens nie streng as Afrikaanse rap-groep beskou word nie, maar gegewe die sentrale posisie wat Die Antwoord in die diskoers oor wit rap in Suid-Afrika bekleed, is daar besluit om hulle in te sluit by hierdie studie, hoofsaaklik as wegspringpunt in die debatte rondom plaaslike wit rap-musiek. Daarbenewens inkorporeer Die Antwoord tesame met enkele Afrikaanse lirieke of rap-reëls onder meer Afrikaanse kultuurmerkers, wat ruimte in hierdie studie regverdig. Omdat die lirieke oorwegend in Engels is, sal hierdie groep se lirieke minder aandag geniet as in die hieropvolgende gevallestudies, en word daar eerder gefokus op die genoemde diskoers en sowel die kwessies as invalshoeke wat dit ontbloot.

Wat volg is dus, in teenstelling met die benadering van die daaropvolgende twee gevallestudies, ’n oorsig oor die debatte rondom Die Antwoord. In die proses sal daar gepoog word om deurgaans te toon dat elke perspektief alternatiewe antwoorde oplewer. Ek sal daarbenewens ook kwessies uit die breër hip-hop-diskoers daarby betrek om ’n genuanseerde blik op Die Antwoord te probeer kry en probeer vasstel wat al hierdie diskoerse oor Die Antwoord ten opsigte van die plaaslike konteks waarin dit plaasvind, en ten opsigte van identiteitskonfigurasies, ontbloot.

4.2 Die karnavaleske, zef en die liminale: die performance van ’n rare kommoditeit?

Kort na Die Antwoord se debuut, en kort voordat hierdie groep internasionale sukses bereik het, het ek (Klopper, 2010:1) die Bakhtiniaanse konsepte van die karnavaleske en die groteske liggaam/groteske realisme in verband met Die Antwoord gebring. In daardie stadium, met die ontstaan van Die Antwoord, het ek gemeen (Klopper, 2010:1):

Hul teatrale optredes (geheel met kostuumveranderings) en musiek word ’n ruimte waarbinne die dominante kultuur – veral met betrekking tot musiek – uitgedaag word en waar die Suid-Afrikaanse milieu gesatiriseer word om tekortkominge uit te lig.

Terwyl ek (Klopper, 2010:1) dus meen dat die karnavaleske in Die Antwoord se performance die geleentheid skep vir die moontlike ontmanteling van die dominante kultuur, sê Die Antwoord dat hulle projek nie as sosiale kommentaar beskou moet word nie, soos wanneer die joernalis Henry Cloete (2012) dié moontlike interpretasie aan hulle stel en hulle antwoord: “No, we’re not on a pluk [mission – HC].”

Ook Du Preez (2011) ondersoek later Die Antwoord deur die lens van die karnavaleske, en betrek daarby die groep se gebruik van die term “zef” om hulleself mee te beskryf, en hulle aldus Du Preez (2011), sowel as Marx en Milton (2011), in ’n ruimte van liminaliteit te plaas. Du Preez (2011:102) meen: “*Zef* [...] automatically situates *Die Antwoord* as liminal outsiders and interlopers.” Die Suid-Afrikaanse slengwoord “zef” is soortgelyk aan “kitsch” of “kommin” (vgl. Du Preez, 2011:106). Dit is afgelei van die Ford Zephyr-motorkar, wat as

tweedehandse motor in die 1970's en 1980's veral populêr was onder die wit werkersklas. In 'n media-artikel oor “zef” skryf Fourie (2010) in verband hiermee:

The Zephyr later became a favourite among owners who liked to soup-up their engines and add fat tyres with shiny rims. With these souped-up Zephyrs, men would dice and wheel spin down the streets late at night. People from that era say these were mostly rough guys – real zefs.

In Fourie (2010) noem Jack Parow dat hierdie woord dus nie nuut is nie: “In the Cape we've been talking like that for jarre and jarre [many years], since I can remember. Both young and old use it.” Dr Frikkie Lombard, redakteur van die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (WAT), sê aan Fourie (2010) dat die woord “zef” dit beskryf wat destyds as kitsch beskou is, maar dat die woord 'n verbreding in betekenis ondergaan het om ook vandag “nouveau riche” te beteken, aldus Lombard: “Thus if something is zef, it means it's something which is usually considered to be common, but nowadays has credibility.”

Marx en Milton (2011) argumenteer dat die herkonfigurasie van wit Afrikaanse identiteite deur “zef”-kulturele artefakte in te span, spreek tot die wit Afrikaanse jeug se gevoel van marginaliteit en liminaliteit in postapartheid-Suid-Afrika, waar wit identiteit gedestabiliseer is. Daarteenoor betrek Du Preez (2011:102) die verbruikerskultuur, met *Die Antwoord* as “a monstrous carnivalesque extravaganza, whereby the liminal is converted into a suspended moment of consumption” – oftewel waar die liminale verbruikersvriendelik is. Du Preez (2011:102) betoog: “[T]he popular music industry thrives on a constant flow of novelty and the spectacular.” Volgens Du Preez slaan *Die Antwoord* met ander woorde munt uit zefheid en aanstootlikheid.

Eerder as om die ruimte van die *limen* te beskou as ruimte waarin transformasie kan plaasvind en die dominante kultuur uitgedaag kan word, ondersoek Du Preez (2011:103) die manier waarop *Die Antwoord* as 't ware uit die *limen* munt slaan of dit winsgewend maak. Deur hulself in hierdie ruimte te plaas, maak hulle van hulself 'n rare kommoditeit. En hier gebruik ek die woord raar in die sin van skaars sowel as vreemd. Du Preez (2011:106) betoog verder: “In *Die Antwoord*'s case, zef is aggressively cultivated into a transgression.” Sy meen dat *Die Antwoord* zefheid verhef tot 'n hibriede maskerade (Du Preez, 2011:107) wat grense problematiseer (n.a.v. Pieterse, 2001:220): “indeed, hardly any boundaries remain intact and unproblematised by *Die Antwoord*'s zef performativity”.

Die kwessie van performatiwiteit verdien hier nadere ondersoek. Soos wat ek in die vorige hoofstuk uitgewys het, speel performance 'n rol in hoe hibriede identiteite of die hibridisering van identiteit beskou kan word. Die argument hier is dat identiteit nooit noodwendig iets outentiek weerspieël nie, maar dat outentisiteit performatief van aard is: dit word verbeeld in aksies en optrede (vgl. Coupland, 2003:427-428). Coupland (2003:426) betoog in hierdie verband dat *stance* in sosiale identifikasie dikwels 'n belangriker konsep blyk te wees as identiteit self wanneer daar oor outentisiteit gepraat word; sprekers kies om in 'n kommunikatiewe situasie 'n sekere houding of persona aan te neem, eerder as om 'n voorafbepaalde identiteit tot uiting te laat kom – die uitdrukking van identiteit is dus 'n performatiewe keuse. Dit skakel nogeens met die begrip van identiteitkonfigurasie as voortdurende, aktiewe proses nie (kyk hoofstuk 3). Dit gaan hier oor die afspeling van betekenis deur middel van diskursiewe keuses (Coupland, 2003:427). Dit impliseer, volgens Coupland (2003:427-428), dat daar minder gefokus moet word op die soeke na sogenaamde primêre outentisiteite (wat volgens hom geïdealiseer is), maar eerder op die prosesse waardeur outentisiteit herskep word:

We have to look much more at 'authenticity in performance' – how people can do complex self-identification work that ends up being authenticating for them and possibly for audiences. This can be a matter of *quoting* old authenticities in performance talk, even subverting them in parody or in other ways holding back from claiming to own and to inhabit traditionally authentic identities directly. This suggests that, increasingly, authenticity needs to be earned rather than credited.

Coupland (2003:428) benadruk die rol van performance as ruimte waarbinne tradisionele simboliese bronne op nuwe maniere toegepas kan word om die gaping tussen tradisioneel-gestruktureerde sosiale betekenis en self-identifikasieprosesse in sosiale interaksie te oorbrug.

In 'n onderhoud met 'n Sweedse televisieprogram word Ninja en Yo-landi gevra word of Die Antwoord performatiewe kuns is. Dit ontlok 'n antagonistiese reaksie by hulle uit (Die Antwoord – interview gone wrong, 2011). Ninja beëindig die onderhoud na aanleiding van hierdie vraag en sê: "We're a rap group from South Africa. Some people think too much, other people like fucking get it." In 'n antwoord op die vraag of Die Antwoord eg is al dan nie, eie aan die tendens van self-ondermyning wat reeds genoem is wanneer dit by Die Antwoord kom, kan Ninja se volgende ontwykende woorde tog geïnterpreteer word as 'niks

is eintlik eg nie, dus so ook nie Die Antwoord nie’ (“Straight from the horses piel”-video, 2011):

That’s actually quite a deep question that question, you know. ’Cause the only real things in life is the unexpected things. Everything else is just an illusion.

Later in Die Antwoord se loopbaan, is Ninja meer eksplisiet oor sy persona, wanneer hy aan Myers (2015) sê:

A rap dude has his rap persona, his hyper version of himself. Do you know Method Man’s real name? Or Elton John, Marilyn Monroe? You make up this character. That’s kind of what we have done with Die Antwoord, playing with characters. I was always flipping through characters.

Hess (2005) skryf oor die persona-kunstenaar in rap-musiek, en bevind dat sommige hip-hop-kunstenaars opsetlik hul kunstenaarsidentiteite splits of vertroebel met die doel om die materiële agtergrond van die kunstenaar te ondergrawe, sowel as om hulself in ’n posisie te plaas waar daar met die konsep van outentisiteit omgegaan kan word. In die geval van Jack Parow wat in die hieropvolgende hoofstuk ondersoek word, word dit duidelik dat die gebruik van ’n persona verskillende oogmerke by verskillende kunstenaars kan bewerkstellig. Soos ek later ook uitwys, is daar by Parow ’n eksplisiete erkenning dat Jack Parow ’n persona is, en dat hy op dié manier met die konsep van outentisiteit onderhandel. Daarteenoor bly Waddy Jones sedert die aanneem van die Ninja-persona permanent daarin – ook in onderhoude. Ofskoon hy soos hierbo in Myers (2015) erken dat Ninja ’n persona is, beskryf hy dit as ’n hiper-weergawe van *homself*. Ninja en Yo-landi bly myns insiens in hulle karakters om deur middel van hierdie profiele hul projek van die ondermyning van enige vaste outentisiteit te kan voortsit en om sodoende enige vaste antwoorde te ontwyk. So bly hulle as ’t ware opsetlik oneg (vgl. Morris, 2010).

Deur weer die konsep van liminaliteit hierby te betrek, en wel op die manier waarop Du Preez (2011) dit in verband met Die Antwoord beskou, kan nuttig wees. Du Preez (2011:109) wonder of Die Antwoord nie moontlik bly in ’n toestand van gesuspendeerde liminaliteit nie en sê dan:

The only other reference to suspended liminality that I can identify is located within the discourse of schizophrenia, which is an unstable terrain to negotiate. Is the liminal, as evoked by Die Antwoord, an endless suspended moment of consumable possibility?

Hier word weereens die saak aangeraak dat Die Antwoord as kommoditeit beskou kan word. En dat die verbruikerskultuur en winsbejag vir hulle belangrik is, is seker. In 2016 het hulle byvoorbeeld in samewerking met 'n Kaliforniese maatskappy genaamd Natural Cannabis hul eie handelsmerk van dagga geloods genaamd Zef Zol (“Die Antwoord launches their own line of weed products”, 2016).

Beskou in die lig van bostaande argumente, kan daar moontlik aanvaar word dat Die Antwoord met opset deur middel van die performance van zef- en ander kultuurmerkers in 'n toestand van gesuspendeerde liminaliteit bly waar hulle hulself as 'n rare kommoditeit kan verkoop. Oor die opsetlike onegtheid van Die Antwoord betoog David Morris (2010) in 'n media-artikel die volgende:

Die Antwoord are undeniably fake, and not just in a neutral, theatrical way that we can or should shrug off as par for the course in the postmodern funhouse. They're fake in a way that shows up the lies that we tell about ourselves, reminding us that at some level it's all theater and makeup, no matter what color we are.

[...]

Sometimes fake can be just as good, or even better, because it's a way of acknowledging that there really are differences between people.

Morris (2010) lees dus Die Antwoord as ‘aspris vals’. Maar indien hierdie argument gehuldig word, word sensitiwiteit ten opsigte van ras miskien binne 'n komplekse sosiopolitieke bestel met 'n geskiedenis van onderdrukking op grond van herkoms en velkleur. Is dit aanvaarbaar om te sê dat die valsheid van Die Antwoord aanvaarbaar is omdat dit eintlik identiteit as konstruksie in die kollig plaas? Bruin en swart mense onder koloniale en apartheidsbeheer is immers nie die reg gegun om, soos Morris, te sê “at some level it's all theater and makeup, no matter what color we are” nie. En tog kry 'n mens – soos Morris (2010) – dikwels die idee dat Ninja en Die Antwoord eintlik besig is om so opsetlik gefabriseer te wees dat enigeen wat vashou aan 'n idee van kultuur of representasie as outentiek daardeur uitgedaag word. Nietemin noop die debat oor Die Antwoord en kulturele appropriasie – of blackface – 'n nadere ondersoek.

4.3 Blackface?

In die media- en akademiese diskoers oor Die Antwoord is daar benewens die beskouing van hierdie groep as karnavalesk, ook 'n brandende vraag: Is Die Antwoord blackface en is dit 'n vorm van kulturele appropriasie waar appropriasie geïnterpreteer word as eksploitasie (kyk bv. Kitchener, 2013)? “Middle class white boys reinterpreting black culture yet again? See Elvis Presley. See Eminem,” skryf Owen (2010:2) in dié verband in *The Star*.

In die geval van Die Antwoord gaan die debatte oor kulturele appropriasie nie slegs oor wit kunstenaars se gebruik van 'n tradisioneel swart musiekvorm nie, maar spesifiek oor die gebruik van bruin en swart kultuurmerkers in die verkoop van hul produk. Hierdie kwessie is op uitgebreide wyse deur Adam Haupt beredeneer (vgl. Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d). Haupt (2012c) argumenteer dat, ofskoon Die Antwoord se parodieë na sowel wit as bruin werkersklasmense verwys, dit duidelik is dat hierdie kunstenaars self toegang het tot veel beter materiële hulpbronne as die onderwerpe van hul parodieë: “The set design, props, costumes, cinematography and editing of the band's first music video, ‘Enter the Ninja’, suggest that a great deal of conceptualisation and expertise went into producing this video.” (Kyk ook Haupt, 2012b, 2012c en 2012d.) Kitchener (2013) sluit aan by die blackface-debat rakende Die Antwoord, maar betrek daarby 'n argument van hoe hulle gangsta-rap en Amerikaanse swart kultuur in hul musiekvideo vir “Fok julle naaiers” (2012) benut.

Kitchener redeneer dat Die Antwoord se performatiewe gebare “involve strategic acts of erasure that effectively reduce gangsta rap and African American culture to negative stereotypes” (Kitchener, 2013:65). So bevind sy Die Antwoord skuldig aan “thug minstrelsy” wat terselfdertyd swart identiteit essensialiseer en uitwis. Waar sy die eerste is om die aantygings teen Die Antwoord in verband met blackface verder as Suid-Afrika se grense tot dié van die swart Amerikaanse kultuur te voer, meen sy:

The oversight of gangsta rap in Die Antwoord’s musical repertoire might be attributable to the widespread understanding of hip hop as common property to be *exploited* without care. (My kursivering – AK.)

Die konsep “eksploitasie” hier onthul dieselfde houding as dié van Jason (2015) en Haupt (2012a, 2012b, 2012c, 2012d), waar die appropriasie van swart kulturele merkers soos hip-hop beskou word as diefstal eerder as 'n manier waarop daar gereageer word op sosiale

beperkings (Bucholtz en Hall, 2004:373), of as 'n manier waarop agentskap deur middel van performance verkry word. Kitchener (2013:71) betoog verder:

Die Antwoord's approach sanctions an 'anything goes' mentality and bleeds old forms of racism into a dynamic cultural landscape desperate for change, corrupting in the process possibility and hope for a truly developed post-racial world order.

Kitchener beskou met ander woorde Die Antwoord as direk opponerend tot die ontmanteling van sogenaamde grense ten opsigte van kultuur, ras en identiteit: "If Die Antwoord represents the future, as it proclaims, then African hip-hop artists, fans, and critics might well brace themselves for an onslaught of recycled racist performance idioms that use new technologies to capitalize on past experiences of racial subjugation" (Kitchener, 2013:71). Kitchener (2013:72) interpreteer Die Antwoord dus as oneg en, met verwysing na hul internasionale welslae, sê sy: "Die Antwoord's authenticity apparently matters little to mass consumers."

Wanneer Kitchener (2013:72) die volgende stelling maak, is daar meer as een manier om dit te interpreteer:

Die Antwoord's song and video performances offer new ways of understanding the intersecting worlds that comprise South Africa's multicultural landscape, particularly as it relates to music developments owing to transnational exchange and cultural appropriation.

Hierdie stelling laat oënskynlik die ruimte vir die interpretasie dat Die Antwoord die geleentheid bied vir die bevraagtekening van die performatiewe aspekte van identiteit, kreolisasie deur middel van relasie (vgl. Martin, 2013:364), die heronderhandeling van sogenaamde grense ten opsigte van identiteit deur middel van musiek, en die appropriasie van hip-hop – met appropriasie geles as die produktiewe gebruik van 'n oorspronklik ingevoerde patroon, aldus Androutsopoulos en Scholz, (2003:463). Kitchener (2013:72) se uitbreiding op die stelling dui egter op 'n meer onwrikbare posisie gesetel in 'n essensialistiese beskouing van ras:

More specifically, Die Antwoord's seizure of gangsta rap reveals not only how South Africa's historically privileged White minority manipulates rhetorical strategies of historically oppressed communities to advance alternative narratives about its relationship to society, but also how this community continues to rely upon age-old, racist attitudes in its identity construction.

Terwyl Suid-Afrika se problematiese geskiedenis ten opsigte van die wit minderheid se onderdrukking van die swart meerderheid gedurende apartheid inderdaad nie geïgnoreer kan of moet word in enige bespreking van kulturele uitdrukking waar die kwessie van ras, kultuur en identiteit ter sprake kom nie, en sensitiwiteit ten opsigte van sogenaamde “blackface” geïnterrogeer móét word, is dit duidelik dat Kitchener hier ’n essensialistiese idee van witheid propageer. Deur die wit mense van Suid-Afrika saam te groepeer as ’n enkele homogene gemeenskap wat kwansuis aanhou om te steun op eeue oue rassistiese houdings in identiteitskonstruksie, laat geen ruimte vir die moontlikheid van die dekonstruksie van oënskynlik vasgestelde identiteite nie, soos byvoorbeeld Marx en Milton (2011:737) se siening huldig:

[W]hite artists, indulging in a category marked as black, challenge dominant stereotypes not only about white identity, but also about black identity, and in the process deconstruct seemingly fixed identities.

In 2015 bespreek Stephanie Jason wit appropriasie van swart musiek in Suid-Afrika, in ’n artikel vir *Mail & Guardian*. Sy begin haar artikel deur te verwys na die sogenaamde “whitewashing” in die musiekindustrie gedurende 2014: “From movies to awards ceremonies, music with traditionally black roots had white faces plastered all over it in the mainstream.” Sy verwys – as verdere staving van dit wat sy “whitewashing” noem – na die feit dat wit Australiese rapper Iggy Azalea in 2014 by die American Music Awards (AMA’s) bekroon is vir beste album en as gunstelingkunstenaar in die hip-hop-rap-kategorie. Jason bespreek dan die wit Suid-Afrikaanse rap-kunstenaars soos Jack Parow, Die Antwoord en die elektro-groep Gazelle se kommersiële sukses vanweë appropriasie (Jason, 2015). Ter verduideliking van die begrip “kulturele appropriasie” steun sy op ’n aanhaling van Nesrine Malik uit *The Guardian* waar sy praat van kunstenaars “piggybacking on others’ journeys”. In die artikel haal Jason ook die plaaslike digter Rustum Kozain aan, wat sê kulturele appropriasie “captures the un-equal dynamic where originators are ignored and neglected and the copycats get the fame and money”. Jason verwys verder na Emile Lester Jansen (Emile YX?) van die Kaapse hip-hop-groep Black Noise wat meen: “Cultural appropriation is the manifestation of a sense of entitlement to speak on behalf of other people and steal other people’s culture.”

Uit bostaande definisies waarop Jason (2015) steun as staving van haar argument oor die appropriasie van swart musiek en kultuur deur wit kunstenaars, is dit duidelik dat hier ’n

essensialistiese beskouing van ras en ’n eensydige blik op appropriasie geld. Ook wanneer Jason vir Xander Ferreira, wit voorsanger van die elektrogroep Gazelle, aanhaal waar hy sê dat die invloed van swart kultuur in sy musiek “a shift in young white Afrikaner identity” aandui.

Jason se eensydige blik op appropriasie skemer deur wanneer sy na Gazelle se estetika verwys, beïnvloed deur tradisionele Afrika-simboliek en dan die volgende kommentaar lewer: “For a white Afrikaans man who grew up on a farm in Limpopo, this imagery is far removed from stereotypical khaki outfits and *sokkie treffers* (popular hits).” Die argument wat uit laasgenoemde verwysing na Afrikaanse stereotipering afgelei kan word, is dus dat wit Afrikaanse mans moet hou by dit wat vanuit haar perspektief as tipies wit beskou word, naamlik kakielere en sokkietreffers. Die implikasie is dus dat dit diefstal is wanneer daar van hierdie stereotipe afgewyk word, wanneer grense vervaag en kulturele elemente wat tradisioneel as “swart” beskou word, geïnkorporeer word.

Teenstrydig hiermee is Gazelle se eie beskouing van hulle projek, wat eerder gebaseer is op die skep van gemeenskaplikheid te midde van diversiteit. In ’n media-onderhoud wat ek met Gazelle gevoer het (Klopper, 2013:29), bespreek die voorsanger, Xander Ferreira, die poging tot die skep van outentisiteit in Gazelle se musiek: “We try to be ourselves [...] And it has been harder because people can’t put a genre on us. But we really just take different elements from what we are surrounded by. [...] We want to make music in which any social class, race and culture ... any person can find something that they like, instead of only playing to one specific scene. [...] We want to do something that can celebrate diversity and bring people together in a sense of them all finding a mutual common ground within our sound.” ’n Mens moenie hier in die slagat trap om aan te voer dat dit van ’n kunstenaar afhang om self te besluit of hy/sy skuldig is aan kulturele appropriasie, al dan nie. Maar wat Ferreira se uitspraak hier bevestig, is dat die moontlikheid van grensverskuiwing, hibridisering en die viering van diversiteit minstens as moontlikhede oorweeg moet word in die ondersoek na wit kunstenaars wat besluit om tradisioneel swart musiekvorme te approprieer of tradisioneel swart kulturele merkers by hulle musiek te inkorporeer.

In ooreenstemming met die reeds genoemde definisies van appropriasie wat Jason (2015) kies om in haar bespreking te gebruik, word wit kunstenaars wat “piggyback” op swart kultuur en nie hou by hulle stereotipiese kulturele kamp van, soos in die Afrikaanse geval, sokkietreffers

en kakieklere (wat herinner aan 'n era van wit Afrikaner establishment) nie, in 'n negatiewe lig beskou. Die implikasie is met ander woorde dat Jason 'n essensialistiese idee van ras aanhang.

Soos die toevoeging van Gazelle tot Jason se argument aandui, is die gesprek oor kulturele appropriasie deur wit Suid-Afrikaanse kunstenaars nie beperk tot hip-hop nie. In Februarie 2017 het 'n sosiale-media-polemiek losgebars toe Anita Ronge, 'n wit Afrikaans-gebore platejoggie bekend as The DuchAZ, haarself Kasi Mlungu,¹³⁰ begin noem het. Die twiet wat die omstredeheid gekataliseer het, was die volgende deur Ronge (aangehaal in Mosupi, 2017): “I get rejected for not being black enough and being too black to be white ... I'm #KasiMlungu & I'm proud.” Volgens Mosupi (2017) het sy verder gesê dat sy nie in die township grootgeword het nie, maar dat sy graag daar kuier, veral in Tembisa, en “I'm a kasi chick”. Dis hier waar sy graag as platejoggie optree en sogenaamde *house*-musiek speel.

In 'n gesprek wat op dié polemiekkompleks gevolg het, op die omroeper en skrywer Eusebius McKaiser se radioprogram op 702 en Cape Talk (15 Februarie 2017), tussen hom, Ronge en die akademikus Adam Haupt, maak McKaiser die volgende inleidende stelling [deur my getranskribeer – AK]:

[We] are fascinating as South Africans, aren't we. On the one hand we bemoan the fact that we don't live in each other's spaces. We tell white South Africans, for example, 'why don't you do enough to understand how black people live? How can you be a script writer for *Isidingo* if you're white and you never go to the Kasi [township]?' And then when she does go, you want to police the way she looks, the way she speaks and accuse her of cultural appropriation. What's a mlungu [white person] to do if she's liberal and she wants to hang out in black spaces? Anthropologise you from a distance? What is she allowed to eat and not eat, listen to and not listen to? [...] [L]iving apart is obviously not desirable, so what does it mean to say we need to be integrated and living in each other's spaces if we're going to be trolling one another, policing one another in terms of dress, music, bits and pieces of culture, cultural identity – let's open up that can of worms.

Dis inderdaad 'n verwickelde saak, of “can of worms” (aldus McKaiser, 2017), enigiets kan daar uitpeul. Adam Haupt se kommentaar hierop sluit aan by sy kommentaar oor Die Antwoord (kyk Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d). Hy sê onder meer aan McKaiser:

¹³⁰ Dit beteken in isiZulu in hierdie sin ‘die wit meisie van die township’.

When we talk about cultural appropriation, what is it? [...] When you purport to speak for people that have been marginalised, when you claim their lived experience when it is not your lived experience – especially when you claim the experiences of people who have been marginalised by racism and sexism, by class-based expression. [...] [T]hat act of appropriation is made possible by the power that you have over marginal-communities, A, and then B, it also becomes an expression of the power that you have: ‘I am able to do this because I can’.

McKaiser (2017) stel dan aan Ronge die vraag: “Do you think you have racial privilege because you are white?” Waarop Ronge ’n problematiese antwoord gee wat op naïewe wyse haar wit bevoordeling ontken:

No I don’t think so, I mean I’ve suffered the backlash from white people ’cause of the life that I’ve chosen to live. So I don’t feel like I’m getting a privilege for being any [...] skin colour. I’ve worked myself to death to get to the point where I am in my DJ career; it’s not because of anything but hard work. Everyone in the entertainment industry knows that: you need to put in the work for you to get the results.

Die gevolglike reaksie van inbellers wat tydens hierdie radiogesprek kommentaar lewer op Ronge (Kasi Mlungu) se identiteitskwessie en haar identifikasie met swart kultuur, wissel tussen positief en skepties. Een inbeller (ene Maxwell) sê: “I think you have erased a lot of stereotypes, especially to the Afrikaner (sic) [...] I like you a lot [...]” Maar kort daarna lees McKaiser ’n SMS van ene Lulu: “[She] says she was on your side, until you said you don’t have racial privilege.” In Haupt se antwoord op Ronge verwys hy na hip-hop en sê onder meer:

[B]ecause of apartheid, if you’re born a white South African in this country whether you work hard or not has very little to do with it, whether you have talent or not has very little to do with it. I can point you to many many impoverished black South Africans [...] who work very hard, who are very talented, who have still not broken through after twenty, thirty years of working in the industry, trying to access audiences. I know hip hop artists from the Cape Flats who befriended an artist who was able to cash in on Afrikaans hip hop and take [...] a version of Afrikaans hip hop to a global audience because he has unearned privilege, white privilege. He has social capital, it’s not just economic capital, but he has social capital, he has access to networks that has allowed him to take a version of Afrikaans hip hop to a global audience.

Haupt verwys myns insiens hier bepaald na kunstenaars soos Die Antwoord se sosiale kapitaal en historiese wit voordeel. En indien daar iets te leer is uit die radiogesprek met en oor Kasi Mlungu, is dit dat hierdie sensitiewe debatte oor kulturele appropriasie meer problematies blyk te raak wanneer wit kunstenaars, soos Ronge, ontken dat hulle histories

bevoordeel is. En tog, wanneer McKaiser in dié onderhoud aan Haupt die volgende vraag stel, is dit duidelik dat dit moeilik beantwoord kan word:

What does checking your privilege mean? Does it mean living in consciousness but still making a living? Does it mean both living in consciousness about your positionality and saying no when the plate is being handed around at the tavern and people are giving you money? Should she feel bad about earning a living as a house DJ, surely it's yes or no, Professor?

Haupt se antwoord hierop keer terug na kommersiële gewin:

I'm not going to give a yes or no answer. I think you need to think about what it means when you cash in on something that is not your lived experience. [...] how are you using this platform to actually build something beyond building your own brand.

Gesprekke soos dié rondom Kasi Mlungu belig nogeens die sensitiwiteite omtrent ras en die historiese voordeel van wit mense in Suid-Afrika (tot die nadeel van swart en bruin mense). Soos wanneer McKaiser duiwelsadvokaat speel, ontstaan die vraag: waar word die lyn getrek tussen kulturele appropriasie en die viering van ander kulture of, anders gestel, tussen eksploitasie en hibridisering? Hier tree die kwessie van identiteitskonfigurasie in: populêre musiek besit immers volgens Frith (1987:149) die 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.

Myns insiens is dit waardevol om in die poging tot die ontknoping van die problematiek oor groepe soos Die Antwoord se moontlike kulturele appropriasie (en in die gesprek oor wit rappers en kulturele appropriasie oor die algemeen) te kyk na die debat oor die wit Amerikaanse rapper Eminem. Hiermee plaas ek nie Die Antwoord direk eweredig aan Eminem nie, maar die diskoers oor Eminem open myns insiens waardevolle invalshoeke vir die ondersoek na wit rap-musiek. Hierdie invalshoeke is ook van waarde om in gedagte te hou in verband met die gevallestudies wat op hierdie een volg (kyk hoofstukke 5 en 6).

4.4 Eminem en die essensialistiese lesing van wit rappers – verhulling eerder as onthulling

Rodman (2012:183) skryf in ’n artikel oor die omstredenheid wat daar in die VSA ontstaan het met die opkoms van Eminem rondom die eeuwending, ’n suksesvolle wit rapper uit Detroit wat homself beskryf as “trailer trash” (vgl. Ogg en Upshal, 1999:201) en vanweë sy eksplisiete lirieke al dikwels in die spervuur gekom het. Rodman se benadering tot Eminem is van waarde vir hierdie studie van wit rap in Suid-Afrika, vanweë die manier waarop hy die resepsie ondersoek van ’n wit man wat met ’n tradisioneel swart musikale uitdrukkingsvorm werk sonder dat hy probeer om die swart hekwagters – wat hierdie genre se vernaamste kritiese skeidsregters is – te ontwyk of te misken (Rodman, 2012:182). Rodman (2012:188) betoog in hierdie verband:

The problem with Eminem isn’t that he’s just another White man ripping off Black culture – he’s not the new Vanilla Ice – it’s that he manages to perform “Blackness” and “Whiteness” *simultaneously*, blending the two in ways that erase precisely the same racial boundaries that White America has worked the hardest to maintain over the past several centuries.

Deur hierdie kenmerk van Eminem se verhouding met hip-hop uit te wys, bevraagteken Rodman of hierdie wit rapper se verhouding met ’n tradisioneel swart kultuurvorm verskil van dié van Elvis Presley (Rodman, 2012:186), wat dikwels daarvan beskuldig is dat hy op onregverdige wyse rykdom en roem verkry het deur die appropriasie van die tradisioneel swart genre van rock ’n roll.

Rodman (2012:183) gaan verder deur die openbare debat oor Eminem se sogenaamde aanstootlike lirieke krities te beskou en suggereer dan dat die polemieë rondom Eminem belangrik is nie vanweë wat dit onthul nie, maar ten opsigte van wat dit verhul. Rodman (2012:182) se argument is dat hierdie polemieë ’n alternatiewe gesigshoek op Eminem se posisie as suksesvolle wit rapper verberg:

Eminem poses a significant threat to the culture’s broader fiction that this *thing* we call ‘race’ is a fixed set of natural, discrete and nonoverlapping categories. And it’s *this* facet of Eminem’s stardom – his public performances of cultural miscegenation – that is the unacknowledged issue hidden at the core of the various moral panics around him.

Rodman (2012:183) beklemtoon dat soortgelyke kulturele kritiek op Eminem “doesn’t help to explain Eminem. It merely invokes a platitude or a soundbite to explain him *away*”. Met ander woorde: só word daar verhul watter verbastering of hibridisering daar in sy musiek tot uiting kom en wat dit onthul oor die vervaging van grense as dit kom by ras en (wil ek byvoeg) identiteit. Rodman (2012:183) betoog verder:

Cultural criticism [...] is not – or at least shouldn’t be – an all-or-nothing game, where *any* aesthetic or political flaw necessarily renders a particular work wholly irredeemable, in spite of what laudable qualities it might possess (and of course, the reverse is equally true).

Dié beskouing van Rodman behoort veral in ag geneem te word wanneer die openbare debatvoering oor of Jack Parow en Die Antwoord blackface is, onder die loep kom. Soos Rodman oor die kritiek jeens Eminem vra, kan daar krities gevra word: is die debat belangrik ten opsigte van wat dit onthul of wat dit verhul?

Rodman (2012:184) bekyk voorts die problematiek verbonde aan die eerstepersoonsnarratief in populêre musiek. Wanneer die eerstepersoonsnarratief deur musikale kunstenaars gebruik word, is dit nie altyd ’n teken van outobiografie nie. Soms word die “ek” ingespan om die fiktiewe persoon oor wie ’n liedjie handel, se vertelde storie meer geloofwaardig te laat voorkom. In rock-musiek kan ’n sanger byvoorbeeld ’n tydelike persona in die eerstepersoonsnarratief aanneem, soos wanneer Bruce Springsteen in “Nebraska” sing “Through to the badlands of Wyoming I killed everything in my path”. Rodman (2012:184) verwys benewens Springsteen se voorbeeld na nog voorbeelde van rock-musikante soos Eric Clapton, Johnny Cash, en ander, wat die ek-verteller gebruik ter wille van geloofwaardige vertelling, maar beklemtoon dat die misdade wat in hulle liedjies gepleeg is, oor die algemeen begryp is as dramatiese, musikale fiksie.

Vanweë rap-musiek se noue verbintenis met outentisiteit, word die eerstepersoonsverteller so te sê altyd gebruik wanneer daar gerap word, en word daar – anders as by rock-musiek – juis vanweë rap se obsessie met outentisiteit aangeneem dat die vertelling in die eerste persoon outobiografies is. Hess (2005:297) betoog: “A successful performance of hip-hop authenticity is one which positions the artist as experienced knower.” Die konsensus is: vir rap-kunstenaars om as outentiek beskou te word, moet die gehoor aanvaar dat hulle werklik kom van die strate en omstandighede waaroor hulle rap, en indien nie, word kunstenaars as oneg

beskou, of is daar ten minste debat daaromtrent. So is dit die geval met Vanilla Ice (kyk bv. Hess, 2005:297, 302).

Rodman (2012:186) dissekteer hierdie kenmerk van rap-musiek en beklemtoon dat die kwessie van outentisiteit en outobiografie dieper lê as bloot die genre se estetika: “[T]he dominant aesthetics of rock, folk, and country *also* depend heavily on questions of ‘authenticity’, but they manage to do so without any serious expectations that the ‘authenticity’ of the musicians in question must be read as ‘autobiography’.” Só, betoog Rodman verder, word voorbeelde soos die een oor Bruce Springsteen se “Nebraska” beskou as outentieke fiksies uit die kultuur waaruit die sanger kom (in die geval van Springsteen uit die kleindorpse werkersklaskultuur).

Rodman (2012:184) bevraagteken waarom hierdie wisseling in interpretasies van outentisiteit moontlik is, naamlik dat ’n ek-verteller in rock-musiek as outentieke fiksie beskou kan word, maar dat die ek-verteller in rap gewoonlik as streng outobiografies geïnterpreteer word. Hy neem rap se bemoeienis met outentisiteit in ag, maar voer die saak verder: volgens hom is die meeste kunstenaars wat ontnem word van die reg tot ’n fiktiewe ek swart of vroulike kunstenaars. Daarbenewens word Eminem ook volgens hom ontnem van die reg tot ’n fiktiewe ek in sy rap-musiek, en word sy lirieke alte veel as letterlik geïnterpreteer.

Wanneer Rodman (2012: 184) dan sy argument oor die ontsegging van die fiktiewe ek in die musiek van swart en vroulike kunstenaars op Eminem – ’n wit kunstenaar – van toepassing maak, word dit duidelik dat die ontsegging van die fiktiewe ek te make het met ’n gemarginaliseerde posisie. Eminem is nie slegs ’n kunstenaar wat op die marges van die samelewing as “white trash” grootgeword het en dit verteenwoordig nie; hy is marginaal as wit rapper in ’n tradisioneel swart musikale milieu. Hier kan Cutler (2009:79) se omgekeerde toepassing van Du Bois se konsep van die dubbele bewussyn van toepassing gemaak word, waar die wit persoon in rapmusiek homself as die “ander” bevind.

WEB du Bois se konsep van die dubbele bewussyn word dikwels in die diskoers oor die hip-hop-kultuur aangehaal (kyk Neate, 2004:20, 121; Cutler, 2009:79; Gilroy, 2012:97; Nyawalo, 2013:462) wanneer die kwessie van swart Amerikaanse identiteit en hip-hop as swart kulturele produk ter sprake kom. Die begrip “dubbele bewussyn” is oorspronklik in 1897 deur Du Bois gebruik in sy artikel “Strivings of the Negro People” om die dualisme in swart

Amerikaanse individue se identiteit te beskryf wat ontstaan weens die beskouing van hulself deur die perspektief van ander (die wit perspektief), in kontras met ’n gelyktydige selfbeskouing. Nyawalo (2013:432) interpreteer Du Bois se konsep van die dubbele bewussyn as “being divided in a state of ‘two-ness’, of being stuck between two realities”. Neate (2004:20) omskryf hierdie begrip as “caught in the double bind of being ‘in’ but not ‘of’ American society” en beklemtoon dat hierdie posisionering gepaard gaan met ’n ervaring van vervreemding.¹³¹

Cutler (2009:79) voer die juiste argument dat die “dubbele bewussyn” nie slegs ’n rol in die hip-hop-kultuur speel nie, maar wel in die teenoorgestelde rigting as waarop Du Bois die oorspronklike begrip bedoel het. Sy suggereer dat hip-hop se aard as ’n histories swart Amerikaanse kulturele produk (vgl. Rose, 1994:2, e.v.) impliseer dat swartheid die rol van die dominante, ongemerkte sosiale kategorie beset (Cutler, 2009:80), op dieselfde wyse as waarop witheid in Du Bois se oorspronklike argument as ongemerkte, dominante kategorie¹³² optree en waarteen swartheid as die sogenaamde “ander” gekonstrueer word:

In Hip Hop it is Whites who are forced to see themselves through the eyes of Black People and try to measure up to the standards of authenticity, achievement, and knowledge established by the collective of individuals who make up the Hip Hop Nation.

Hierby betrek Cutler (2009:81) ook die linguistiese konsep van *stance* (houding) wat te make het met die manier waarop sprekers hulself posisioneer ten opsigte van die vorm en inhoud van hul uitlatings, sowel as alles wat op kontekstuele vlak verbonde is aan daardie uitlatings. Volgens haar neem wit rappers in Amerika ’n houding in wat toespeel op of verwys na hul witheid, “[I]est they fall victim to the charge that they are wannabes because of the way they speak” (Cutler, 2009:81). Met ander woorde: omdat wit rappers in effek die “ander” verteenwoordig in hip-hop, met swartheid as die dominante ongemerkte kategorie, “merk” wit rappers hulself as wit in ’n poging tot outentisiteit of *keeping it real*.

¹³¹ Neate (2004:20) suggereer voorts dat hierdie “dubbele bewussyn” vandag nie slegs beperk is tot die swart Amerikaanse ervaring nie, maar eie geword het aan die moderne Westerse samelewing.

¹³² Lipsitz (1995:369) se beskrywing van witheid as ongemerkte kategorie waarteen verskil gekonstrueer word, word deur Cutler aangehaal in hierdie verband.

Terwyl Ninja hom nie pertinent as (slegs) wit merk nie, maar wel as “verbaster”, bied Cutler se beskouing van die omgekeerde dubbele bewussyn en *stance* (houding) ’n baie nuttige soeklens vir die performatiewe aspek van identiteit, want Cutler (2009:81) benadruk dat houding/posisionering (*stance*) meer as een sosiale identiteit kan laat figureer, “liberating speakers from static interpretations of their utterances, their identities, and those of others”.

Volgens Rodman (2012:185) gebruik Eminem die wrywing tussen die fiktiewe en outobiografiese self as brandstof in sy rap-musiek soos wat hy wissel tussen sy identiteite as Marshall Mathers, Eminem en Slim Shady, en so word die kwessie van identiteit in sy musiek voortdurend op die voorgrond geplaas.¹³³ Sodoende skep hy die geleentheid om sy identiteit as wit rapper en die debatte rondom sy outentiekheid te problematiseer.

Debate rondom Eminem se outentisiteit verdoesel volgens Rodman (2012:188) voorts ’n nadere ondersoek na dit wát hy sê: Deur te fokus op sy reg as wit man om sogenaamde swart musiek te kan maak, word die ware problematiek daaragter nie aangespreek nie, naamlik dat swart en wit musiek eerstens nie op essensialistiese wyse gesegregeer kan word nie (en kultuur oor die algemeen nie as essensialisties beskou kan word nie), en tweedens dat ras irrelevant is op die gebied van populêre musiek, en dus geïgnoreer kan word. Met ander woorde: enersyds moet die essensialistiese beskouing van die swart-wit-skeiding in musiek omvergewerp word, terwyl daar andersyds ook nie op naïewe wyse betoog moet word dat ras nie saak maak in musiek nie. Debate soos die een rondom Die Antwoord en hul sogenaamde “blackface” dien as voldoende bewys dat die rol van ras in musiek nie geïgnoreer kan word nie, ook hier in Suid-Afrika, maar dat dit ruimte skep vir die diskoers oor identiteit.

4.5 Ninja se performance van die *badman*

In “Enter the Ninja” (2010) spreek Ninja as ’t ware implisiet die debatte oor Die Antwoord en kulturele appropriasie aan wanneer hy rap:

my style is UFO

¹³³ Hess (2005:298) is egter van mening dat hierdie wisseling in identiteite deur Eminem nie dui op verskillende personae nie, maar eerder dele is van die “drie-eenheid van Eminem”.

totally unknown
 you can't fuck with my new zef flow
 I'm hard to miss
 "you can't do this, you can't do that"
 yo, fuckin' who said so?
 I do what I like
 too hot to handle
 too cold to hold
 you can't fuck with the chosen one
 I-I-I-I want the knife
 yo, I'm a Ninja

Hierdie woorde van Ninja is eie aan die blaaskakery-styl van rap (kyk hoofstuk 3, afdeling 3.4.7). Hy spog dat hy die beste is ("the chosen one") en daarom verhewe bo enige egte of verbeelde teenstander. In 'n sarkastiese stem maak hy kamma die kommentaar van sy kritici na: "you can't do this, you can't do that" en dan antwoord hy daarop: "yo, fuckin' who said so? / I do what I like" [...] I'm a Ninja". Hy eien dus vir homself agentskap toe om te 'doen [en te approprieer] wat hy wil, nes hy wil'. As wit man is hy die "ander" in hip-hop – soos ek hierbo na aanleiding van Cutler (2009) se argument aangevoer het. Om agentskap te verkry, moet hy 'n soort outentisiteit (of gebrek daaraan) perform. Dit word gedoen deur homself as 'n wederregtelike figuur te skets en soos ek elders noem, impliseer die naam Ninja agentskap – hy impliseer as 't ware dat hy die ninjoetsoe van rap is, oftewel dat hy so vaardig met die tong as 'n ninjoetsoe met 'n swaard is. Nie net deur sy woorde skets hy homself as *badman* nie, maar sy voorkoms vergestalt dié van 'n *badman* deurdat hy byvoorbeeld tatoeërmerke op sy lyf geïnskribeer het wat herinner aan tronk-tatoes (kyk afdeling 4.1). Sodoende beliggaam hy fisiek identiteitsmerkers van die *badman*. Die performance van Ninja as *badman* of *trickster* verdien myns insiens nadere ondersoek as manier waarop hy agentskap bewerkstellig en met outentisiteit onderhandel.

In hoofstuk 2 (afdeling 2.2.4) het ek verwys na rap as uitvloeisel van die tradisionele swart Amerikaanse mondelinge gebruik van die toast en hoe die tema van die *badman* of *trickster* daarin figureer. In die toast-kultuur is daar veral een mitologiese *badman*-figuur wat voortdurend herhaal en ook vandag nog – hetsy eksplisiet of implisiet – figureer in die swart mondelinge praktyk van rap: die legende van Stagolee. Die gebruik van Stagolee se storie in die swart Amerikaanse mondelinge tradisie hou verband met die gebruik van 'n persona of dramatiese monoloog in rap (Bradley, 2009:165; kyk ook afdeling 3.4.2). Stagolee is 'n legendariese mitologiese *badman* wat as 't ware geëts is in die swart Amerikaanse folklore en

hip-hop-kultuur. Die legende van Stagolee (ook genoem Stackolee, Stack Lee of Stagger Lee) dateer volgens Brown (s.a.) in sy web-artikel “Godfather of Gangsta” uit min of meer dieselfde era as die beginjare van die blues, en meer spesifiek uit 1895 toe Lee Shelton (’n *pimp* en leier van ’n groep genaamd die Stags) ’n teenstander in ’n kroeg in St. Louis doodgeskiet het ná ’n geskil oor ’n hoed. Ná die moord het ’n ballade oor Stagolee se daad deur die suide en weste van Amerika begin versprei. Die verhaal van Stagolee het mitiese dimensies aangeneem en later ook gestalte gekry in ballades, folk-, blues- en rock-liedjies, en volgens Brown (s.a.) het hierdie mite ’n groot rol te speel in die manier waarop die skurk of gangsta in hip-hop gestalte vind.

Gedurende die laat 1950’s en 1960’s is die storie van Stagolee opgeneem in liedjies deur sangers soos Lloyd Price, James Brown en Wilson Pickett, en het die swartbemagtigingsbeweging in Amerika die legende van Stagolee gebruik in die werwing van lede vir groepe soos die Black Panthers. Volgens Brown (s.a.) het Bobby Seal, leier van laasgenoemde groep, aan hom gesê dat Stagolee ’n templaar vir swart weerstand verteenwoordig, aldus Seal: “Stagolee was a bad nigger off the block and didn’t take shit from nobody.”

Brown (s.a.) trek ook ’n parallel tussen die toast,¹³⁴ waar ’n storie in die vorm van ’n vers uitgevoer word, en die legende van Stagolee, en bring dit só in verband met hip-hop. Brown is van mening dat daar weens die opkoms van die toast-tradisie gedurende die 1960’s ’n verandering gekom het in die manier waarop Stagolee se legende oorgedra is: waar dit eers in die derde persoon vertel is, het dit mettertyd verskuif na die eerste-persoonsperspektief. Deur die Stagolee-storie as ’n toast te vertel, benadruk Brown, neem die spreker die rol van Stagolee aan, met ander woorde die spreker doen homself voor as die held van die verhaal: “Asserting themselves as bullies and bad men, young black men ‘perform’ Stagolee.” Só, in die persona van Stagolee, kom die spreker magtig en charismaties voor (Brown, s.a.).

Brown (s.a.) meen verder dat rappers in die 1980’s, wat hy beskou as die nakomelinge van orale digters, die narratiewe struktuur van Stagolee se storie begin gebruik het as hul eie persoonlike narratiewe. Volgens hom is die invloed van Stagolee op hip-hop baie duidelik te sien in die gebruik van die eerste-persoon-narratief, die aanneem van byname deur die voordraer, die sosiale drama, die humor en deelname aan die verbruikerskultuur.

¹³⁴ Kyk hoofstuk 2.

Ten opsigte van wit mense se gebruik van die legende van Stagolee in musiek meen Brown (s.a.) dat wit mense Stagolee as projeksieskerm gebruik vir die uitdruk van dit waartoe hulle nie normaalweg uiting kan gee nie. Hoewel Brown hier sy subjektiewe mening gee (hy haal William L. Benzon aan wat meen dat wit mense swart kulturele vorme gebruik om uiting te gee aan onderdrukte emosies te make met seks en aggressie), maak hy 'n geldige punt oor die gebruik van 'n swart kulturele vorm wat mag uitdruk as nuttige projeksieskerm vir wit kunstenaars.

Nyawalo (2013:468) skryf ook oor die *badman*-figuur en spesifiek hoe die simboliek van Stagolee of die *badman* gebruik word deur verskillende generasies in verskillende kontekste:

When used as signifiers of authenticity, the images of hyper-masculine, consumerist and misogynist rappers point towards the evolution of a folkloric tradition that was initially used as an ontological mode of social resistance – as a way to posit both imaginary and real models of behavior through which their harsh and oppressive socio-economic and political environments could be exploited to their advantage. Stagolee reveals how the figure of the trickster has survived for several centuries, mainly because of each generation's ability to reinvent him in its own image as well as accommodate him to its own social predicaments.

Die behoefte aan selfuitdrukking kan teruggevoer word na die konstruksie van die *trickster* en die *badman* in swart Amerikaanse folklore; gedurende slawerny het *trickster*-vertellings 'n rol gespeel in selfbehoud en as ondermyning van die onderdrukker se narratief (Nyawalo, 2013:469). Nyawalo (2013:473) betoog verder in hierdie verband:

The badman typically presents himself as an inassimilable counter-cultural hero who expresses a given sociopolitical reality [...] [T]he figure of the badman is sometimes used as a mirror that points at the larger society that engendered its creation. [...] The badman is thus stuck between the double-conscious duality of being black and American – a duality which he refuses to reconcile by projecting himself as the misunderstood and inassimilable Frankenstein's monster who mirrors the unjust society that created him.

Die *badman* is 'n meta-geregtelike figuur wie se heroïese uitbeelding die geldigheid van 'n regsisteem ondermyn wat swart Amerikaners van hul siviele regte ontnem het; met ander woorde, as reaksie op (gedwonge) insluiting in 'n gemeenskap waar hulle terselfdertyd op sosiopolitieke en ekonomiese vlak uitgesluit is (Nyawalo, 2013:473). Die *trickster*- en later *badman*-figuur het dus ontstaan te midde van hierdie dualiteit van insluiting-uitsluiting, as 'n

onderhandelingsstrategie met “the double bind of being ‘in’ but not ‘of’ American society”, soos Neate (2004:20) dit stel.

Die *badman*-persona vervat dus ’n oorlewingshouding ingeskryf in die bemagtigingsmoontlikhede wat hierdie figuur bied aan diegene wat kies om dit te vergestalt: “Here the power to change one’s own sense of self or the perception of one’s identity with and relationship to the world translates into an ability, whether real or imagined, to further impact one’s environment” (Nyawalo, 2013:474).

Die hiper-manlike houding en uitbeelding van duur motors en juwele word dikwels in hip-hop gebruik om die idee van mag en agentskap te artikuleer vanuit die onderdrukkende realiteite van gemarginaliseerde, ontheemde gemeenskappe; só word verbruikersgoedere emblematisies van rappers se vermoë om die ghetto-milieu te oorleef of daaruit te ontsnap (Nyawalo, 2013:474). Dit wil sê, die fokus op kommoditeite spreek van ’n verlange na opwaartse mobiliteit te midde van historiese sosiale, ekonomiese en politieke uitsluiting (Nyawalo, 2013:474).

Onderdrukking is met ander woorde die dryfkrag wat lei tot die verbalisering en vertoning van anti-establishment-uitbeeldings van agentskap vanuit marginale ruimtes, en hierdie agentskap word uitgebeeld in mitologiese figure soos Stagolee (Nyawalo, 2013:472-473). Rose (1994:12) betoog: “[T]he ghetto badman posture-performance is a protective shell against real unyielding and harsh social policies and physical environments.”

Volgens Nyawalo (2013:462) het die heroïese mitologiese figure van die *badman* en *trickster* ’n noemenswaardige invloed op die modusse waarvolgens die begrip van outentiekheid in hip-hop geartikuleer word. Nyawalo (2013:463) betrek die kwessie van outentiekheid by Du Bois se konsep van die dubbele bewussyn en meen dat outentisiteit – om eg en eie aan die self te wees – die onderdrukte se manier is om weg te breek van die realiteit van die onderdrukker sodat die parallelle stelsel van betekenis wat só tot stand gebring word, meer agentskap het. Nyawalo suggereer dat die strewe na outentiekheid in die era van slawerny ’n modus van kulturele verset was waardeur Afrikane die fisieke en ideologiese realiteite wat op hulle afgedwing is, die hoof kon bied (Nyawalo, 2013:464). Volgens hom het die folkloretradisie wat slawe uit Afrika saamgeneem het, ’n kulturele platform gebied vir die artikulasie

en interpretasie van hulle sosiale omstandighede ter behoud van hul menslikheid, veral deur die uitbeelding van heroïese folklore-protagoniste soos die *trickster* en die *badman*.

Die uitbeelding van Stagolee is dus 'n manier om mag en agentskap daar te stel in 'n gemarginaliseerde ruimte (Nyawalo, 2013:472). Indien Cutler (2009) se argument oor die omgekeerde dubbele bewussyn in hip-hop hierby betrek word, kan daar aanvaar word dat wit rap-kunstenaars die figurasie van die wederregtelike *badman* gebruik om agentskap te verkry in 'n tradisionele swart kulturele ruimte waar hulle die “ander” is. Die *badman/trickster* gee immers die geleentheid vir die performance van agentskap vanuit gemarginaliseerde ruimtes; die vertoon van windmakerigheid wat daarmee gepaard gaan, suggereer mag en agentskap wat in teenstelling is met die beperkinge binne hierdie gemarginaliseerde ruimtes (Nyawalo, 2013:472-473).

Met bostaande argumente in ag geneem, sou 'n mens Ninja se performance en voorkoms as dié van die *trickster* of *badman* kon beskou wat vir homself as rapper agentskap toe-eien in 'n milieu waar swartheid normatief is, met hip-hop as tradisioneel swart kulturele vorm (Rose, 1994), en waar Ninja hom as wit man dus as die “ander” bevind, indien Cutler (2009:79) se argument van die omgekeerde dubbele bewussyn gevolg word. Maar eerder as om homself as wit te merk ter wille van outentisiteit (vergelyk my argument rakende Jack Parow in dié verband, afdeling 5.6), wend Ninja bruin en swart identiteitsmerkers aan om as wit emcee agentskap in 'n swart milieu te bewerkstellig. Deur die aanwending van tatoes wat lyk soos “tjappies” (tronktatoeëermerke) beliggaam hy identiteitsmerkers behorende tot 'n bruin-kulturele milieu in 'n poging om aan homself daardie merkers toe te eien.

Die beskouing van die omgekeerde dubbele bewussyn (Cutler, 2009) kan dus help om lig te werp op die maniere waarop wit rappers met identiteitsmerkers in rap-musiek omgaan ter wille van die daarstelling van outentisiteit en agentskap, maar dit radeer nietemin nie die moontlikheid dat Die Antwoord se appropriasie van bruin en swart kulturele merkers as kulturele appropriasie beskou kan word nie. In veral die sosiopolitieke milieu van Suid-Afrika, waar sensitiwiteit ten opsigte van ras duidelik blyk uit die menige debatte oor kulturele appropriasie, soos ook rondom Die Antwoord die geval is.

4.6 Yo-landi se performance en die ondermyning van essensialistiese gender-norme

Yo-landi Vi\$\$er is waarskynlik die enigste prominente wit Suid-Afrikaanse vroue-rapper. Oor die algemeen is daar minder vername vroue as mans wat rap en dit is ook die geval in Suid-Afrika. Gedurende die 1980's was 'n *crew* genaamd die Yo Girls blykbaar prominent in die vroeë hip-hop-toneel in die Kaap, maar in die navorsing vir hierdie proefskrif kon ek benewens terloopse verwysings na hulle in media-artikels, nie substansiële inligting oor hulle vind nie. Dit is duidelik dat daar nie net min vroue-rappers in Suid-Afrika is nie, maar dat daar ook min oor hulle gesê of geskryf word. Nietemin is daar tans 'n opkoms van swart vroue-rappers in Suid-Afrika, en hoewel hulle al hoe meer lugtyd en media-aandag kry (vgl. 5 of SA's hottest female rappers, 2016), word hulle steeds grotendeels uitgesluit uit die akademiese diskoers oor hip-hop. Hierdie rappers sluit onder meer in Gigi LaMayne, wat in 2016 te midde van die #feesmustfall-beweging aan Suid-Afrikaanse universiteite bekendheid verwerf het vir haar sosiaal-bewuste lied "Fees will fall", en Fifi Cooper, wat in 2016 by die Metro FM-toekennings onder meer aangewys is as Beste Nuwe Kunstenaar.

Uitsonderings op die gebied van vroue-rappers in die akademiese diskoers in Suid-Afrika sluit in die Kaapse rap-*crew* Godessa, wat dikwels figureer in besprekings van die plaaslike ontwikkeling van rap, en in pogings tot die uitbreiding van dié diskoers (vgl. Künzler 2011:38 en Watkins, 2012:61) veral weens die sosiale bewustheid van hul lirieke. Godessa bestaan uit EJ Von Lyrik (verhoognaam van Eloise Jones), Burni (Bernadette Amansure) en Shame (Shameema Williams) en het veral in die vroeë 2000's bekendheid verwerf met hul liedjie "Social ills", waarvan die musiekvideo die nommervierposisie op die televisieprogram *Castle Loud* verwerf het. Godessa se musiekvideo's is ook sover my kennis strek die enigste van bruin vroue-rappers wat op kykNET se destydse musiekkanaal MK gesirkuleer het.

Oor die algemeen is dit duidelik dat daar in die Suid-Afrikaanse diskoers oor hip-hop min geskryf word oor vroue-rappers, in die eerste plek omdat daar min vroue-rappers in hierdie milieu beweeg. Verder is hip-hop 'n tradisioneel manlike sfeer. In die tradisionele mondelinge kultuurvorm van die toast, wat 'n groot invloed op hip-hop het, het mans aan hulself agentskap toegeëien deur te vereenselwig met die sogenaamde *badman*. In hierdie vertelling het die vrou gefigureer as die hoer, veral omdat die *badman*-karakter verband hou

met pierewaaiers oftewel *pimps* (vgl. Brown, s.a.). Hierdie ongelyke verhouding tussen mans en vroue in hip-hop is ook te sien in veral gangsta-rap, waar die objektivering van vroue algemeen is, en die woord *bitches* dikwels in verwysings na vroue gebruik word.

Soos Künzler (2011:38) tereg uitwys, is hierdie tendens van die uitsluiting van vroue nie uniek aan Suid-Afrika óf aan rap-musiek nie: “If women are an issue in male rap lyrics, it is mostly because of their appearance.” Hierdie tendens is egter nie slegs beperk tot rap-lirieke nie, maar ook die resepsie van vroue-rappers. Kort na die ontstaan van Die Antwoord, het Young (2010) ’n artikel oor hierdie groep op die Suid-Afrikaanse web-tydskrif *Mahala* gepubliseer. Die kommentaar wat deur lesers op Young se artikel gelewer is, is nie slegs insiggewend ten opsigte van die aanvanklike resepsie van Die Antwoord nie, maar ook in verband met wat daardie resepsie *onthul*, gelees vanuit ’n gender-perspektief.

Wanneer Ninja bespreek word, is die gesprekke (hoewel wisselend van positiewe tot negatiewe kommentaar), hoofsaaklik oor hom as kunstenaar, en merendeels oor die outentisiteit en lewensvatbaarheid van sy musikale produk. Sy liggaam word bespreek slegs wanneer daar na vreemde elemente soos sy tatoeëermerke of goue tande verwys word. Wanneer daar na Yo-landi verwys word, vind daar ’n verskuiwing plaas. So sê ene “seth” [sic]: “Yolande [sic] is so so hot. I can’t believe the rig on that thing! Jesus, and after squeezing out the squirt.” Nadat “media hussies” kommentaar lewer op die artikel, eindig hy/sy af met slegs ’n terloopse verwysing na Yo-landi: “And yes and we love Yo-Landi’s eyelashes.” Die objektivering gaan voort wanneer “GraemeSwanepoel” sê: “Love the play on low class SA rap electro thing. Awesome [...] and someone tell me why i think Yo-landi is hot. bizarelyyyyyyy yes.” Ene “Random” bevestig: “Anyone that says Yo-Landi is not hot is a friggin’ fag!” ’n Kommentator genaamd “Taylor” sluit ten minste vir Yo-landi in wanneer hy na “hulle” verwys in sy kommentaar: “i think they are well inspired, talented, creative, and entertaining.” Maar voeg dan by: “and yolandi is way hot.”

Wat duidelik blyk uit hierdie vroeë kommentaar, is die seksualisering van vroue – en ook van Yo-landi – in rap-musiek. Myns insiens gebruik Vi\$\$er egter hierdie seksualisering tot die voordeel van haar kunsproduk, terwyl sy dit terselfdertyd uitdaag deur voortdurend ’n nimfagtige beeld te vermeng met die groteske. ’n Eenvoudige en vroeë voorbeeld hiervan is waar Yo-landi in die musiekvideo vir “Enter the Ninja” (2010) aangetrek is soos ’n onskuldige skooldogtertjie, ’n Lolita-figuur, wat fantaseer oor Ninja se karakter, uitgebeeld as dapper en

oorheersend. Yo-landi nooi die kyker as 't ware uit om haar te seksualiseer op 'n waaghalsige lyn tussen vroulike seksualiteit en kinderpornografie. Maar hierdie nimf-karakter het ook 'n obsessie met rotte, en in van die tonele kriewel en kruip rotte oor Yo-landi se lyf. Die grieselrige word dus voortdurend opsetlik deur haar gebruik om die seksualisering (wat sy ewe opsetlik uitnooi) te ondermyn. In hierdie sin vermeng sy die argetipes van die onskuldige en die bese om die kyker te verwar en sodoende 'n spektakel te skep wat belangstelling skep vanweë die onpeilbaarheid daarvan. Op visuele vlak dien die voorplat van Die Antwoord se tweede album, *Ten\$ion* (2012), ook as duidelike voorbeeld hiervan. Skone onskuld en groteske gevaar word vermeng in 'n argetipies-verwarrende beeld: Yo-landi word uitgebeeld as engelagtige figuur (met wit vlerke), maar haar oë is onheilspellend swart en sy “eet” 'n bloederige hart. In hierdie sin word die albumtitel verletterlik om ook die wrywing tussen die skone en die groteske in te sluit, soos verbeeld deur Vi\$\$er (kyk figuur 4.6).



Figuur 4.6: Die omslag van Die Antwoord se tweede album, *Ten\$ion* (2012).

Du Preez (2011:105) beskryf Yo-landi Vi\$\$er as “clearly in a league of her own” met 'n voorkoms wat wissel tussen kategorieë van onderdanige vroulike skoonheid en oorweldigende vroulike manhaftigheid (*prowess*). Ek vertaal die woord *prowess* hier met opset as “manhaftig” om te wys op hoe die seksistiese weiering van vroulike dapperheid soms selfs tot in die (Afrikaanse) taal *man-ifesteer*. In 'n artikel oor Die Antwoord op *Huisgenoot Digitaal* (“Die Antwoord al vloekend beroemd”, 2012) word daar onder meer oor Yo-landi gesê: “Jy kan skaars glo dié fyn stemmetjie kan so laat looi met die kragwoorde.” Maar hierdie selfde

uitlating word nie oor Ninja gemaak nie: die afleiding is dus dat hy as man die reg gegun word tot vulgariteit en profaniteit, maar vanweë Yo-landi se vroulikheid en “fyn stemmetjie” is dit verbasend of ongeken.

In die vorige afdelings het ek na aanleiding van Cutler (2009) geargumenteer dat wit rappers hulself in die posisie van die “ander” bevind in die hip-hop-milieu, wat oorspronklik ’n swart kultuurvorm is. Maar hierby kan myns insiens gevoeg word dat vroue hulself ook in hier in ’n posisie van die “ander” bevind vanweë hierdie ruimte as hiper-manlik – soos ook vergestalt in die hiper-manlike voorstellings van die *badman* wat in die vorige afdeling bespreek is. Vir ’n vrou om dus agentskap as rapper te verkry, moet sy haarself in ’n posisie plaas waar daar met outentisiteit onderhandel kan word.

In ’n media-artikel oor Die Antwoord getiteld “We’re all just a little bit over Die Antwoord” maak Koen (2014) ’n saak uit dat die musiekvideo vir die lied “Cookie Thumper” (vrygestel in 2013, kyk addendum) haar respek vir Vi\$\$er laat verloor het:

Whereas Yolandi Vi\$\$er's unapologetic in-your-face sexuality could once be dubbed as empowering to women, making her a weird sort of feminist icon, Cookie Thumper degenerated her into just another objectified hip-hop hook girl. Singing ‘sny jou koekie / sny sny jou koekie’ while pointing to your vagina can only take that much irony, even if you are sporting a mullet cut and hipster panties.

’n Lesing soos hierdie bevestig nogeens die manier waarop Die Antwoord, en wel ook Yo-landi Vi\$\$er, voortdurend besig is om grense te oorskry en te toets om enige essensialistiese lesing onmoontlik te maak. “Cookie Thumper” se musiekvideo beeld Vi\$\$er uit as ’n skooldogter in ’n weeshuis waar sy fantaseer oor en ’n verhouding aanknoop met ’n bendelid genaamd Anies. Teenoor Anies se gevaarlike voorkoms (hy kom pas uit die “mang” – tronk), dans Vi\$\$er suggestief in gehekelde onderklere. Op die ou end word ’n sekstoneel tussen Anies en Yo-landi uitgebeeld waar Anies haar sodomiseer. So word die lyn tussen onskuldige skoonheid en dit wat in terme van hegemoniese norme as die teenoorgestelde daarvan beskou word, deurgaans vermeng en uitgedaag.

Myns insiens is die video vir “Baby’s on Fire” (2012) ’n goeie voorbeeld van die manier waarop Vi\$\$er se karakter kommentaar lewer oor die seksualisering van vroue in hip-hop (en oor die algemeen). Die video beeld ’n sogenaamde zef Suid-Afrikaanse werkersklas-huisgesin uit, met Vi\$\$er en Ninja wat die rolle vertolk van broer en suster. Vi\$\$er het ’n

belangstelling in 'n knaap genaamd JP wat sy nuwe motorfiets vir haar wil kom wys, maar haar “broer”, Ninja, maak kapsie daarteen. In die video neem Ninja die rol in van Yo-landi se seksuele paaltjiewagter; hy probeer voortdurend voorkom dat JP en Yo-landi saam in die bed beland. Nietemin word daar deurgaans beelde gewys van Ninja met nie een nie maar twee vroue in die bed saam met hom. In hierdie sin word daar myns insiens gesuggereer dat die man geregtig is om te doen wat hy wil met sy liggaam, terwyl hy ook polisieman speel oor die vrou s'n. (Dit is benewens die onderliggende tema van bloedskande wat ook deur Ninja se obsessie met sy “sussie” gesuggereer word.) Uiteindelik troef Yo-landi vir Ninja deur hom met 'n baksteen in die gesig te gooi, en só eien sy simbolies die reg tot haar liggaam terug.

Om dus slegs vir Yo-landi Vi\$\$er te beskou as 'n “fyn stemmetjie” wat “laat looi met die kragwoorde” (aldus “Die Antwoord al vloekend beroemd”, 2012), toon myns insiens 'n beperkte lesing van hierdie rapper.

4.7 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is daar nie gepoog om tot 'n enkele essensiële lesing van Die Antwoord te kom nie. Wat duidelik blyk uit die vele debatte oor Die Antwoord, is dat daar 'n legio invalshoeke is waaruit hierdie groep se produk beskou word, en dat iedere invalshoek alternatiewe menings en/of bevindings oplewer. Die doel van hierdie hoofstuk was dus om die verskeie debatte oor wit Suid-Afrikaanse kunstenaars se appropriasie van 'n oorspronklik swart ingevoerde kulturele patroon aan die kaak te stel. Daar is onder meer gevind dat om net Die Antwoord as blackface te beskou, nie slegs die performance van identiteit ignoreer nie, maar ook al hulle ander kultuurmerkers wat nié uit die swart of bruin milieu kom nie. Dit is myns insiens duidelik dat Die Antwoord opsetlik voortdurend die moontlikheid van enige sekerheid of essensiële lesing van hul produk ondermyn.

Nietmin, om die debatte oor Die Antwoord en blackface te ignoreer, ignoreer die sensitiwiteite rondom ras in die Suid-Afrikaanse konteks met sy problematiese geskiedenis ten opsigte van onderdrukking op grond van ras.

Die bespreking noop my om terug te keer na Baldwin (2012:244) se stelling in verband met hip-hop, wat aan die begin van hierdie hoofstuk aangehaal is: “They are appropriating and rearticulating each and every identity like music samples, cutting and scratching the rigid boundaries until they are no longer comprehensible.” Hierdie stelling is nie gemaak oor wit rappers nie, maar oor hip-hop kunstenaars in die algemeen. Mag ook wit hip-hop-kunstenaars daarop aanspraak maak? Met soveel debatte oor Die Antwoord wat sentreer rondom die oorskryding van rassegrense, is die grense (veral ten opsigte van beskuldigings van kulturele appropriasie) “no longer comrehensible” of is dit juis meer sigbaar?

Wat duidelik geword het in hierdie hoofstuk, is dat die debatte oor Die Antwoord veel meer openbaar in verband met die sosiopolitieke konteks van Suid-Afrika, as wat hierdie debatte werklik openbaar oor die kern van hierdie groep se projek. Die projek bly eintlik alle navorsers ontwyk, selfs al dink hulle dat hulle ’n houvas daarop kry. Wat die diskoers oor Die Antwoord eintlik toon, is dat daar tans geen sprake van konsensus is oor hoe om die oorskryding van rassegrense in kuns en musiek in Suid-Afrika te benader nie. Dit maak die studie van wit Afrikaanse rap-musiek bitter moeilik. Want dit is ’n studie van wit – voorheen bevooroordeelde – kunstenaars wat ’n tradisioneel swart kultuurvorm gebruik.

Maar net omdat hierdie debatte die studie ingewikkeld maak, beteken nie dat dit geïgnoreer kan word nie. Die feit is: hier het ons wit kunstenaars wat aktief besig is om wit identiteite te herbewerk, om grense te verwring en te perforeer, om mense kwaad te maak, om mense opgewonde te maak, om mense se ma’s se “poes” te vloek en ’n groot simboliese middelvinger aan konvensies te wys terwyl hulle deurgaans sê: “Whatever man”. Myns insiens noop dit die aanvaarding dat daar ruimte in die Suid-Afrikaanse konteks is vir die heroorweging van enige vooropgestelde idees van enige grense *whatsoever*.

HOOFSTUK 5

Gevallestudie – Jack Parow

my naam is Jack Parow en ek hou van rap
hallo, ek's die ou met die lang, swart cap
ek kom deur, los die jol met wilde gees
fokken rol deur die kak soos 'n wildebees
– Jack Parow¹³⁵

5.1 Inleiding: Van Zander Tyler na Jack Parow

Soos elders vermeld in hierdie proefskrif, sluit ek aan by onder andere Van der Watt (2001) wat haar studie van die representasie van witheid in Suid-Afrikaanse kuns verantwoord as 'n ondersoek na 'n jong generasie van plaaslike kunstenaars wat op aktiewe wyse omgaan met wit identiteit. Van der Watt (2001:66) reken dat hierdie wit kunstenaars besig is om hulle identiteite as wit Suid-Afrikaners te interrogeer, en sy ondersoek “[a] younger generation of artists who [...] are actively *rethinking* and *renegotiating* their entry into the South African body politic by *interrogating* their identities as white South Africans” (my kursivering – AK). Die konsepte van “heroorweging”, “heronderhandeling” en “ondervraging” impliseer 'n aktiewe omgang met wit identiteit. Dit sluit aan by die gebruik van die konsep van identiteitskonfigurasie (n.a.v. Martin, 2013:8) wat ingespan word in hierdie proefskrif, waar konfigurasie beskou word as die handeling of proses van konfigurasie eerder as konfigurasie as voltooiende produk. Soos in hoofstuk 3 tydens die teoretiese grondlegging van hierdie studie genoem is, word rap-musiek – na aanleiding van benaderings soos dié van Van der Watt (2001) en Martin (2013) – hier ondersoek as ruimte waarin daar op aktiewe wyse met wit identiteit omgegaan word, met die gevolg dat 'n essensialistiese beskouing van witheid opgehef en die relasionele en voortdurend veranderende aard daarvan belig word.

In hierdie hoofstuk sal daar ondersoek word hoe die wit Afrikaanse rap-kunstenaar Jack Parow die heroorweging, heronderhandeling en ondervraging of bevraagtekening van wit identiteit bewerkstellig deur gebruik te maak van die simboliese identiteitsgereedskap (Neate,

¹³⁵ Uit: “Ek wens jy was myne” (2010) op Jack Parow se debuutalbum getiteld *Jack Parow*.

2004:107) wat hip-hop hom bied, as voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse op glokale vlak binne die unieke Suid-Afrikaanse sosiopolitieke konteks. Dit sal gedoen word deur middel van 'n multimodale aanpak, aan die hand van Parow se lirieke en musiek, musiekvideo's en ander visuele elemente, maar onderhoude met Parow sal ook aan bod kom. Anders as byvoorbeeld Viljoen (2011) se benadering om 'n liriek van Parow as samehangende geheel te beskou, sal daar met die inagneming van Androutopoulos en Scholz (2003:475) se beskouing van rap-lirieke se aard as “a piece of discourse in which form and association are more important than a coherent denotive meaning” hier soms slegs na sekere grepe van lirieke eerder as die lirieke in geheel ondersoek ingestel word. Die belangrike rol van taal in rap-musiek en in die konfigurasie van identiteit sal deurgaans in ag geneem word.

Jack Parow is die persona van Zander Tyler. In *Die ou met die snor by die bar* vertel Tyler aan Engelbrecht (2015:6-11) dat hy gebore is in Bellville, in Durbanville grootgeword het, maar: “Al vandat ek kan onthou, was Bellville maar my wêreld.” Aan Engelbrecht (2015:14-26) vertel hy verder hoe sy fassinatie met zef “gespark” is as kind, dat hy rap-musiek ontdek het “in die jaar toe die Nuwe Suid-Afrika en die Rainbow Nation aangebreek het en Nelson Mandela president geword het”, en hoe sy herkoms (van die noordelike voorstede van Kaapstad), hom 'n ervaring van marginalisering gegee het, soos ook afgelei kan word uit die volgende (Engelbrecht, 2015:33):

[O]mdat ons nommerplate CY was, was ons soort van die dose, die fokken slegte whatever in die oë van die stuck-up mense van plekke soos Melkbosstrand en Blouberg. Ons is uitgestoot in die Kaapse society, want hulle het gedink hulle is beter en cooler as ons wat van plekke soos Parow, Brackenfell, Goodwood, Kraaifontein en Kuilsrivier kom. Baie Afrikaanse mense in die Kaap het ook gemaak asof hulle Engels is omdat hulle nie met Afrikaans ge-associate wou word nie.¹³⁶

Parow plaas homself dus in 'n marginale posisie relatief tot “stuck-up mense” oftewel dan mense uit meer gegoede areas as sekere dele van die noordelike voorstede van Kaapstad. Bostaande sentiment resoneer in die lied “Byellville” (2010) wanneer hy rap:

check, I fokken grew up in a kak plek
raised on pap and WWF¹³⁷
called kak-kommin and kak-zef

¹³⁶ In hierdie hoofstuk sal Jack Parow dikwels direk aangehaal word ter wille van die nuanses van sy taal (hy gebruik taalvermenging en sleng, wat ook later verder bespreek word).

¹³⁷ Hier word verwys na die World Wrestling Federation se televisieprogram.

kak-pyl, kak-hos, fokkof jy's kak-drek

In ooreenstemming met rap-musiek se bemoeienis met plek (vgl. Forman, 2012; Sigler en Balaji, 2013) en om te “representeer” ter wille van “egtheid”, oftewel *keeping it real* (om die algemene rap-isme te gebruik), sweer Parow aan die einde van die liedjie trou aan hierdie “kak plek”: “I’m Bellville, bra, CY ’till I die.”

Of Tyler se plek van herkoms werklik as marginaal beskou kan word, is debatteerbaar, gegewe die bevoordeelde posisie wat die Afrikaner tydens die apartheidsbewind geniet het, waar wit mense in tradisioneel “wit gebiede” (soos die Kaap se noordelike voorstede) oor die algemeen ’n groter materiële welvaart geniet het as swart en bruin gemeenskappe. Tyler beskou egter sy posisie relatief tot ander wit sosiale groepe in die Suid-Afrikaanse gemeenskap as marginaal.

Tyler vertel verder aan Engelbrecht (2015:35-36) van ’n gevoel van buitelanderskap omdat hy as wit Afrikaanse kind ’n voorliefde vir rap-musiek ontwikkel het:

Ek het nie regtig gevoel ek belong nie. Ek het nie geweet wáár ek belong nie, want ek het na hierdie rap-musiek geluister waarvan die wit kinders niks gehou het nie. Ek het gevoel ek is nie regtig waar ek moet wees nie.

In hierdie woorde van Tyler skemer sy erkenning van hip-hop as swart kultuurvorm deur, en hoe sy affiliasie daarmee as wit persoon hom in die posisie van die “ander” plaas – iets wat later in hierdie hoofstuk verder bespreek word.

Tyler het kort ná die milleniumwending (nadat hy gematrikuleer het) aanvanklik in Engels begin rap onder name soos General Quick Draw McGraw en Bongscare en was later deel van die rap-crew District Alcoholix (Engelbrecht, 2015:57). Oor sy aanvanklike keuse om as Afrikaanstalige in Engels te rap, verduidelik Tyler aan Engelbrecht (2015:58):

Ek het in daai tyd net Brasse vannie Kaap en Prophets of Da City geken wat Afrikaanse rap gedoen het. En as whiteys in Afrikaans probeer rap het, het hulle dit altyd in ’n coloured aksent gedoen en ek was altyd soos in ek wil nie so rap nie, want dis nie wie ek is nie. As ek dit so doen, copy ek net iemand anders, en ek klink nie so nie. So, ek het maar gestick by Engels en my styl deur Engels probeer kry. Maar ek het dit nooit regtig gekry nie. Daar was altyd iets missing en ek het in daai tyd nooit regtig comfortable gevoel as ’n Engelse rapper nie.

Nadat Tyler saam met ene Dennis en Chronic X die liedjie “Hard Headed Hobo” opgeneem het, “waarin Chronic X en Dennis die hobo’s is en ek die Boer wat hulle kak tune” (Engelbrecht, 2015:58), het Tyler ’n oorgang gemaak na Afrikaanse rap:

Ek besluit toe om “Hard Headed Hobo” in my eie aksent te skryf en in die manier waarop ek praat en so aan [...] en toe is ek net soos in oukei, befok, ek het nou my fokken ding gekry – dis wat ek wil doen, ek wil in Afrikaans skryf, ek is fokken mal daaroor.¹³⁸

Hierna het Tyler in Afrikaans met die naam Muis-is-Baas begip rap en saam met die rap-crew genaamd The League of Shadows, bestaande uit die Kaapse Vlakte-rappers Scallywag, Garlic Brown (ook bekend as Knoffel Bruin) en Isaac Mutant die rap-crew Die Donker Mag gestig (Engelbrecht, 2015:58). Aan Engelbrecht (2015:59) vertel hy: “Die Donker Mag was soos in ’n klein family, ons het nie ’n conscious effort gemaak om groot te gaan en famous te word en al sulke kak nie.”

Later het Tyler egter besluit om sy “eie ding” (Engelbrecht, 2015:59) te doen en ’n solo-loopbaan aan te durf met die rap-naam Jack Parow: “Ek was een aand dronk en kyk toe na daai flied *The Pirates of the Caribbean* op TV waarin Johnny Depp die seerower Jack Sparrow is. Toe besluit ek fok Jack Sparrow, ek is Jack Parow, die pirate van die caravan park.”

Rose (1994:37) meen dat selfbenoeming ’n vorm van herontdekking en self-definisie is (“reinvention and self-definition”): “Rappers, DJs, graffiti artists, and breakdancers all take on hip hop names and identities that speak to their role, personal characteristics, expertise, or ‘claim to fame’.” Die relevansie van die naam Jack Parow verdien dus nadere ondersoek. In verband met sy beskouing van die voorstad Parow vertel Tyler aan Engelbrecht (2015:13):

Toe ek klein was, was dit nog in die dae van apartheid, maar in daai tyd was Parow completely racially integrated. Dit was die mense wat in die ryk buurte gebly het wat segregated was.

¹³⁸ In ’n ander onderhoud (met Taljaard, 2009:1) vertel Parow dat hy aanvanklik in ’n Engelse rap-crew genaamd Clenched Fist was, maar die eerste keer in Afrikaans begin rap het uit woede, “toe ’n straatsmous hom uit R400 verneuk het met die belofte van ’n goedkoop selfoon”. Die alternatiewe weergawes van Parow se oorgang tot (hoofsaaklik) Afrikaanse rap, is simptome van die neiging tot (dikwels opsetlike) verwarring wat elders in onderhoude, sowel as in sy lirieke en musiekvideo’s duidelik blyk, dikwels verkry deur die gebruik van teenstellers – soos later in hierdie hoofstuk geïllustreer sal word.

Daar kan dus afgelei word dat die gebruik van die naam “Parow” vir Tyler iets vergestalt van rasse-integrasie eerder as segregasie – iets wat deurlopend in hierdie hoofstuk aan bod kom. Die verwysing na die voorstad Parow in sy naam beklemtoon daarbenewens rap se bemoeienis met plek. Die kopknik na die karakter Jack Sparrow – ’n seerower-karakter – dui op ’n anargistiese, anti-establishment-houding wat ook in Parow se lirieke inslag vind. Sparrow is daarbenewens ook ’n antiheld-karakter, soos Smit (2012:230) tereg uitwys. Ook Parow skets homself dikwels as antiheld of onkonvensionele protagonis in sy rap-lirieke, soos wanneer hy byvoorbeeld in “Byellville” (2010) rap:

I’m buying entjie¹³⁹ with my piggy bank cents
 moved back to my mom ’cause I can’t pay my rent
 playing real life Risk¹⁴⁰ conquering country for country
 one for one until the next one wants me
 [...]

 die rapper uit die bosse langs die N1 highway
 almal fokken like my noudat ek die mike ry

Kort nadat Tyler die persona van Jack Parow aangeneem het, het Waddy Jones (van Max Normal TV, later bekend as Ninja van Die Antwoord) hom genader om deel te word van sy *crew* en Tyler, oftewel Parow, “begin toe vuil fucked-up Afrikaanse shit saam met hulle [Ninja, Yo-landi Vi\$\$er en Justin de Nobrega] rap” (Engelbrecht, 2015:64). Oor sy aanvanklike samewerking met Die Antwoord in 2008 vertel Tyler aan Engelbrecht (2015:65):

Toe sê Waddy en Yo-landi eendag hulle wil aanmove van Max Normal TV af en dat ons hierdie nuwe crew moet begin wat zef Afrikaanse rap maak, Die Antwoord. Waddy het toe Ninja geword. Ons het toe [...] begin skryf aan “Wat pomp?” en “Doosdrunk”, wat ek later ook saam met hulle record het.

Parow het in Februarie 2009 saam met Die Antwoord tydens hul debuut by die Ramfest-musiekfees buite Worcester die verhoog betree waar hulle onder meer “Doosdrunk” opgevoer het, maar wou hom nie onlosmaaklik verbind aan Die Antwoord nie, sê hy aan Taljaard (2009:1): “Waddy wil meer Engels gaan om internasionaal te gaan. Ek rap lekkerder in Afrikaans.” Hy vertel verder in die onderhoud dat hy “stupid” was om aanvanklik in Engels te rap, onder die invloed van Amerikaanse rappers soos Snoop Dogg en Dr Dre.¹⁴¹ Aan

¹³⁹ ’n Kaapse slengwoord vir sigarette.

¹⁴⁰ Risk is ’n strategie-bordspel waar spelers kompeteer om die dominansie van lande op ’n wêreldkaart.

¹⁴¹ Ook in ander onderhoude (kyk Retief, 2010) siteer Parow die invloed van Amerikaanse rappers soos Snoop Dogg oor sy keuse van genre. In “Last laugh” (2011) rap hy: “so luckily I grew up, threw up and forgot /

Engelbrecht (2015: 66) vertel hy later: “Dit was lekker en fun en als om aan die begin saam met Die Antwoord te gewees het, maar toe het dit eventually vir my begin voel ek raak weer deel van ’n ding waarin ek nie die healtyd kan doen wat ek wil nie.”

Sy eerste kommersiële deurbraak het in 2009 gekom toe hy saam met die populêre Afrikaanse musiekgroep Die Heuwels Fantasties¹⁴² die liedjie “Die vraagstuk” opgeneem het vir dié groep se debuutalbum. Die musiekvideo vir die liedjie het gesirkuleer op DSTV se eertydse musiekgedrewe televisiekanaal MK en is op YouTube geplaas. Kort daarna het Parow ’n selfuitgereikte solo-kortspeler genaamd *Bring en braai*¹⁴³ saamgestel, waarop sy eerste groot treffer, “Cooler as ekke”, opgeneem is. Later is “Cooler as ekke” tesame met nog liedjies op ’n album in die vorm van ’n geheuestokkie (*flash drive*) uitgegee.¹⁴⁴ Die musiekvideo vir “Cooler as ekke” is ook in 2009 vrygestel en het teen 2017 ’n drie-en-’n-halfmiljoen-kykersmerk op YouTube oorskry. Parow se vollengte debuut-CD getiteld *Jack Parow* (2010) en uitgegee deur Supra Familias,¹⁴⁵ het binne twee weke goue status bereik, en platinum binne ’n jaar. Sedertdien het die CD’s *Eksie ou* (2011), die dubbel-CD *Nag van die lang pette* (2014) en die kortspeler *From Parow with love* (2016), waar Parow met Nederlandse rappers saamwerk, gevolg. In September 2017 word Parow se volgende vollengte-album getiteld *Afrika 4 beginners* vrygestel.

Benewens plaaslike sukses het Parow al wêreldwyd opgetree, insluitende in Europa (hy tree veral dikwels op in die Lae Lande) en in Rusland. In Suid-Afrika tree hy gereeld op by plaaslike feeste en het hy al hier die verhoog geopen vir die internasionale hip-hop-sterre Eminem en Snoop Lion (voorheen bekend as Snoop Dogg). In 2016 is ’n televisieprogram, *Dis hoe ons rol*, waarin Parow en sy vriend Hardus van Deventer deur die land op Harley Davidson-motorfietse reis, op kykNET uitgesaai. Ná die opname van hierdie program sê

listened to Wu-Tang, Eazy-E and big Snoop Dogg / everything slowly got less confusing / I found all my friends in fokken rap music.”

¹⁴² Lede van Die Heuwels Fantasties sluit in Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar-faam en Pierre Greeff, vroeër van Afrikaanse sang-duo Lukraaketaar.

¹⁴³ Die ander liedjies op *Bring en braai*, naamlik “Onder draai die duiwel joints” en “Brackenfell Boys Choir”, is nie later op een van Parow se CD’s opgeneem nie. Volgens hom is dit “nie in ’n studio record nie en was [dit] superkak geproduce” (Engelbrecht, 2015:79).

¹⁴⁴ Die liedjies “Ek wens jy was myne”, “Dans dans dans”, “Die vraagstuk” en “Onder draai die duiwel joints” was ook op hierdie geheuestokkie, sowel as “Brackenfell Boys Choir”, “Wie hou van brannewyn drink?” en “Ma se mooiste kind”.

¹⁴⁵ Die platemaatskappy word besit deur Pierre Greeff en Hunter Kennedy van die Afrikaanse musiekgroep Die Heuwels Fantasties.

Parow in 'n onderhoud (5 vrae aan Jack Parow, 2016): “Ek was nog nooit tevore so trots Suid-Afrikaans nie en ek vlieg my vlag hoër as ooit tevore.”

5.2 “Sal die regte Jack Parow asseblief opstaan?”¹⁴⁶

In Theunis Engelbrecht se biografie van Jack Parow, *Die ou met die snor by die bar* (2015), wat hierbo aan bod gekom het, is dit Zander Tyler wat vertel oor Jack Parow. Anders as in die geval van Ninja van die Antwoord, waar Waddy Jones sedert die groep se ontstaan permanent in die karakter van Ninja bly, verdoesel Parow nie altyd vir Tyler of sy ware herkoms in onderhoude nie, maar benewel hy die grense tussen feit en fiksie wanneer hy enersyds onder meer te kenne gee dat sy naam Zander Tyler is, dat hy twee susters het, dat sy pa oorlede is aan kanker, dat sy ma 'n dekorwinkel in Durbanville besit, ensovoorts (kyk bv. Retief, 2010:7), maar dan in dieselfde onderhoud na homself as Jack Parow verwys, wat byvoorbeeld kamma gebore is in 'n Spur-restaurant.¹⁴⁷ Die vervaging van die grense tussen sy ware herkoms en sy persona laat Taljaard (2009:1) á la Eminem vra: “Sal die regte Jack Parow asseblief opstaan?”¹⁴⁸

In 'n onderhoud met Jack Parow/Zander Tyler vra Hanlie Retief (2010:7): “So wie’s Zander? Wie’s Jack?” En sy vervolg: “Zander is privaat, Jack wys als.” Die kunstenaar se eie antwoord op haar vraag is: “Aan die begin was ek skamer en *stuff*, en Jack Parow was die *loud* verhoogpersoonlikheid waaragter ek kon wegkruip, maar ek moes so vinnig gewoon raak daaraan, ons het *kinda into one* geraak.” Die woorde “waaragter ek kon wegkruip” bevestig die gebruik van 'n persona as masker (kyk afdeling 5.3).

In 'n ander onderhoud (met Basson, 2010:3) vertel Parow: “Jack Parow was born in the Spur [...] He started out as an alter ego, but quickly took over control of my body and now I am

¹⁴⁶ Hierdie vraag is ontleen aan Taljaard (2009:1).

¹⁴⁷ In Parow se biografie (2014, wat deur sy skakelbeampte uitgestuur word aan die pers), word daar genoem dat hy in Parow gebore is, maar aan Engelbrecht (2015:6) vertel Tyler dat hy gebore is in die Louis Leipoldt-hospitaal in Bellville. Hierdie hospitaal is wel op die grens van Parow en Bellville, maar sodanige gegewens maak dit nogeens duidelik dat Jack Parow 'n persona is, en dat Tyler nie voortdurend die persona voorhou nie.

¹⁴⁸ Eminem, met die alter ego Slim Shady, vra in “The Real Slim Shady” (2000): “Will the real Slim Shady please stand up?”

Jack Parow.” Hierdie stelling herinner aan Ninja se uitlatings in die video “Straight from the horse’s pie!” (2011) waarin hy onder meer sê: “Checkit, Ninja is [...] what Superman is to Clark Kent, nè? The only difference is I don’t take off this fucking Superman-suit, you know.” Ook wanneer Ninja in ’n onderhoud aan Myers (2015) sê: “I don’t even remember who I was before.”

Die verskil tussen Jack Parow en Ninja is egter dat Jack Parow die bestaan van Zander Tyler erken, nie slegs in onderhoude nie, maar ook in sy kunsprodukt, soos wanneer hy byvoorbeeld tuisvideomateriaal uit sy kinderdae gebruik vir “Veilig” (2015) se musiekvideo. Parow ontken met ander woorde nooit dat hy Zander Tyler is en dat Jack Parow ’n persona is nie. Wanneer Owen (2010:2) in die *Star Die Antwoord* kritiseer vir die manier waarop hulle bruin kulturele merkers uit die Kaapse Vlakte eksploiteer sonder dat hulle daar grootgeword het, voeg sy by: “Jack Parow at least celebrates white trash culture by acknowledging where he comes from.”

Bostaande stelling van Owen is egter problematies: aan die een kant erken Jack Parow die bestaan van Zander Tyler en waar dié vandaan kom (vir Owen gaan dit ook waarskynlik oor die erkenning van sy witheid), maar die “white trash culture” wat Parow vergestalt, vind uiting in ’n persona, en kan dus nie sonder meer gelees word as ’n erkenning van “waar hy vandaan kom nie”. Die funksionering van die Jack Parow-persona verg nadere ondersoek, veral in terme van die wyse waarop dit verband hou met die strewe na outentisiteit in rap-musiek en (in die konteks van die deurlopende tema van hierdie studie) in hoe dit verband hou met identiteitskonfigurasies.

5.3 Die Parow-persona as ruimte waarin outentisiteit verwerf en met identiteit onderhandel kan word

“Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth,” skryf Oscar Wilde in “The critic as artist”, ’n essay in dialoogvorm wat oorspronklik in 1891 verskyn het (Wilde, s.a.). Die verhouding tussen ’n masker en outentisiteit is interessant, veral in hip-hop waar kunstenaars dikwels gebruik maak van personae (met die Latynse woord *persona* wat “masker” beteken). In ’n onderhoud met

Harvey (2010:3) sê Parow oor sy “egtheid”: “It’s because I’m so real that people connect with me.” Later, in dieselfde onderhoud, verwys hy na die skep van Jack Parow as ’n karakter:¹⁴⁹ “One of the reasons I created the character was that I became irritated with everyone trying to act so cool. I wanted to poke fun at that through my rapping and the way I looked” (Parow in Harvey, 2010:3).

Hierdie twee uitlatings blyk teenstellend te wees: aan die een kant is daar die persepsie van egtheid en aan die ander kant die skep van ’n fiktiewe karakter. Dit blyk dat Parow deur die skep van ’n persona die konsep van egtheid wil ironiseer. Maar hierdie stelling van Parow lê ook in die kern van Hess (2005) se argument oor die rol van die persona ter wille van die skep van outentisiteit. Soos reeds uitgewys in die vorige hoofstuk, is die gebruik van ’n persona in rap – en die opsetlike vervaging van grense tussen die kunstenaar se werklike identiteit en sy/haar persona – iets wat nadere ondersoek verg, gegewe hip-hop se bemoeienis met egtheid (outentisiteit), oftewel *keeping it real*. Hess (2005:298) bevind dat sommige hip-hop-kunstenaars opsetlik hul kunstenaarsidentiteite splits of benewel met die doel om die materiële agtergrond van die kunstenaar te ondergraaf, en hulleself sodoende in ’n posisie plaas waarin daar met die konsep van outentisiteit onderhandel kan word. Hierdie argument staan sentraal in die analise van Jack Parow as persona-kunstenaar wat deur middel van sy persona ’n ruimte skep waarbinne hy met die konsep van outentisiteit – en met identiteit – kan omgaan en enige essensiële identiteit kan ondermyn.

Myns insiens sou hierdie onderhandeling nie moontlik wees indien Parow as Zander Tyler, ’n middelklas- wit Afrikaner, ge-rap het oor sy welvarendheid of en vanuit ’n posisie van welvarendheid nie. Dit sou nie slegs problematies gewees het weens hip-hop se agtergrond as genre wat op die marges van die samelewing in die lewe geroep is as ’n uitdrukkingsmeganisme vir ontheemdes nie, maar ook weens die problematiese geskiedkundige konteks van Suid-Afrika, waar die Afrikaner tot 1994 ’n magposisie beklee het ten koste van die meerderheid van sy landgenote. Bradley (2009:165) beskou in hierdie sin die gebruik van ’n persona in rap as ’n tipe dramatiese monoloog wat die moontlikhede van die eerstepersoons-

¹⁴⁹ Dit is interessant om te let op Parow se fassinatie met superhelde of alter-ego’s. Aan Engelbrecht (2015:12) vertel hy: “Toe ek klein was, wou ek Superman of Flash Gordon wees wanneer ek eendag groot is.” Hy verwys dikwels na homself as superheld-karakters – personae – soos wanneer hy in “Byellville” (2010) rap: “yo, ek’s fokken fly like Batman” of in die liedjie “Afrikaans is dood” (2011): “I’m back again [...] / inderdaad, fokken vlieg soos Superman”.

narratief in rap verbreed, “freeing them to say things they might not say in their own voice and explore territories of experience they might not otherwise visit was it not for the liberation of imaginative distance”. (Kyk ook afdeling 3.4.2.)

Deur die dra van ’n “masker”, word nie net identiteit as essensiële beginsel opgehef nie, maar die beginsel van identiteit op sigself word opgehef deur die gebruik van ’n persona, en dus kan Parow homself “waarmerk” eerder as wat ’n veronderstelde outentisiteit weerspieël word. Ek gebruik die term “waarmerking” n.a.v. Bucholtz en Hall (2004:385) wat die begrip *authentication* (waarmerking) in die linguistiek as taktiek in teenstelling met *authenticity* (outentisiteit/waarheid/egtheid) beskou. Bucholtz en Hall (2004:385) betoog:

Where authenticity has been tied to essentialism through the notion that some identities are more “real” than others, authentication highlights the agentic processes whereby claims to realness are asserted.

Gegewe hip-hop se bemoeienis met *keeping it real*, is die idee van waarmerking ’n bruikbare lens waardeur daar na identiteitskonfigurasie by ’n persona-kunstenaar soos Parow gekyk kan word. Terwyl Bucholtz en Hall (2004:385) die konsep van waarmerking gebruik ten opsigte van taal, geskied hierdie waarmerking nie net deur Parow se taalgebruik en lirieke nie, maar ook deur middel van estetika (sy voorkoms en styl), sowel as die media wat met sy rap gepaard gaan, soos CD-boekies en video’s, en dus skakel dit met dit wat Androutsopoulos en Scholz (2003:469-470) as visuele enkodering bestempel. Vervolgens sal daar gekyk word na hoe die persona van Parow deur Tyler geïmposisioneer word.

5.4 Die selfposisionering van Jack Parow

Met sy debuutalbum getiteld *Jack Parow* (2010) posisioneer Jack Parow homself binne die hip-hop-milieu as *underdog*, oftewel as die lydende party wat homself moet verdedig teen, en simboliese dominansie (vgl. Rose, 1994:87) moet bewerkstellig oor, ’n verbeelde teenstander.¹⁵⁰ Ten einde te kan verstaan waarom rappers – soos Parow – dikwels selfs teen ’n ongeïdentifiseerde opponer rap, is dit nodig om kennis te dra van die rol van wedywering

¹⁵⁰ Vergelyk my bespreking (hoofstuk 2, afdeling 2.2.4) van rap as uitvloeisel van die toast – epiese gedigte uit die swart mondelinge kultuur – waar gewoonlik weergegee word hoe die lydende party oor sy teenstanders seëvier (vgl. ook Bradley, 2009:181).

en die *battle* in rap. Om te seëvier in die *battle*, demonstreer ’n rapper se vernuf: “Through ritualized insults made up of puns and other plays on words, rap embodies a spirit of competition, even when no competitors are in sight” (Bradley, 2009:179). Volgens Bradley (2009:179) is hierdie kompetisie – hetsy teen ’n fisieke of abstrakte (verbeelde) teenstander – die dryfveer en motivering vir rappers. Dit gaan hier om die strewe na en demonstrasie van uitnemendheid. ’n Rapper bewys hom-/haarself as vernuftig deur hom/haar teenoor ’n opponent te plaas en om daardie opponent uit te oorlê (kyk ook hoofstuk 3, afdeling 3.4.7 in verband met wedywering in rap-musiek).

Die selfgetitelde debuutalbum kan beskou word as ’n credo waarmee Parow homself binne die hip-hop-milieu vestig, met sekere retoriese strategieë wat reeds by hierdie “bekendstelling” duidelik blyk. Hierdie selfposisionering word vlugtig bekyk ten einde sekere retoriese strategieë, elemente van sy persona en temas in sy werk te identifiseer wat verder in hierdie hoofstuk ondersoek sal word.

“Ek wens jy was myne”, die eerste lied op die album, begin met ’n serenade waar die woorde “ek wens jy was myne, ek wens jy was myne, ek wens jy was myne, myne vanaand” herhaal word op ’n rustige wysie. Hierdie wysie herinner die luisteraar aan die klank en inhoud van populêre, kommersiële Afrikaanse liefdesliedjies. Ná enkele reëls word hierdie serenade plotseling met ’n nuwe maatslag onderbreek en rap Parow die woorde: “Ag, nee, jissis, fok man, las ’it”.¹⁵¹ Dan vra hy terstond:

wat gaan jy maak as jy vasgevang word saam ’ie boemroeker?¹⁵²

Deur op ’n negatiewe, banale wyse die serenade wat herinner aan Afrikaanse liefdesliedjies uit die populêre kultuur te onderbreek met verwysing na homself as ’n “boemroeker”, posisioneer Parow hom by uitstek as ’n anti-establishment-figuur en meer spesifiek as bedreiging vir die establishment of hegemonie. Die establishment/hegemonie vorm dus deel van die teenstand waarteen Parow as die lydende party (*underdog*) veg en waaroor hy wil seëvier. In die res van die liriek spog Parow oor hoe hy ten spyte van teenspoed deur middel van sy vermoëns sukses behaal het:

¹⁵¹ Om iets te “las” beteken om dit te laat staan of uit te los, oftewel om dit “af [te] las”.

¹⁵² ’n Boem-/boomroeker is ’n beledigende naam vir ’n daggaroker.

al vandat ek vasgevang was in rap-musiek
 loop ek die jol los want ek rap so slick
 al die ander fokken naaiers rap matriek
 almal luister na Jack want ek rap uniek
 toe ek 'n laaitie was, was ek van rap verbied
 almal het getune: “Jack, jy fokken rap verniet”
 maar nou het ek al daai fokken crap ge-beat
 en nou tune almal: “Fokken Jack rap so kief”¹⁵³

Hier is dit duidelik dat Parow homself met sy debuut as *underdog* skets wat ten spyte van sy agterstand sukses bereik het deur middel van rap-musiek. Hy insinueer dat sy simboliese dominansie (vgl. Rose, 1994:87) oor 'n verbeelde teenstander of teenstanders onder meer te danke is aan sy rap-vermoëns. Die gebruik van die eerstepersoonsvorm en die herhaalde verwysings na homself en sy vermoëns is kenmerkend van rap (Rose, 1994:86, Bradley, 2009:180), en dien ook as retoriese strategie om agentskap te bewerkstellig (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003:475 en Nyawalo, 2013:470). Die agentskap wat Parow hier bewerkstellig, word versterk deur te spog oor sy seksuele dominansie oor sy verbeelde teenstander(s):

as jy langs my staan, bra, respect the feit
 ek het gisteraand in jou bitch se bek gespuit

Hierdie banale verwysing na orale seks en die vrou as “bitch” (teef) is nogeens teenstrydig met die misleidende romantiese serenade aan die begin van die lied. Parow verwys immers dikwels na homself as “sexy romantiese Afrikaanse rapper” maar ook as “kak gevaarlik” (“Hier’s hy nou”, 2010). Windmakerigheid en blaaskakery, soos hier duidelik te sien, is eie aan rap, en het te make met die demonstrasie van 'n rapper se selfvertroue (vgl. Bradley, 2009:180-183). Parow sluit die rap-lied af deur sy selfverheerliking te voltrek:

yo, dis ek, die moederfokken great ene
 Jack Parow los al die poppies fokken wydsbene
 so sê baie dankie, gaan koop vir my 'n drankie
 Jack Parow se raps is lekkerder as rugby
 ek sit die ‘fuck’ in ‘fucking frâsh’ [fresh]
 jy lyk soos fokken Woofles van *Pumpkin Patch*
 as ek op die stage is, bra, strike a match
 Jack Parow’s hier, thank fuck at long last

¹⁵³ Vergelyk hierdie reël met Bradley (2009:193) wat wys op rap se tradisie van “rap oor rap” – 'n tipe selfverwysende, metafiksonale rap, waar die kuns van rap die onderwerp van die rap-rym word (vgl. ook Brewster en Broughton 2006:227).

fokken Jack Parow, baby

Parow gebruik verwysings na die plaaslike konteks in sy selfposisionering. Sy raps troef rugby, ’n gunstelingsport in Suid-Afrika, en sy (verbeelde) teenstander lyk soos Woofles, ’n stommerik-karakter uit die destydse Suid-Afrikaanse kinderprogram *Pumpkin Patch*. Soos elders in Parow se lirieke, is dit dus hier duidelik dat Parow hip-hop verinheems deur die gebruik van plaaslike verwysings.¹⁵⁴

In hierdie liriek is dit ook reeds duidelik dat taal ’n rol speel in die manier waarop Parow homself “merk” of posisioneer (vgl. ook afdeling 5.7). Die gebruik van byvoorbeeld die nuutskepping “moederfokken” dui op die skep van ’n nuwe stilistiese repertoire deur middel van die leenvertaling van Amerikaanse hip-hop-taal (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003:474 se bevindinge rakende Europese rap). So lokaliseer en verinheems Parow nie slegs hip-hop deur in Afrikaans te rap nie, maar deur middel van leenvertalings wat herinner aan Amerikaanse rap-slang, behou hy ’n verbintenis met rap se “moederkultuur” (vgl. Androutsopoulos, 2009:43), wat bydra tot sy waarmerking (n.a.v. Bucholtz en Hall, 2004:385). In hierdie lied gebruik Parow hip-hop-diskoersmerkers (vgl. Sarkar en Winer, 2006:184) soos “yo”, en vermeng hy leenvertalings uit Amerikaanse slang, bv. “moederfokken” met eg Afrikaanse slang soos “kief”,¹⁵⁵ net soos hy ook Afrikaans en Engels vermeng, oftewel van kodevermenging gebruik maak. Soos verder in afdeling 5.7 bespreek word, hou kodevermenging in hip-hop nie slegs verband met die lokalisering van hip-hop nie, maar ook met die manier waarop plaaslike rappers soos Parow die identifikasie met die “moederkultuur” van hip-hop, of die globale hip-hop-nasie (“global hip hop nation”) uitdruk (Androutsopoulos en Scholz, 2003; Higgins, 2009). Verder kan dit dui op ’n houding wat sosiaal en linguisties “oop” is (Sarkar 2009), versus die poging tot “behoud” deur middel van taalpurisme.

¹⁵⁴ Vergelyk, om slegs enkele voorbeelde te noem, die verwysings na Bellville, die N1-snelweg en die Spur-restaurant in “Byellville” (2010), of die verwysings na die Springbokke, Castle-bier, braai, aartappelslaai en soetpampoene in “Laat ons suip” (2011). Soos ek in hoofstuk 3 argumenteer, gebruik rappers plaaslike verwysings in hulle lirieke as ’n manier om rap te lokaliseer en te verinheems tot hul spesifieke plaaslike kontekste.

¹⁵⁵ Die woord ‘kief’ is volgens die *Etimologiewoordeboek van Afrikaans* (2003, o.w. ‘kief’) slang of skooltaal en beteken: “Goed, aangenaam, lekker of wonderlik, fantasties.” Volgens hierdie woordeboek kom die woord uit Suid-Afrikaanse Engels: ‘kif’ uit Engelse “slang van die boewewêreld *kif, kef*”. Die woord hou ’n verband met die Marokkaanse en Algeriese woorde ‘kief’ of ‘keef’ wat verwys na dagga “of enigiets anders wat gerook word om ’n toestand van euforie te bewerkstellig’ uit Arabies *kaif* (streektaal *kef*) ‘toestand van ’n goeie humeur te hê, welsyn, plesier’.”

Nog ’n belangrike aspek van Parow se selfposisionering in “Ek wens jy was myne” het te make met die feit dat die lied as ’n samewerking (*collaboration* of *colab*) met die swart Suid-Afrikaanse rapper JR geskep is, met JR se verse wat in Engels ge-rap word. Hierdie samewerking is nie slegs ’n lokaliseringsstrategie nie, maar dit gee iets weer van Parow se houding jeens integrasie en ’n plaaslike samelewing wat sosiaal oop is vir medewerking, vermenging en die oorskryding van grense uit die ou orde waar die apartheidsbestel se segregasiewette die teenoorgestelde probeer doen het. Die samewerking is dus as ’t ware demokratiserend van aard. Soos ek ook elders uitwys, kan die samewerking tussen kunstenaars in rap-liedjies beskou word as ’n variasie van die cipher – wanneer emcees bymekaar kom om uit die vuur verse uit te ruil, hetsy as ’n *battle* of in die vorm van ’n liriek-dinkskrum (Bradley, 2009:177; vgl. afdeling 3.4.7). Die medewerking tussen rappers impliseer (ras- en klasgrense ten spyte) hip-hop as gemeenskaplike kunsvorm. Vergelyk ook die samewerkings tussen Parow, Bittereinder en Tumi Molekane in “A tale of three cities” (kyk hoofstuk 3, afdeling 3.1).

Deur gebruik te maak van visuele enkodering (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003:469-470) posisioneer Parow homself reeds met sy debuut as randfiguur of buitestander. Soos ek verder in my bespreking van die lied “Cooler as ekke” (2010) in die hieropvolgende afdeling uitwys, is Parow se persona nie gevestig in ’n verheerlikte beeld van die verbruikerskultuur nie, maar “merk” hy homself eerder as zef,¹⁵⁶ kitsch of “kommin”. In die vorige hoofstuk is daar na Marx en Milton (2011:735) se argument verwys, naamlik dat zef-kultuur in die musiek van wit rappers soos Die Antwoord en Jack Parow ’n liminale ruimte skep waarbinne dominante idees oor witheid en die Afrikaner gedekonstrueer kan word. Dit skakel met byvoorbeeld Rodman (2012:189) se mening dat ’n wit rapper soos Eminem se selfpresentasie as “white trash” ’n bedreiging vir die wit hegemonie inhou deurdat dit die dominante kulturele mitologie – wat witheid met middelklas-voorspoed gelykstel – ondermyn.

Parow se visuele enkodering (aldus Androutsopoulos en Scholz, 2003:469-470) van sy zef-persona as manier waarop hy homself “merk”, word naas sy lirieke ook vergestalt in sy kleredrag, musiekvideo’s en CD-omslae. Parow se debuutalbum kan hier as voorbeeld dien. Die fotografie vir die omslag van Parow se debuut-CD is behartig deur die internasionaal-

¹⁵⁶ Kyk die bespreking van “zef” in hoofstuk 4, afdeling 4.2.

befaaamde fotograaf Sacha Waldman, wat al portrette van bekendes soos David Bowie, Eminem, Blondie, Tiger Woods en ander geneem het. Die voorplat van die CD-omslag (kyk figuur 5.1) beeld Jack Parow uit as stuurman van 'n verwaarloosde klein boot op 'n blou see, omring deur onheilspellende wolke en seemeue. Hy deel die skippie met 'n getatoeëerde vrou wat sonbaai in 'n rooi baaikostuum en twee oorgewig kaalbolyf-manne. Ten spyte van die benarde toestand van sy skippie, straal Parow se lyftaal trots uit waar hy met 'n verhewe houding en 'n geligte ken agter die stuur staan in sy kenmerkende satynslaapbroekie, afmou-hemp en lang valstielvel-pet. Parow steun met sy een arm op 'n kierie wat herinner aan 'n pierewaaier (*pimp*) se wandelstok, en op sy afmou-hemp is die woorde: “Congratulations, you’ve just met Jack Parow.” Soos elders genoem, kan die lang pet wat hy gewoonlik dra, beskou word as falliese simbool wat sy seksuele viriliteit beklemtoon – wat ook vergestalt word in die herhaalde verwysings na sy penis en seksuele dominansie in sy lirieke. Dit skakel weer met die verkryging van simboliese dominansie of heerskappy jeens 'n verbeelde teenstander en die wedywering in rap. Maar dit het ook op sy beurt te make met die daarstelling van agentskap in 'n ontegenoetkomende milieu – een van hip-hop se kerneienskappe. Sy trotste pierewaaier-houding kan ook dui op die *underdog*-tema, wat 'n lang tradisie in hip-hop het en teruggevoer kan word na die swart mondelinge praktyk van die toast wat hip-hop voorafgegaan het (kyk hoofstuk 2, afdeling 2.2.4). Die toast besing die dade van berugte skurke (*outlaws*), straatknoeiers (*street hustlers*) en pierewaaiers (*pimps*) (kyk (Bradley, 2009:181-190).



Figuur 5.1: Die voorplat van Jack Parow se debuutalbum, *Jack Parow* (2010).

Wanneer die CD-omslag oopgevou word, word die volledig absurde toneel ontbloot en kan daar gesien word dat allerlei vreemde elemente deur Parow se bootjie met behulp van toue op die water gesleep word. Dit sluit in: ’n opblaasmatrassie waarop ’n Christus-ikoon en ’n oop tas vol geld lê; ’n houtplatform met ’n spitbraai waarop ’n varkie draai terwyl ’n swart kraai toekyk; ’n reuseluidspreker waarop ’n vuil pop en ’n afbeenseun geklee in slegs ’n babadoek en hempie staan en glimlag (beide die pop en seun is grimmig gegrymer soos narre en die seun het ’n groot, bloeiende letsel op sy voorkop); ’n kaal bejaarde vrou met nargimering op, wat op ’n televisiestel sit en dryf; ’n verwaarloosde Ford-bakkie gestapel met reistasse en op die enjinkap staan ’n priester met ’n oop Bybel, mombakkies en ’n apie wat aan hom hang; ’n kaal getatoeëerde man met ’n gesig vervorm soos ’n gasmasker wat, omring deur verskeie vuurwapens, in ’n houtboksie staan en waghoe oor die laaste item wat gesleep word: ’n koelhouer vol bier. In die agtergrond is ’n luukse seiljag in die verte; ’n brandende groot vissersboot; ’n moordwalvis wat triomfantelik uit die water spring; en in die lug bring ’n vliegtuig die boodskap: “God bless Israel and America.” Die toneel is chaoties, absurd en ryk aan karnavaleske elemente. Sodoende dra die visuele enkodering van Parow se debuutalbum dus by tot sy selfposisionering. In hoofstuk 4 (afdeling 4.2) het ek in verband met Die Antwoord geargumenteer dat die Bakhtiniaanse teoretisering oor die karnavaleske een van vele nuttige lense is waardeur die hip-hop-produk van ’n groep soos Die Antwoord beskou kan word. Dieselfde geld myns insiens vir Parow.

Die absurdheid van hierdie kunswerk merk nie net vir Parow as onkonvensionele held nie, dit skep die idee dat hy beïnvloed is deur die sogenaamde “lae” kultuur; dat sy produk ’n viering is van die groteske, die onder-die-belt-stratum (met ’n inherente kritiek jeens die “hoë” kultuur). Wat die album se kunswerk nog interessanter maak, is dat daar op die agterplaat die Afrikaanse Taalmonument op ’n rotsagtige eiland uitgebeeld word met ’n sinkende vleuelklavier in vlamme op die voorgrond. Hiermee word myns insiens heelwat te kenne gegee in verband met Parow se houding jeens die Afrikaanse taal, maar ook teenoor “hoë” kultuur, soos uitgebeeld deur die vleuelklavier wat hier in vlamme vergaan: die “lae” kultuur word gevier terwyl die “hoë” kultuur maar tot niet kan gaan. Die Taalmonument op die eiland dui op sy verhouding met Afrikaans. Die Taalmonument kan voorts as falliese simbool beskou word, soos Parow se falliese, lang pet. Parow gee moontlik hier te kenne dat die Afrikaanse taal en sy gebruik daarvan viriel, oftewel vrugbaar, is. Miskien is dit betekenisvol dat al die elemente op die prent dryf, onvas of aan ’t vergaan is, maar dat die Taalmonument

op vaste, hoë grond staan. Die boodskap is duidelik dat Parow die posisie van Afrikaans as veilig beskou. (Parow se verhouding met Afrikaans kom verder in afdeling 5.7 aan bod.)

Parow se visuele enkodering word ook verder gevoer in sy musiekvideo's, soos duidelik blyk uit die musiekvideo van onder meer “Cooler as ekke” (2010), ’n lied waarvan die woorde duidelik dien as manier om homself op ’n sekere manier te “merk”.

5.5 “Cooler as ekke”

Jack Parow se zef-persona en *underdog*-status is in 2010 met sy eerste treffer, “Cooler as ekke”, aan luisteraars bekendgestel:

- 1 jy dink jy’s cooler as ekke
- 2 want jy rook Yves Saint Laurent-sigarette
- 3 jy dink jy’s cooler as ekke
- 4 want jy’t ’n tattoo van ’n slang op jou tette
- 5 jy dink jy’s cooler as ek
- 6 want jy’t ’n plakkaat van Led Zeppelin bo jou bed
- 7 jy dink jy’s cooler as ek
- 8 want jy’s elke jaar by die J&B Met
- 9 jy’s ou nuus, ek kom met rou beats
- 10 jy lê en wag, ek gaan soek iets
- 11 jy’s ice tea, ek is witblits
- 12 jy’s light bier, ek is spirits
- 13 jy’s die ou met die new fresh look
- 14 ek’s die ou met die Pep Stores-broek
- 15 ek watch jou, jy koekeloer ouks
- 16 jy forward nog Vernon Koekemoer-jokes¹⁵⁷
- 17 ek’s fantasies, jy’s spasties
- 18 ek vat aan poppies, jy raak aan klein kids
- 19 jy’s Tim Vorster, ek’s Chris Edwards¹⁵⁸
- 20 jy’s in die bosse, ek rol in die vet shit
- 21 jy’s boring soos liedjies om die kampvuur
- 22 my styl slick, sneak suutjies soos ’n vampier
- 23 jou styl kak sag soos ’n marshmallow
- 24 meisies skree vir net “One night in Parow!”

¹⁵⁷ Vernon Koekemoer is die kamma-naam vir ’n Afrikaanse spiertier wat kultusstatus bereik het nadat iemand van hom ’n foto by ’n skou geneem het en dié foto op sosiale media versprei het. Heelwat sogenaamde Vernon Koekemoer-grappe het gevolg, byna soos die Chuck Norris-grappe waar die akteur Chuck Norris in die grappe tot onverslaanbare held verhef word.

¹⁵⁸ Tim Vorster en Chris Edwards is wedywerende karakters uit die eertydse plaaslike sepie *Egoli*.

25 jy dink jy's cooler as ekke
 26 want jy hang saam met models en ek hang saam met slette
 27 jy dink jy's cooler as ekke
 28 want ek's 'n rapper en jy sing in falsette
 29 jy dink jy's cooler as ek
 30 want ek ry op met die bus en jy vlieg op met 'n jet
 31 jy dink jy's cooler as ek
 32 want jy ry in 'n Peugeot 206
 33 jy rol met 'n selfoon in jou pen
 34 ek rol nog met 'n 3310
 35 my styl gooi sexy korrek
 36 jy dra nog fokken Mr Price Red
 37 as ek instap skrik die hele fokken bar
 38 jy kry nog fokken geld by jou ma
 39 ek los die hele jol papnat
 40 as jy instap begin die hele jol die pad vat
 41 ek's Amerika, jy's Irak
 42 ek bom jou laat die kak slap spat
 43 ek's 'n Bic-pen, jy's 'n Mont Blanc
 44 jy loop rond met fokken skuim op jou mondrand
 45 ek's original, jy's ge-copy
 46 ek's 'n flashdrive, jy's 'n floppy
 47 jy maak of jy alles het, maar jy's fake
 48 Jack Parow, bra, ek lewe soos 'n straatmeid
 49 jy dink jy's cooler as ekke
 50 want jy drink by Ku De Ta en ek drink by De Dekke
 51 Jy dink jy's cooler as ekke
 52 want jy's die gentleman, bra, ek's die prette
 53 jy dink jy's cooler as ek
 54 want ek hou vakansie in Hartenbos en jy hou vakansie in Quebec
 55 jy dink jy's cooler as ek
 56 omdat jy die nuwe issue van *One Small Seed* het
 57 Jack Parow, bra, ek is poeswoes
 58 jy eet kaviaar en couscous
 59 ek drink Klipdrift, jy drink Peroni
 60 jy het vriende in Swede, ek het vriende in Benoni
 61 ek koop al my klere by die local Pep Stores, save more
 62 jy koop al jou fokken klere by A Store
 63 jy dra net fokken Polo-shirts
 64 shame, jy luister na die Dirty Skirts
 65 my naam is Parow, dik heavy uitgeskollie
 66 jy lyk soos Jeremy de Tolly¹⁵⁹
 67 Jack Parow, die life van die party
 68 jy dra net fokken Issey Miyaki
 69 jy's too cool for school, ek's mos kief
 70 ek's Grasshoppers, jy's Le Coq Sportif
 71 jy laat die koek flop, ek laat die huis rys

¹⁵⁹ Jeremy de Tolly is die voorsanger van die eertydse Kaapse rock-groep The Dirty Skirts.

- 72 jou meisie het 'n foto van my piel op haar spacecase
 73 jy dink jy's cooler as ekke
 74 want jy rook Yves Saint Laurent-sigarette
 75 jy dink jy's cooler as ekke
 76 want jy't 'n tattoo van 'n slang op jou tette
 77 jy dink jy's cooler as ek
 78 want jy het 'n plakkaat van Led Zeppelin bo jou bed
 79 jy dink jy's cooler as ek
 80 want jy's elke jaar by die J&B Met

In *Die ou met die snor by die bar* vertel Parow (oftewel Tyler) aan Engelbrecht (2015:67-68) dat hy die liriek vir “Cooler as ekke” geskryf het weens 'n gevoel van selfbewustheid:

Ons het in daai dae¹⁶⁰ baie by The Jam¹⁶¹ gaan jol. Ek het een aand weer gegaan en baie gedrink en weed gerook en fucked geraak. Die hele aand al vandat ek daar aangekom het, het ek ongemaklik gevoel, want die mense wat daar uitgehang het, het gedink hulle is so vreeslik cool en hip en trendy en scheme ek is soos in hierdie skobbejak, en dit het die kak uit my geïrriteer. Ek meen, ek is hierdie laaitie van Bellville af en al hierdie mense kyk my so aan omdat ek so lyk. Ek het nie geld gehad vir fancy klere en sulke shit nie. Ek besluit toe fok hierdie kak en ek gaan klim in my kar en jaag [huis] toe en sit in my kamer en sit en skryf net hierdie ding van hoe hierdie mense my afpis omdat hulle dink hulle is so fokken cool, en ek noem dit “Cooler as ekke”.

Ofskoon Tyler die liriek weens 'n minderwaardigheidsgevoel geskryf het, kom daar 'n nuwe dimensie by wanneer hy dit opvoer in die persona van Jack Parow. Soos reeds genoem positioneer Parow hom met sy debuut (2010) as *underdog*, oftewel die ondergeskikte party wat homself moet verdedig en simboliese dominansie (vgl. Rose, 1994:87) moet bewerkstellig teen 'n verbeelde teenstander. Om hierdie dominansie te bewerkstellig maak Parow egter nie gebruik van byvoorbeeld die verbruikerskultuur nie, maar plaas hy homself in 'n gemarginaliseerde ruimte as buitestandersfiguur, of om aan te sluit by Marx en Milton (2011), 'n liminale ruimte.

Waar rap-musiek dikwels gekenmerk word deur die verheerliking van die verbruikerskultuur as manier waarop die idee van mag verbeeld word “through the consumption of seemingly unattainable commodities” (Nyawalo, 2013:473), word die fetisjisme verbonde aan die verbruikerskultuur in “Cooler as ekke” omgekeer. Parow se verbeelde teenstander beskik oor die middele om deel te hê aan die verbruikerskultuur, maar Parow beskou dit as vals (reël

¹⁶⁰ Hy verwys hier na circa 2008.

¹⁶¹ 'n Eertydse klub in Observatory, Kaapstad.

47). Daarteenoor spog hy oor sy eie gebrek aan weelde, en suggereer hy dat hierdie gebrek hom eg maak. Dieselfde sentiment skemer ook elders op sy debuutalbum deur, soos in die lied “Dans, dans, dans” waarin hy sê:

Jack Parow besit nie ’n Porsche nie
Jack Parow ry rond in ’n Volksie

Ten einde homself as eg te “merk”, plaas Parow hom dus in ’n ruimte waar hy nie deel het aan die verbruikerskultuur nie. Hy beklemtoon sy egtheid deur byvoorbeeld in reël 28 te sê: “want ek’s ’n rapper en jy sing in falsette”. Rap word hier beskou as kunsvorm gekoppel aan outentisiteit, terwyl sy verbeelde teenstander “in falsette” sing. Falsette het ’n konnotasie met onegtheid, as nabootsing (’n falset is die resultaat van ’n tenoor se nabootsing van ’n sopraan, en hier is ’n woordspel met die woord “vals”) teenoor rap se bemoeienis met outentisiteit. Deur hierdie verwysing suggereer Parow boonop dat hy meer “manlik” is as sy teenstander, omdat die falset ’n sopraan – met ander woorde ’n vrou – se stem naboots. (Deur die beskrywing van homself as rapper teenoor die teenstander se “falsette” te plaas, word rap as hiper-manlike milieu nogeens terloops bevestig; kyk ook afdeling 4.6.)

Parow merk homself as outentiek én as oorwinnaar: die teenstander “laat die koek flop” terwyl Parow die “huis [laat] rys” (reël 71). Sy simboliese dominansie word ook gemerk deur die oorwinning oor die vroulike geslag: “jou meisie het ’n foto van my piel op haar spacecase”¹⁶² (reël 72). Die banale verwysing na sy geslagsdeel (wat deurlopend voorkom in Parow se oeuvre),¹⁶³ word gebruik as merker van sy viriliteit, en is deel van die simboliese dominansie wat hy voortdurend oor sy verbeelde teenstander(s) opbou. Daar is ook reeds gewys op die moontlikheid dat sy ongewone kenmerkende lang keps as falliese simbool beskou kan word, wat sy viriliteit fisiek ten toon stel.

Die musiekvideo vir “Cooler as ekke” speel ’n rol in hoe Parow homself merk of posisioneer as onder meer zef, *underdog*, antiheld, anti-establishment en buitestander. Die video begin

¹⁶² ’n Eienaamsverbleking van ’n penneblikkie-handelsnaam.

¹⁶³ Daar is veral op Jack Parow se debuutalbum baie verwysings na sy geslagsdeel. Vgl. die reëls: “Parow se piel is so lank soos ’n putter” (“Hier’s hy nou”, 2010); “my totter proe soos grondboontjebotter” (“Feite”, 2010); “ruik soos Palmolive, want dis waarmee ek my wors was” en “my piel is so groot, hulle moet dit upload na yousendit” (“Farmhouse Brekvis”, 2010); ens. Ook op die daaropvolgende album is verwysings na sy geslagsdeel wyd gesaai, soos in “Afrikaans is dood” (*Eksie ou*, 2011) waar hy onsubtiel verklaar: “Jack het ’n lekker penis”.

met die beeld van Tyler, in gewone klere, wat by 'n eenvoudige voorstedelike straatkafee (*road house*)¹⁶⁴ as bediener werk. In 'n luukse afslaankapmotor daag swierbolle (vertolk deur Pierre Greeff en Hunter Kennedy van *Die Heuwels Fantasties*) op, wat hom moeilikheid gee. Hierdie swierbol-karakters simboliseer die teenhanger(s) of opponent(e) waarteen Jack Parow in die lied rap. As manier om sy teenstander(s) uit te oorlê, verander Tyler se kleredrag sodat hy visueel transformeer na die persona van Parow en begin hy beledigings rondslinger, byna soos in 'n dozens-bekgeveg of rap-*battle* – sy knap verbale beledigings gee dus aan hom die oorhand of agentskap. Hierdie agentskap word verder simbolies versterk deur die uitbeelding van hom omring deur skamel geklede meisies in 'n agterplaas waar daar pret gemaak word. Nogeens word die suggestie van seksuele dominansie dus gebruik as strategie waarop sy agentskap as rapper versterk word.

In die video word die viering van die verbruikerskultuur op visuele vlak ondermyn in ooreenstemming met die liriek. Teenoor die verbruikerskultuur wat sy teenstander aanhang, spreek Parow nie net sy trots uit op sy zef-leefstyl nie, maar hierdie leefstyl word uitgebeeld deur die braai-partytjie in 'n onindrukwekkende agterplaas tussen outydse meubels, motorwrakke en met 'n klein opblaasswembad. Teenoor sy (simboliese) opponente se luukse Mercedes Benz, ry hy in 'n verwaarloosde Opel met kitsch pienk valspels om die stuurwiel gedrapeer. Gelees saam met die lirieke, word die idee versterk dat Parow se zefheid aan hom outentisiteit besorg; vergelyk nogeens reël 47: “jy maak of jy alles het, maar jy's fake”. Hy is dus by implikasie “eg”. Sy selfverheerliking van die Jack Parow-persona as outentiek kan verder beskou word as 'n soort toast, en hierdie selfverheerliking dra ook by tot die verkryging van agentskap.

Die voorstelling van Parow se persona in die liriek en video van “Cooler as ekke” gebruik dus allerlei retoriese strategieë om 'n spesifieke beeld te konstrueer, eerder as dat iets wat reeds bestaande (“eg”) is, gereflekteer word. Die gebruik van 'n persona ten einde 'n ruimte te skep waar daar met outentisiteit onderhandel kan word, en om die idee van outentisiteit of waarheid te skep, is hier duidelik.

¹⁶⁴ Die straatkafee wat uitgebeeld word, is Burger Fair geleë in Bellville-Oos, 'n minder welvarende deel van die voorstad Bellville.

Viljoen (2011) benader “Cooler as ekke” deur gebruik te maak van Adam Krims (2000) se rap-teorie. Sy vind dat die liedjie ’n “banale” weergawe van Afrikaner-identiteit konstrueer “wat vashou aan oorbekende, alledaagse simbole van die ‘zef’ Afrikaanse lewe” en “dat sommige luisteraars ‘Cooler as ekke’ binne die huidige sosiopolitieke landskonteks enersyds as ’n stelling van ‘die bekende’ en van ‘die eie’ mag verstaan, of andersyds as kritiek op uitgediende, pretensieuse weergawes van Afrikanerskap” (Viljoen, 2011:246). Viljoen (2011:246) is verder van mening dat laasgenoemde sterk weerstand wek by “ander Afrikaanse luisteraars” en vervolg:

Dit is op hierdie vlak dat “Cooler as ekke” ondertone van ’n minder tegemoetkomende weergawe van Afrikaner-identiteit begin inhou waarby ’n veronderstelde gedeelde afkoms deur ’n eensydige (hipernormatiewe) tekening van Afrikanerskap weerspreek word.

Soos later in hierdie hoofstuk verder bespreek word, is ek dit eens dat Parow voortdurend enige idee van homogene witheid ondermyn. Viljoen (2011) se benadering is egter problematies vanweë die feit dat haar bevindings rakende die weerspreking van ’n eensydige tekening van Afrikanerskap berus op essensiële opvattinge van ’n ingekampte Afrikanerskap – banaal versus hipernormatief – sowel as haar toepassing van Krims (2000) se rap-teorie, wat ook grootliks berus op essentialistiese beskouings en indelings van “tipes” rap. So word min ruimte gelaat vir die erkenning van die hibriede en veranderende aard van identiteit, sowel as hierdie kenmerke van rap op sigself.

Krims (2000) se studie is nie gefokus daarop om rap-musiek se oorsprong of rol in kulturele verset te ondersoek nie, maar konsentreer eerder op die effek van rap-musiek, of wat hy “the poetics of its functioning in the formation of ethnic and geographic identities” (Krims, 2000:1) noem. Krims (2000:2) ontken nie rap se hibriede of sinkretiese kenmerke nie, maar is van mening dat die beskouing van rap as bloot hibriede of sinkretiese kunsvorm die gevaar loop om die kontekstualiteit daarvan te misken:

[T]he intention here is not to validate rap as hybrid or syncretic form, an assertion that is perfectly true but risks losing the concrete social contexts in which it becomes imaginatively revalidated as something “real”, something which, to adopt the intransitive usage endemic to hip-hop culture, “represents”.

Reeds met die inleiding tot sy studie beklemtoon Krims (2000) dus twee kenmerke wat hy met rap verbind: enersyds die effek van rap-musiek op identiteit en andersyds rap as

representasie – of dan die validering van rap-musiek as iets wat binne ’n bepaalde konteks dien as representasie. Die probleem met Viljoen (2011) se toepassing van Krims (2000) se teorie lê myns insiens eerstens by die teenstelling tussen representasie as blote refleksie, versus representasie as konstruksie.

Viljoen (2011:253) lees Krims (2000) se teorie soos volg: “[Krims se siening] kom daarop neer dat rap-musiek as ’n spieël vir sosiale kontekste kan funksioneer, en dat die wyse waarop dit gestruktureer is – die rymstyl, die tekstuur, die klankkleur, en die onderwerpe – ’n bepaalde kultureel-omlynde wêreld voorstel.” Net nadat Viljoen na rap-musiek as “refleksie” van ’n sosiale konteks verwys het wat ’n sekere “wêreld voorstel” (soos ook vergestalt in die woord “spieël” in die voorafgaande aanhaling), gaan sy voort om in die daaropvolgende paragraaf te wys op konstruksie wanneer sy sê: “Die siening dat musikale betekenis nie slegs met formele elemente saamhang nie, maar binne ’n bepaalde konteks gekonstrueer word, is nie uniek aan Krims (2000) se werk nie.” Ook elders (Viljoen, 2011:246) praat sy van die konstruering van ’n bepaalde Afrikaner-identiteit in die bespreekte liedjie.

Wat hier hinder, is die verwysings na refleksie en konstruksie asof hierdie twee konsepte gelykstaande is. Hierdie beskouing staan in opposisie met die een wat in hierdie proefskrif gevolg word, naamlik dat populêre musiek nie noodwendig ’n refleksie van ’n voorafbepaalde sosiaal-kulturele konteks is nie, maar ’n konstruksie is en dat daar ’n onderskeid getref moet word tussen hierdie twee oogpunte. Soos Frith (1987:137) dit stel in sy ondersoek na die werkinge van populêre musiek:

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.

Viljoen (2011:255) lees “Cooler as ekke” egter as ’n teks wat ’n voorafbepaalde waarheid projekteer:

Van belang vir my bespreking van Jack Parow se “Cooler as ekke” is die idee dat hierdie liedjie ’n *bepaalde beeld* van eietydse Afrikanerskap skets waarin Afrikanerverheerliking allermens aanwesig is, maar waarin die idee van die “viering” van ’n Afrikaanse “zef”-identiteit sterk na vore kom. Ek wil dus nie beweer dat die liedjie Afrikanerskap as sodanig uitbeeld nie, maar dat dit wel ’n manifestasie van Afrikanerskap *projekteer* waarmee sekere Afrikaanssprekendes sterk mag identifiseer, terwyl dit by ander ewe sterk weerstand mag wek. (My kursivering – AK.)

Die begrip van projeksie is nogeens hier problematies. Projeksie impliseer 'n weerspieëling van 'n veronderstelde egtheid, terwyl dit myns insiens in hierdie geval oor waarmerking gaan (die konstruksie van 'n sekere waarheid en die merk daarvan as outentiek, vgl. Bucholtz en Hall, 2004:385), eerder as 'n weerspieëling van 'n vasgestelde waarheid. Verder dui die woorde “bepaalde beeld” op 'n essensialistiese beskouing van identiteit as iets wat kategories ingedeel kan word, soos wat byvoorbeeld Steyn (2001) poog¹⁶⁵ – en ook dan deur Viljoen (2011:259) aangehaal word. Ook elders, in Lambrechts en Viljoen (2010) gebruik Viljoen Steyn se essensialistiese kategorieë in die ondersoek na identiteitskonfigurasies in Afrikaanse populêre musiek: hulle identifiseer enkele wit Afrikaanse populêre liedjies en deel dit dan op essensialistiese wyse in volgens Steyn se geïdentifiseerde narratiewe.

My benadering tot Afrikaanse rap daarteenoor ontken nie die belang van konteks nie, maar bepleit 'n meer kritiese beskouing van hoe daardie konteks inspeel op die plaaslike permutasies van rap-musiek. Daar is myns insiens nie iets soos 'n outentieke refleksie van 'n bestaande konteks nie – die idee van outentisiteit word geskep deur die inspan van verskeie retoriese strategieë.

Viljoen (2011:255-256) wys op hip-hop se bemoeienis met die marginale, ook in die konteks van Suid-Afrika. Sy sê dan: “Wanneer die liriek van Jack Parow se ‘Cooler as ekke’ bestudeer word, is dit egter duidelik dat hierdie liedjie, ofskoon dit 'n tipe ‘klasse-oorlog’ teken, oënskynlik nie behoort tot 'n sosiaal-gemarginaliseerde konteks waarin weerstand teen politieke oorheersing gebied word nie” (Viljoen, 2011:256).

Hier kyk sy mis dat die verheerliking van zefheid en buitelanderskap in “Cooler as ekke” juis ten doel het om Parow simbolies te plaas in 'n sosiaal-gemarginaliseerde konteks met die mikpunt om hom as wit kunstenaar eerstens as outentiek te kan merk binne die rap-milieu, en tweedens as teenkanting teen 'n hegemones (wit) identiteit en om derdens 'n ruimte te skep waarbinne daar met outentisiteit en identiteit onderhandel kan word, eerder as om 'n vasgestelde waarheid/egtheid of identiteit te projekteer (soos Viljoen 2011:255 myns insiens foutiewelik beweer).

¹⁶⁵ Kyk hoofstuk 1, afdeling 1.4.3.

Viljoen (2011:258) se ondersoek is daarop gemik om vas te stel watter “tipe Afrikanerskap” in Parow se liedjie geteken word. Dit is egter volgens my nie moontlik om vas te stel watter tipe Afrikanerskap geteken word nie, omdat dit ’n konstruk is en omdat enige “vaste” grense ten opsigte van identiteit vloeibaar is. Parow ondermyn immers voortdurend enige essensialistiese beskouing van identiteit in sy werk, soos ek in die res van hierdie hoofstuk sal probeer verduidelik. (Vgl. ook Lull (2000:159) wat daarop wys dat kultuur in baie dele van die wêreld minder kollektief begin word, maar eerder individualisties, gefokus op die uitdrukking van persoonlike identiteit.)

Viljoen (2011) se ondersoek na “Cooler as ekke” raak verder problematies wanneer sy spesifiek Krims (2000) se essensialistiese indelings van rap-musiek bespreek en toepas. Krims (2000:54-80) identifiseer sekere subgenres in rap, naamlik “party rap, mack rap, jazz/bohemian en reality rap”. Die essensialistiese aard van hierdie indelings te midde van die verbreiding van hip-hop ontgaan haar nie, maar nietemin verdedig Viljoen (2011:268) die gebruik van hierdie essensialistiese indelings:

Dit is interessant om daarop te let dat hierdie breë klassifisering, ten spyte van die uiters vloeibare transmutasie en hibriede aard van rap-musiek gedurende die afgelope dekade, *steeds geldig* is. [My kursivering – AK.]

Die poging om rap-musiek te verdeel in essensialistiese kategorieë misken die resente neiging om die globale aard van rap-musiek te ondersoek deur ’n lens wat ingestel is op plaaslike kontekste wat hip-hop gebruik in die voortsetting van identiteitsvormingsprosesse, eerder as om hip-hop as ingevoerde vorm te beskou waarin plaaslike permutasies daarvan hulself giet. Om dus “Cooler as ekke” te plaas in die “kategorie” van “mack rap” (Viljoen 2011:257, n.a.v. Krims 2000) – ofskoon dit deur Viljoen as parodie op hierdie “rap-genre” beskou word – misken die invloed van die unieke historiese en kulturele konteks waarbinne “Cooler as ekke” geskep is, sowel as die individualiteit van die kunstenaar.

Ten spyte van die feit dat hip-hop ’n sekere simboliese kapitaal besit (vgl. Neate, 2004:106-107), en ten spyte daarvan dat kunstenaars wat op globale vlak hip-hop approprieer juis hierdie simboliese kapitaal ontgin en deelneem aan ’n voortdurende diskoers met die globale hip-hop-netwerk – en ’n sekere kontak kan behou met hip-hop se “moederkultuur” (vgl. Androutsopoulos, 2009:43) – sal unieke kontekste altyd tot gevolg hê dat die vorm van hip-hop wat op plaaslike bodem geskep word, in so ’n mate hibried is dat dit nie streng kan pas in

vooropgestelde of identifiseerbare kategorieë nie, veral nie kategorieë wat duidelik “ingevoer” is, soos dié van Krims (2000) nie. Intendeel, hierdie vorm van hibridisering kan beskou word as ’n onderhandelingsstrategie in die behoud van die plaaslike kulture en praktyke – hoewel immer ontwikkelend en ryk aan verskeidenheid – en dus die plaaslike beskerm teen homogenisasie, soos Adedeji (2014:511) in verband met Nigeriese hip-hop bevind het. Verder sal individuele identifikasieprosesse en ’n verskeidenheid veranderende persoonlike kontekste altyd sorg vir eiesoortige permutasies van plaaslike hip-hop. Kortom: die verspreiding van hip-hop op globale vlak lei nie tot meer eendersheid nie, maar eerder andersheid, en beweeg nie binne afgebakende kategorieë nie. Dus, gesien vanuit hierdie hoek, met die oog op die voortsetting van plaaslike prosesse van kultuurskepping en identifikasie (na aanleiding van resente teoretiese diskoerse soos dié van Pennycook en Mitchell, 2009 – kyk hoofstuk 3) en hibridisering, is essensialistiese benaderings soos dié van Viljoen (2011) beperkend.

Die immer veranderlike andersheid oftewel hibridisering op plaaslike vlak, met hip-hop as meganisme (’n hibriede kunsvorm op sigself), hou onder meer verband met die manier waarop daar in hip-hop onderhandel word met grense ten opsigte van kultuur, klas en ras. In “Cooler as ekke” gebruik Parow sy persona om homself in ’n marginale ruimte te plaas, ter wille van outentiekheid binne ’n hip-hop-milieu waar hy as wit kunstenaar die “ander” is. Hierdie posisie van Parow as ‘die ander’ in rap, en sy voortdurende poging tot die opheffing van enige nosie van vasgestelde grense ten opsigte van ras, verdien nadere ondersoek.

5.6 “[R]ap so tight you could swear I was a black man”¹⁶⁶

Reeds in die inleiding tot hierdie studie is daar verwys na Jack Parow se uitlating in Kahn (2010) se media-artikel, wat spreek van sy poging om deur sy rap-musiek grense te oorskry in terme van ras, sonder dat hy sy eie witheid ontken:

Dis [...] goed dat ek, die wit kid, rap-musiek maak – iets wat eintlik getipeer word as ’n ‘swart’ ding. Nou doen ek iets om die image te verander. Mense kan sien dat nie almal wat wit is en Afrikaans praat, noodwendig rassisties is nie. Op ’n manier is dit ’n koel ding.

¹⁶⁶ Jack Parow in “Byellville” (2010).

Ook in hoofstuk 3 is daar verwys na die reël in sy liriek in “A tale of three cities” (2010) waarin hy sê “Ek’s wit maar ek’s swart” – ’n uitlating wat enersyds klem lê op die erkenning van sy witheid, terwyl dit andersyds die nosie van vaste grense in terme van kleur ondergraaf. Ek het ook reeds met die wegspringpunt tot hierdie studie verwys na Marx en Milton (2011:736) se mening dat wit kunstenaars se gebruik van oorspronklike swart kulturele patrone soos rap die sogenaamde “kategorieë” gemerk as wit asook swart uitdaag:

When white artists [...] employ genres regarded as black they immediately lose their normativity and neutrality. They become visible, as whites, when indulging in practices that are racially marked as Other.

In die vorige hoofstuk is melding gemaak van Cutler (2009:79) se argument dat Du Bois se konsep van *double consciousness* (die dubbele bewussyn) – naamlik dat die swart Amerikaner weens slawerny gedwing is om homself te beskou deur die oë van die dominerende wit mag in weerwil van sy eie selfbeskouing – omgekeer word in hip-hop, met witheid wat die posisie van die sogenaamde “ander” inneem. Cutler (2009) is van mening dat swartheid die dominante, ongemerkte kategorie in die milieu van hip-hop is waarteen witheid as die “ander” gekonstrueer word, vanweë hip-hop se aard as histories swart Amerikaanse kulturele produk. Swartheid funksioneer dus in die hip-hop-milieu op dieselfde wyse as waarop witheid in Du Bois se oorspronklike argument as ongemerkte, dominante kategorie optree en waarteen swartheid as die sogenaamde “ander” gekonstrueer word: “In Hip Hop it is Whites who are forced to see themselves through the eyes of Black People and try to measure up to the standards of authenticity [...]” (Cutler, 2009:79). In hierdie sin is swartheid met ander woorde normatief in hip-hop en witheid iets wat daarteen afgespeel word (Cutler, 2009:80).

Cutler (2009) maak hierdie afleiding wanneer sy sien hoe ’n swart en wit opponent mekaar aanval in ’n New Yorkse rap-bekgeveg (*battle*). In haar analise van dié bekgeveg vind Cutler (2009) dat die wit opponent sy witheid “merk” deur, in hierdie geval, die implementering van algemeen herkenbare wit Amerikaanse taalkenmerke in sy rap. Die opponent gebruik volgens Cutler (2009:80) byvoorbeeld uitspraak, soos die – volgens haar – hiper-retoriese /r/ om homself as wit te “merk”.

Cutler (2009:91) bevind dat die manier waarop witheid op die voorgrond gebring word tydens die rap-bekgeveg, as bevestiging dien van dié alternatiewe sosiale orde. Vir wit emcees om deur hul teenstanders of die gehoor as outentiek aanvaar te word, moet hierdie orde erken word deur wit deelnemers (Cutler, 2009:91). Hierdie erkenning geskied onder meer deur die “merk” (*marking*) van witheid, hetsy eksplisiet of implisiet. Wanneer witheid op hierdie manier gemerk word, kan dit geskied op sowel ’n diskursiewe wyse, as op ’n fonologiese vlak (Cutler 2009:83).

Indien bostaande argument van Cutler (2009) in ag geneem word by die ondersoek na die merk van witheid by Jack Parow, is dit duidelik dat dit op eksplisiete en implisiete wyse geskied, en wel onder meer deur sy taalgebruik. Om te rap “ek’s wit maar ek’s swart” (“A tale of three cities”, 2010) is diskursief (eksplisiet), maar op fonologiese vlak (implisiet) word “wit” taal vertoon in die manier waarop Parow dinge oordra in sy rap-lirieke – Cutler (2009:83) noem dit “indexing white speech”. ’n Voorbeeld van laasgenoemde implisiete verwysing is Parow se oordrewe rol van r’e as teken van ’n wit Afrikaanse aksent (in ooreenstemming met Cutler, 2009:80 se bevindings rakende die merk van taal deur middel van uitspraak). Verder maak Parow van kodevermenging gebruik en hou hy nie by enige vorm van standaardtaal nie (kyk ook afdeling 5.7). Só word die merk van witheid deur middel van taal ’n manier waarop hegemoniese witheid uitgedaag word (Cutler, 2009:80, 91). Met ander woorde, die hip-hop-kultuur bied ’n ruimte waarbinne hegemoniese rassehiërargieë omgekeer kan word (vgl. Cutler, 2009:91; kyk ook Sarkar, 2009). Ek het ook reeds eerder genoem dat Bucholz en Hall (2004:385) se begrip *authentication* (waarmerking) in die linguistiek as taktiek in teenstelling met *authenticity* (outentisiteit/waarheid/egtheid) nuttig is wanneer die manier waarop ’n kunstenaar homself eksplisiet of implisiet merk, ondersoek word.

Terwyl Parow reeds ’n persona gebruik om homself in ’n posisie te plaas waar daar met die konsep van outentisiteit onderhandel kan word (aldus Hess, 2005:298 se beskouing van die persona-kunstenaar), word daar ook ’n poging aangewend tot die toe-eiening van outentisiteit deur die dominansie van die swart kultuur in hip-hop te erken en homself as wit te merk, soos duidelik blyk wanneer hy in “Byellville” (2010) sê: “[R]ap so tight you could swear I was a black man”. Elders, in ’n soortgelyke sin, vereenselwig hy hom met die swart Amerikaanse rapper Jay-Z teenoor die wit Amerikaanse rapper Vanilla Ice wanneer hy in “Feite” (2010) rap: “so raak wys, ek’s Jay-Z, jy’s Vanilla Ys”. In ’n poging om outentisiteit te verwerf, eien

hy aan homself die simboliese kapitaal toe verbonde aan Jay-Z, en verwerp hy daarteenoor die vergelyking met Vanilla Ice wat dikwels as on-outentiek en kommersieel beskou word (vgl. hoofstuk 2, afdeling 2.2.5). Nietemin word die dominansie van swartheid teenoor witheid in die hip-hop-milieu nogeens implisiet deur Parow in hierdie reël bevestig, want Jay-Z ('n swart rapper) troef Vanilla Ice ('n wit rapper). Myns insiens is reëls soos hierdie 'n voorbeeld van die manier waarop Parow dit regkry om deur skerp dubbelsinnige woordspel homself nie net eksplisiet nie maar ook implisiet in 'n posisie te plaas waar hy as wit rapper agentskap kan verwerf.

Die witheid wat deur Parow vergestalt word, is 'n witheid wat as marginaal, of “zef” eerder as dominerend voorgestel word. Daarbenewens is dit ook 'n witheid wat spreek van veranderlikheid, wat nie hou by enige nosie van vasgestelde grense nie, soos duidelik blyk uit die woorde “ek’s wit, maar ek’s swart” (“A tale of three cities”, 2010). Hy maak duidelik 'n houding te kenne wat sosiaal “oop” is jeens hibridisering en vermenging, in teenstelling met die rassesegregasie van die ou Afrikaner-nasionalistiese establishment.

Jack Parow se musiekvideo vir die lied “Bloubek” (2014) kan beskou word as 'n visuele vergestaltung van die rap-*battle*, en dus van wedywing in rap, maar ook as 'n visuele voorstelling van Parow se houding ten opsigte van kultuur, taal en identiteit. Die video begin met 'n ondergrondse gevegstoneel wat herinner aan die Hollywood-film *Fight Club* (1999). 'n Groep sweterige mans (sommiges kaalbolyf en ander in frokkies of slegs onderbroeke geklee) por Parow se karakter aan. Laasgenoemde kom uitdagend te staan teen 'n opponent in 'n wit haas-kostuum met 'n naambordjie op sy bors wat lees: “Hello, my name is Steve.” Parow is geklee in 'n afmou-hemp waarop 'n gespierde bors geteken is. Daar kan aanvaar word dat die “Steve”-opponent verwys na die Afrikaanse popster Steve Hofmeyr wat benewens vir sy musiek bekend is vir sy verregse politieke standpunte. (In die rap-lied “Wat pomp?” wat Parow in samewerking met Die Antwoord geskep het, rap hy onder meer: “die naam is Jack Parow, fok Steve Hofmeyr”.) Hierdie moontlikheid word inderdaad later in die video bevestig wanneer die opponent se haasmasker afval en dit aan die kyker duidelik is dat die akteur 'n Hofmeyr-doppelganger is.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Dit is moontlik betekenisvol dat die karakter wat Steve Hofmeyr in die “Bloubek”-musiekvideo uitbeeld 'n haas-kostuum dra, met die haas 'n simbool van teelkrag. Hofmeyr is berug vir sy sekskapades en groot kroos. Hy het in Junie 2017 vir die sesde keer pa geword (kyk Kruger, 2017). Bo-oor die haas-kostuum het die Steve-karakter 'n geskeurde wit T-hemp aan waarop die woorde “Wie’s jou pa?” agterop in swart ink geskryf is.



Figuur 5.2: 'n Toneel uit die musiekvideo vir “Bloubek” (2014).

Die lied begin met 'n herhaling van die woorde “Put your middle fingers up”, wat 'n subversiewe, anti-establishment-houding suggereer. Dan rap Parow teen die agtergrond van 'n musiektempo wat tot 'n hoogtepunt opbou (in populêre musiekterme 'n sogenaamde *buildup*): “Almal bly stil, want dis Parow wat nou rap / as jy weer terugpraat los ek jou met 'n bloubek”. Die woorde “bloubek” word ge-eggo en dan val 'n swaar basritme in (die sogenaamde *bass drop*). Saam met hierdie gewigtige basritme verskyn 'n groep sweterige, skamel geklede swart danseresse agter Parow op die toneel, soos rasielers. Die kameraskoot is in vertraagde tempo (*slow motion*), wat hulle bewegings sensueel laat voorkom. Die kamera fokus veral op die rondings van die vroue se groot, wippende borste, borssplete, blink velle asook hul boude in denim-kortbroeke. So word die swart vroulike liggaam verheerlik en as 't ware voorgehou as aansporing vir Parow se geveg teen “Steve”, wat in hierdie geval beskou kan word as verteenwoordigend van uitgediende verregse politiek, en dus die wit hegemoniese establishment uit die vorige politieke bedeling. Die opponent in die haasmaker laat val die eerste hou: hy gee vir Parow 'n onverwagse pothou wat die bloed laat spat. So word Parow nogeens geskets as die *underdog* of onkonvensionele held (soos ook uitgebeeld deur die getekende spiere op sy hemp versus die vertoon van egte spiere; kyk figuur 5.2).

Parow rap verder in “Bloubek” teen 'n verbeelde teenstander vir wie hy sê “I’m still top of the charts / you’re stil zef”. Hier is 'n moontlike belediging (*diss*) in die rigting van Die Antwoord se Ninja, met Parow wat suggereer dat hy verby die konsep van zef beweeg het, as kunstenaar ontwikkel het en steeds hoë posisies op treffersparades beklee. Dit kan voorts ook spot met Steve Hofmeyr se zef-karakter, Bruce Beyers, in die eertydse televisieprogram *Agter*

elke man (1985-1988). Hy rap verder in egte rap-blaaskakery-styl dat daar vir hom geen kompetisie is nie: “Jack Parow, he’s still not gone”. Ten spyte van sy blaaskakery word hy visueel geskets as lydende party omdat dit aanvanklik voorkom of “Steve” (sy opponent) fisiek die oorhand gaan kry. Dan rap Parow woorde wat nogeens sy anti-establishment-houding suggereer:

jou ma sê bly weg van daai ouens met die hangbroeke
ek kom na jou kerkbasaar en sit pot¹⁶⁸ in die pannekoeke

Met die tweede koor begin Parow se karakter fisiek seëvier nadat hy die Steve-karakter ’n hou toedien. Sy liriese en fisieke dominansie van die geveg word visueel ook as seksuele dominansie voorgestel deur die groep danseresse wat nou selfs meer sensueel uitgebeeld word – hulle raak op suggestiewe wyse aan hul kruise en boude. Uiteindelik verslaan Parow sy teenstander – nie net simbolies deur middel van sy rap-beledigings nie, maar ook fisiek. Die fisieke verslaning van ’n karakter wat soos Steve Hofmeyr lyk, suggereer dat Parow opstaan teen dit wat Hofmeyr simboliseer, naamlik ’n verregse politieke houding. (Hofmeyr is ook al beskuldig van rassisme na aanleiding van sy kontroversiële uitlatings op sosiale mediaplatforms.)

Parow gaan dan voort om ’n gedeelte van die lied te rap in Fanagalo – ’n elementêre Suid-Afrikaanse mengeltaal. Wanneer hy in Fanagalo rap, bereik die lied ’n hoogtepunt. Dit is byna asof die gebruik van Fanagalo, en die omarming van hibriditeit wat daarmee gesimboliseer word, aan die karakter van Parow in die video hernude ywer en krag gee. Nadat hy in Fanagalo ge-rap het, kry hy duidelik die oorhand en begin hy die Steve-karakter verslaan. Dan rap hy:

hou jou bek toe, moenie praat met die champ nie
los kolle op jou panty ’cause ek rap so fancy
almal wag met kwylyende bekke om te sien wat ek gaan drop
so baie bass in my boot, mens kan sweer dis ’n make-up shop
die monster is hier, die spook van donkergat
dis Ingrid fokken Jonker laat die land in die see in stap

Met die woorde “dis Ingrid fokken Jonker laat die land in die see in stap” plaas Parow hom nie slegs gelyk met die gerekende Afrikaanse digter Ingrid Jonker nie, maar hy sinspeel ook op sowel haar see-selfdood as die legende van “Die fluitspeler van Hamelin”. Laasgenoemde

¹⁶⁸ ‘Pot’ is ’n slengwoord vir dagga.

het volgens die legende as 'n wraakdaad kinders agter hom aangelok deur middel van sy fluitspelery, en het hulle toe by 'n afgrond laat afval. Parow sinspeel dus dat sy musiek magtig genoeg is om mense daarmee slaafs agter hom aan te lok. Deur die legende van die fluitspeler te betrek by die metafoor, verhef hy hom bo Jonker en suggereer hy dat hy as woordsmid tot selfs meer as sy in staat is.

Die koor herhaal wat lui “almal bly stil, want dis Parow wat nou rap” en daarmee slaan Parow die masker van die haas se gesig af om 'n Steve Hofmeyr-doppelganger te ontbloot. Parow verslaan hom eindelik met 'n uitklophou. Te midde van die danseresse wat soos rasielers dans, maak Parow 'n suggestiewe beweging wat voorstel dat hy op die bewustelose Steve-karakter ejakuleer, wat sy dominansie en oorwinning in hierdie *battle* bevestig. Dié *battle* kan benewens die tipiese wedywing in rap ook beskou word as geveg tussen 'n uitgediende, verregse konserwatiewe houding (verteenwoordig deur “Steve”) en progressiewe houding wat ontvanklik is vir hibridisering en kulturele vermenging (verteenwoordig deur Parow). Parow se houding jeens hibridisering en vermenging word nie net oorgedra in sy gebruik van Fanagalo nie, maar ook deur die visuele verheerliking van die swart dansers wat as Parow se rasielers optree.

'n Houding wat “oop” is jeens hibridisering, word benewens die visuele sensuele uitbeelding van die swart liggaam en die gebruik van Fanagalo vergestalt deur kodevermenging uit Afrikaans na Engels. Soos ek elders (n.a.v. Sarkar 2009 se studie van Quebecse hip-hop) argumenteer (kyk afdeling 5.7), kan die wisseling van tale tekenend wees van 'n houding wat “oop” is jeens sosiale vermenging en hibridisering. Hierdie houding word nie slegs uit Parow se lirieke en musiekvideo's soos dié vir “Bloubek” afgelei nie, maar word bevestig deur Tyler (in Engelbrecht, 2015:229-230):

In Suid-Afrika lê die probleem nie by swart of wit nie. Apartheid is gone, daar is niks om te blameer nie. Al wie ons kan blameer, is die [korrupte] mense wat geld steel. [...] Solank jy die error in jou ways kan sien en nugter kan dink oor goed en forward move in 'n land wat 'n melting pot van cultures is – dis so befok. Ons het so baie fokken cultures in een land, en ons doen so goed en ons doen dit saam en ons moet trots wees op dit. Ek dink die hele racism ding word aangeblaas deur politicians wat net wil divide en rule, want ek beweeg baie op grassroots level en sien baie mense wat goed oor die weg kom met mekaar. Ek sien dit ook onder my fans – hulle is mense van alle rasse en alle walks of life. Ek dink dis ook omdat mense weet ek het geen haat vir enigiets nie, ek het geen racism of separatism of classism of enige van daai kak in my nie.

Hoewel Parow se nonchalante verwysing na apartheid die komplekse en diepliggende nadraai daarvan vereenvoudig, is sy woorde hier nietemin bevestigend van ’n positiewe houding jeens hibridisering en die oorskryding van grense: die “melting pot van cultures” is volgens hom “so befok”.

Taal speel ’n belangrike rol in Parow se teenkanting teen die hegemoniese wit kultuur, sowel as in die opheffing van vasgestelde grense ten opsigte van identiteit. Parow se gebruik van taal in hierdie verband word dus vervolgens van nader beskou.

5.7 “Afrikaans is dood”: Jack Parow se taal as identiteitsmerker

In *Die ou met die snor by die bar* gee Zander Tyler/Jack Parow te kenne dat sy identiteit met sy gebruik van Afrikaans verband hou, wanneer hy aan Engelbrecht (2015:111) vertel hoe die Amerikaanse platemaatskappy Paradigm aan hom ’n platekontrak aangebied het, maar dat hy die aanbod van die hand gewys het: “[H]ulle wou hê ek moet al my stuff oordoen in Engels en heeltemal niks Afrikaans gebruik nie, en toe was ek net soos in fok nee, dit sal my hele identity verander en dit sal stupid wees en ek is nie lus om dit te doen nie, ek wil my goed in Afrikaans hou.” Hy gaan dan verder deur sy verknogtheid aan Afrikaans te verklaar: “Ek maak nie musiek om world famous te raak en miljoene rande te maak nie, ek doen dit first en foremost vir die liefde van musiek en my liefde vir Afrikaans” (Engelbrecht, 2015:111).

Dit gaan egter vir Parow spesifiek oor sy eie unieke representasie van Afrikaans: “Ek wys dat Afrikaans ook ’n streetwise taal kan wees. [...] Ek voel solank ek net aanhou om Afrikaans op my manier te represent, en in Afrikaans te skryf oor hoe ek voel oor die wêreld en stuff, is ek happy.” (Parow in Engelbrecht, 2015:141). In hierdie aanhaling is dit ook duidelik dat die hip-hop-isme, naamlik *represent* oftewel die strewe na outentisiteit (*keeping it real*), vir Parow verbind word met sy gebruik van taal, ofskoon representasie nie noodwendig ’n refleksie is nie, maar ’n konstruksie.

Parow se verknogtheid aan Afrikaans hang nie saam met ’n suiwer of puristiese gebruik van Afrikaans nie, maar ’n Afrikaans wat oop is vir veranderlikheid en vermenging, en wat nie geassosieer word met uitgediende sosiopolitieke ideologieë nie. In die volgende stelling aan

Engelbrecht (2015:140) maak Parow dit duidelik dat hy Afrikaans as kulturele en sosiale identiteitsmerker beskou, maar dat hy in sy gebruik van Afrikaans hom nie afsluit van ander kulture nie; deur taal vind hy dus ’n manier om kultureel en sosiaal “oop” te wees:

Ek wil hê mense moet ophou dink Afrikaans is die taal van hierdie conservative, stuck-up, ingat mense wat uit die oude doos is en met apartheid geassosieer word. [...] Afrikaans is meer as net taal, dis ook ’n cultural en social identity, en ek dink dis op dié level dat ek mense van ander cultures en tale laat besef nié almal wat Afrikaans praat is fokken terug op die brug of narrow-minded en behandel ander mense soos kak nie. Maar al is ek Afrikaans, is ek ook ’n Suid-Afrikaner. Al is om in Afrikaans te rap my main ding, rap ek ook nog in Engels tussendeur en doen befokte collaborations met Suid-Afrikaanse rappers soos JR en Rattex ensovoorts, en daar is baie traces van straattaal en Fanagalo in my songs, soos ‘Bloubek’. Die feit dat ek lief is vir Afrikaans, beteken nie ek sluit my af van die ander cultures in Suid-Afrika nie [...]

Uit bostaande aanhalings is dit duidelik dat Parow nie slegs sy identiteitskonfigurasië met sy unieke gebruik van Afrikaans assosieer nie, maar ook dat hy sy manier van Afrikaans gebruik beskou as wyse waarop ’n identiteit gerepresenteer kan word alternatief tot dié van enige wit Afrikaanse voorganger wat geassosieer mag word met waardes uit die apartheidsera – oftewel ’n hegemoniese wit Afrikaanse identiteit wat verband hou met kulturele dominansië en rassessekiding eerder as vloeibare grense ten opsigte van identiteit.

In die liedjie “Afrikaans is dood”, opgeneem op Parow se tweede album, *Eksie ou* (2011), verwoord hy pertinent sy gevoelens en die posisie wat hy inneem jeens Afrikaans, deur bytende lirieke wat op eksplisiete én implisiete wyse die lied se titel ironiseer:

Koor:

- 1 almal skree:
- 2 Afrikaans is dood, Afrikaans is dood
- 3 Afrikaans is dood, Afrikaans is dood
- 4 ons maak ...
- 5 Afrikaans weer groot, Afrikaans weer groot
- 6 Afrikaans weer groot, Afrikaans weer groot

- 7 yo, dis al ’n lang pad coming, machine guns humming
- 8 Jack Parow, bra, keeps this steam train running
- 9 top van die turnbuckle, rap met ’n dik hakkell
- 10 rym lat die stoom styg, brand soos ’n boomfakkell
- 11 pak net die groot sakke, hoog in die hoë takke
- 12 propvol woema, hang met die groot hakke
- 13 klap die bekke, groot oop deur die voortande
- 14 groot planne, smaak net poppies met groot kanne
- 15 wanneer word almal nou at last fokken wakker

16 manne skop walms laat in die shopping rakke
 17 los die kakke, hang saam die lekker enes
 18 drop die attitude, Jack het 'n lekker penis
 19 ag nee, dis mos nou glad nie fokken lekker nie
 20 kan Jack nie net ophou vloek op sy track'e nie
 21 nee nooit, never ever, too fokken clever
 22 pop die Escort in eerste en fokken rev her
 23 heaven, baby, it's just a heartbeat away
 24 and I can take you there as jy wil kaart skiet met my
 25 dis waar ek my kry, dis te laat vir my
 26 niemand kan my red nie, POP! dis klaarpraat verby
 27 maar ek stoot steeds vorentoe, brand nog brûe toe
 28 bad fokken attitude, bel my as jy pille soek
 29 bedaar, gewaar die wysheid wat die fokken waarheid slat
 30 Parow is back to poep fokken borrels in jou ma se bad

Koor herhaal twee keer

31 fok dis 'n fokop, spoeg met 'n bokkop
 32 spring as ek oppop, lat jou fokken kop klop
 33 spin soos 'n sikloon, my style is fokken siek, oom
 34 koning van die kak, die nuwe Afrikaans ikoon
 35 so fok CD's brand, brand jou fokken woordeboek
 36 en luister na my CD as jy nuwe woorde soek
 37 spring soos 'n koringkriek, poppies wil my horing iet
 38 gee tannies rumatiek as ek soos 'n doring stiek
 39 up off the voorstoep, straight affie straat af
 40 fresh like fokken hake, nice like jou ma maak
 41 bite like a bulldog, klaps like a thunderbolt
 42 jump like a bullfrog, sweet like a honeypot
 43 too big for my broekies, too small to really give a fuck
 44 fingerfucking groupies while their boyfriends sit and hande klap
 45 I'm done with caring, people just fuck around
 46 so stop fokken staring, still rap like I'm underground
 47 dit is mos the new shit, dit is mos die ander klank
 48 full of Vim and vigour, this kak los jou vingers nat
 49 straight out the suburbs, top van die middle class
 50 I'm back again, ma se kind, to make your bass binne blaas
 51 inderdaad, fokken vlieg soos Superman
 52 race like Super Van, boo, it's the boogie-man
 53 boo-hoo-hoo, fokken stoksielalleen
 54 almal vra altyd waar's my kop fokken heen

Koor herhaal twee keer

55 yo, dis die agtbeen-seekat, terug met meer kak!
 56 klim in en vat vas vyf as die beer klap
 57 haak like a fish hook, klap soos 'n bitch moet
 58 kinders hanging on my fokken lips cause I speak goed
 59 kak fokken sexy, super fantastic

60 got more fokken moves than *Strictly Come Dancing*
 61 don't you judge me, I'm always fokken hungry
 62 vet fokken maag but the kinnners still love me
 63 wen elke hindernis, maak al die kinnners lus
 64 the real fokken deal, maak selfs die blindes lus
 65 kak fokken tight, stuck together like Superglue
 66 meer fanatics op my page as fokken Superbru
 67 die lone gun slinger, rou rym-flinger
 68 old time swinger, stone cold killer
 69 so staan fokken reg, get ready for lift off
 70 en sê vir al die critics fokken Parow sê poes off!

Koor herhaal twee keer

Parow verantwoord die tema van bostaande liriek in *Die ou met die snor by die bar* (Engelbrecht, 2015:138-139) en die relevansie daarvan regverdig 'n uitgebreide aanhaling:

My eerste album was baie light hearted, want ek het nie kak gehad nie, maar toe ek famous raak, het baie mense my begin attack en dit het my seergemaak, want al wat ek wou gedoen het, was om Afrikaans te enrich, maar toe begin mense sê ek maak Afrikaans dood en daai soort kak. Toe lees ek eendag 'n artikel op die internet waarin 'n klomp intellectuals sê Afrikaans is 'n taal wat besig is om uit te sterf.

[...]

Aan die ander kant het die rightwingers ook gesê Afrikaans word doodgemaak deur die regering. Daar was ook baie Afrikaanse mense wat ná 1994 gelieg het en skielik gemaak het of hulle Engels is net omdat hulle skaam is om as Afrikaners gesien te word. Ek het dit al gesien oral waar ek in die land kom. En toe was ek net soos in fok dit, as julle sê Afrikaans is dood, vat ek Afrikaans vir my en sal dit weer lewendig maak. En toe skryf ek "Afrikaans is dood".

Oor die feit dat sy liedjie "Hosh Tokolosh" (saam met Gazelle) die eerste Afrikaanse liedjie is wat die nommereenposisie op 5FM se Top 40-treffersparade gehaal het, maak Parow in 'n onderhoud met Eybers (2012:5) hierdie sentimente bekend:

Ek is op 'n *mission* om Afrikaans koel te maak en dit lyk my dit werk [...] Dis my taal, en ek is baie trots daarop. [...] Dis die taalpuriste en die tannies en die omies uit die oude doos wat Afrikaans doodmaak met hul engheid. Dis ouens soos ek wat die taal lewend hou.

Deur hierdie uitlatings distansieer Parow hom van intellektuele, verregses, taalpuriste, sowel as mense wat skaam is om as Afrikaans gesien te word weens die negatiewe assosiasie daarvan met apartheid. In "Afrikaans is dood" wil hy met ander woorde die alternatief propageer en die lied – waarvan die inhoud die titel ironiseer – kan as sy manifes in hierdie verband beskou word.

In “Afrikaans is dood” verklaar Parow wat sy posisie jeens Afrikaans is: ’n ongebreidelde verklaring waar hy nie slegs sy trou sweer aan die taal nie, maar ook sy strewe om ’n beduidende rol te speel in die uitbrei en opbou van die taal. Ten spyte van sy agterstand as ondergeskikte party (*underdog*) – hy rap kamma met ’n “dik hakkell” (reël 9) – en ofskoon “almal” (sy kritici) aldus die koor sê “Afrikaans is dood”, bewys hy hulle verkeerd deur te rym “lat die stoom styg” (reël 10). Ten spyte van teenstand “stoot [hy] steeds vorentoe” (reël 27). Sy anti-establishment-houding is hier weer duidelik: “Parow is back to poep fokken borrels in jou ma se bad” (reël 30). Hy steur hom met ander woorde nie aan die uitgediende ou orde nie, met “jou ma” wat hier beskou kan word as verteenwoordigend van die konserwatiewe voorgeslag (ook die “tannies” kry kamma “rumatiek” – reël 38). Soos uitgewys in die bespreking van die dozens in hoofstuk 2, is moederbeledigings deel van ’n lang tradisie van bekgevegte en dus deel van die manier om agentskap te bewerkstellig.

Sy trots op die taal, en die lewenskragtigheid van sy gebruik daarvan “brand soos ’n boomfakkell” (reël 10), dis “propvol woema” (reël 12), “full of Vim¹⁶⁹ and vigour” (reël 48), en die vrugbaarheid daarvan word gesuggereer deur sy seksuele dominansie: hy het “’n lekker penis” (reël 18), “poppies wil [sy] horing iet” (reël 37) en hy vinger (*fingerfuck*) “groupies while their boyfriends sit and hande klap” (reël 44). Hy doen dit sonder om ’n “fok” om te gee (reël 43). Hy is dus roekeloos, onstuitbaar, anargisties, onkonvensioneel, anti-establishment en subversief, soos die sinspeling in sy naam met verwysing na ’n seerower suggereer (kyk afdeling 5.1).

Parow se verwerping van uitgediende beskouings van Afrikaans en sy vernuwende bydrae tot die taal word veral verklaar in reëls 33-36: “spin soos ’n sikloon, my style is fokken siek, oom / koning van die kak, die nuwe Afrikaans ikoon / so fok CD’s brand, brand jou fokken woordeboek / en luister na my CD as jy nuwe woorde soek”. Dit strook met uitlatings van Parow in media-onderhoude, soos wanneer hy aan Marais (2012:3) sê:

Ek is trots. Ek wil vir Afrikaans werk. Ek wil hê die taal moet groter word en dat mense moet ophou kyk na Afrikaans as hierdie oudedoos, konserwatiewe taal. Dis die ander ou, nasionalistiese garde van Afrikaans wat dit doodgemaak het. F*k dit. Afrikaans is nou myne en ons almal – ekke, Fokopolisiekar en so aan – ons maak dit nou weer lewendig.

¹⁶⁹ Die handelsnaam Vim (’n poeier-skoonmaakmiddel) is ’n Afrikaanse slengwoord vir kokaïen.

Dit is duidelik dat die lewenskragtigheid van die Afrikaanse taal vir Parow nie gekenmerk word deur purisme nie. Ná die eerste koor van “Afrikaans is dood” maak hy van kodevermenging gebruik. Dit word nie slegs gebruik om rym-moontlikhede te verbreed nie. Kodevermenging in hip-hop hou inherent verband met die konfigurasie van identiteit in rap-musiek.

Aangesien rym en ritme sentraal staan in rap, kan kodevermenging beskou word as ’n manier waarop rappers eenvoudig van alle moontlike taalbronne gebruik maak om rym en ritme te bewerkstellig (vgl. Sarkar en Winer, 2006:184). Maar kodevermenging in hip-hop besit ook ’n ander dimensie. Dit kan eerstens in verband gebring word met die manier waarop plaaslike rappers die identifikasie met die “moederkultuur” van hip-hop, of die globale hip-hop-nasie, uitdruk. In hoofstuk 3 is daar verwys na Pennycook en Mitchell (2009) wat na die kulturele aspekte van die vermenging van die globale op plaaslike vlak binne sekere kontekste kyk. Higgins (2009) volg ’n soortgelyke benadering, maar fokus spesifiek op die kwessie van taal of talige aspekte van hierdie vermenging; hoe glokale identiteite perform word. Sy vestig aandag op kodevermenging by die appropriasie van hip-hop op glokale vlak, met ander woorde die wyse waarop globale en plaaslike aspekte van hip-hop linguisties funksioneer. Higgins (2009:97) beskryf hoe die inkorporasie van Afro-Amerikaanse Engels in Tanzaniese hip-hop bydra tot die skep van kosmopolitaanse, dog steeds Tanzaniese, identiteite deur die assosiasie met ingevoerde elemente.

Higgins (2009:95,109-110) bevind in verband met die kwessie van taal in Tanzaniese hip-hop dat die vermenging van Swahili met ’n Afro-Amerikaanse Engels en ander taalvariëteite die geleentheid skep vir die performance van inheemsheid tesame met transglobale identifikasie. So, meen sy, word taal die bemagtiger in die verhouding tussen die plaaslike en die globale, en herdefinieer Tanzaniese hip-hoppers hulle plaaslike omgewings in transkulturele terme geassosieer met die kulturele kapitaal van globale hip-hop. (Kyk ook hoofstuk 3, afdeling 3.3.2). Ook Androutsopoulos en Scholz (2003:473) bevind in Europese rap dat inheemse tale gebruik word, maar dat daar elemente van rap se oorspronklike taalkode, naamlik swart Amerikaanse Engels, aanwesig is, en dat die plaaslike rap sodoende ’n verbintenis behou met die genre se oorsprong. Hierdie verbintenis is nie slegs in die gebruik van Engels self nie, maar in die verwysing na spesifieke aktiwiteite of kwaliteite wat geassosieer word met die hip-hop-kultuur (bv. *freestyle*, *flow*, *diss*, *skills*, ensovoorts,) asook die gebruik van

Amerikaanse hip-hop-slangwoorde of -tussenvoegsels soos “yeah” en “yo” (Androutsopoulos en Scholz, 2003:473). Laasgenoemde tendens is ook duidelik aanwesig in Jack Parow se lirieke, wat deurspek is met hip-hop-slang en -tussenvoegsels soos “yo” – en wel ook in bostaande liriek van “Afrikaans is dood”.¹⁷⁰

Daar kan dus eerstens afgelei word dat kodevermenging in Parow se lirieke gepaard gaan met ’n transglobale identifikasie en die konfigurasie van ’n kosmopolitaanse, hibriede identiteit, om aan te sluit by Higgins (2009:97-110) se bevindinge oor kodevermenging in Tanzaniese hip-hop. Na aanleiding van Androutsopoulos en Scholz (2003:473) se bevindinge oor kodevermenging in Europese hip-hop kan geredeneer word dat só ’n verbintenis met die genre se oorsprong behou word. In hierdie lig beskou, dra die kodevermenging deur Jack Parow by tot die globale aard van sy hip-hop-produk.

Die gebruik van kodevermenging gaan egter nie slegs gepaard met transglobale identifikasie nie, maar dui ook op ’n spesifieke sosiale houding. In hoofstuk 2 het ek reeds in hierdie verband gewys op Sarkar (2009:144) se ondersoek na die gebruik van taal deur rappers in Quebec. Sy bevind dat die emcees wat van kodevermenging gebruik maak, lirieke skep “which both assume and help to construct an audience which is both socially conscious and linguistically open”. Die implikasie is volgens Sarkar dat daar nie slegs aangeneem kan word dat die gehoor veeltalig en ontvanklik is vir veeltaligheid nie, maar veeltaligheid word sinoniem met die spreker se sosiale houding of posisie. Hierdie sosiale houding gaan gepaard met hibriditeit of kreolisering wat as wenslik voorgestel word deur onder meer die rappers se taalvermenging omdat dit taal-teen-taal-skeiding transendeer. Taal dien as simboliese merker van eertydse skeiding in ’n sosiale konteks van skeiding wat op grond van taal geskied het in Kanada (Sarkar, 2009:149). So word ’n kosmopolitaanse, alternatiewe gemeenskapsvisie deur taalvermenging voorgestel.

In Suid-Afrika, met ’n geskiedenis van rasseskieding (wat in sekere instansies met taalskeiding gepaard gegaan het), en waar Afrikaans onder die apartheidswetgewing boonop op anorganiese manier afgedwing is op die breër gemeenskap (deur veral die Wet op Bantoe

¹⁷⁰ Daar is ook reeds in hierdie verband verwys na Parow wat “rap oor rap” (vgl. Bradley, 2009:193), waar hy verwys na onder meer sy “vloei” en vaardigheid, soos wanneer hy in “Afrikaans is dood” rap: “rym lat die stoom styg” (reël 10).

Onderwys van 1953), besit die gebruik van taal in identiteitskonfigurasies beduidende retoriese moontlikhede. Gegewe hierdie genoemde geskiedenis kan taalvermenging dui op die oorbrugging van eertydse gedwonge grense tussen mense (en by implikasie tale). In die geval van Parow suggereer die kreolisering van Afrikaans in sy gebruik van vermengings 'n ontvanklike houding jeens kreolisering.

Taalvermenging kan ook 'n teenkating teen die dominante wit (Engelse) kultuur as dominante globale vorm impliseer. Sarkar (2009:153) bevind dat kodevermenging en taalvermenging kan dui op 'n teenkating teen die dominansie van wit kultuur as dominante globale kulturele vorm.¹⁷¹ Hibriede identiteite in rap is vloeibaar, en gee agentskap aan 'n nuwe veeltalige, veelrassige gemeenskap (Sarkar, 2009:153), veel anders as byvoorbeeld die Afrikaner-establishment van vóór 1994 se doelwitte van selfbehoud en taalpurisme. Die hibridisering of kreolisering deur middel van taal kan dus beskou word as 'n vorm van teenkating versus die behoud van 'n uitgediende orde van segregasie. Wanneer Sarkar (2009:154) oor Quebecse rappers skryf, bevind sy dat, in hulle dialoog met die globale hip-hop-kultuur, “these Hip Hop forms of language and social life extend beyond Quebec’s borders, giving youth in this part of the world a way to break out of the purist, French-obsessed ethnocentricity that Quebec has traditionally been known for”. In hierdie lig kan die kodevermenging in Parow se lirieke beskou word met sy positiewe visie van Suid-Afrika as “melting pot van cultures” (Engelbrecht, 2015:229 – kyk afdeling 5.6) versus die etnosentristiese visie van Afrikanerskap onder die Afrikaner-nasionalistiese bewind tydens die ou bedeling.

Martin (2013:364) se bespreking van musiek in Kaapstad as die uitkoms van intensiewe prosesse van verruiling, vermenging en skepping uit daardie vermenging (waarna ek in hoofstuk 3 verwys het) eggo myns insiens hier. Volgens Martin het die kreolisering wat oor die eeue heen in Kaapstad plaasgevind het, tot dinamiese musiekskepping gelei, wat voortduur tot in die huidige eeu. Dit maak musiek hier volgens Martin (2013:364) 'n meganisme wat oor die potensiaal beskik om versoening te fasiliteer tussen mense ten spyte

¹⁷¹ In hierdie verband kan ook nogeens verwys word na Adedeji (2014:511) se bevindings in verband met Nigeriese hip-hop. In sy ondersoek na die appropriasie van hip-hop in Nigerië, meen Adedeji (2014:511) dat die vorm van hibridisering wat die appropriasie van hip-hop op plaaslike vlak tot gevolg het, nie slegs beskou moet word as transkulturele vermenging weens globalisasie nie, maar ook as 'n onderhandelingsstrategie in die behoud en preservering van die plaaslike kulture en praktyke en dus die beskerming daarvan teen homogenisasie.

van ’n geskiedenis van segregasie. Jack Parow se skepping uit vermenging is myns insiens ’n voortsetting van die prosesse van kreolisering deur musiek in die Kaap wat deur Martin (2013) beskryf word, hoewel Martin nie na Parow verwys nie. Dit kan ook gesien word as die huldiging van Afrikaans as demokratiese taal – Afrikaans word immers nie hoofsaaklik deur wit mense gepraat nie.¹⁷² Parow se naatlose vermenging van Standaardafrikaans met Kaapse omgangstaal, kan verder gesien word as die erkenning en viering van die Kaapse variant van Afrikaans en die voortsetting van die kreolisering van die Afrikaanse taal.

Met bostaande bespreking van kodevermenging gaan gepaard die gebruik van omgangstaal as subversiewe praktyk. Hip-hop is gesetel in die gebruik van omgangstaal, en Androutsopoulos en Scholz (2003:473) benadruk hoe dit verband hou met ’n subversiewe houding jeens die hoofstroom-kultuur:

The heavy use of vernacular speech in rap lyrics underscores the subversiveness of hip hop with respect to mainstream culture and its consonance with vernacular cultural values.

Benewens die subversiwiteit vergestalt in die gebruik van omgangstaal en sleng, is die bewoording in die rap-lied op sigself subversief. En saam met die tema – wat sentreer om die lewenskragtigheid van Afrikaans – is dit duidelik dat Parow se blaaskakery en subversiewe houding hier ten doel het om aan hom agentskap te gee. Dit word in die eerste plek eksplisiet gedoen, soos wanneer hy byvoorbeeld beweer dat hy “vlieg soos Superman” (reël 51), meer “fokken moves” as die dansprogram *Strictly Come Dancing* het (reël 60), elke hindernis wen (reël 63), ensovoorts. Maar dit word ook implisiet gedoen deur middel van die gebruik van intertekstualiteit. In reëls 67-68 eien Parow aan homself die volgende eienskappe toe:

die lone gun slinger, rou rym-flinger
old time swinger, stone cold killer

Hierdie reëls eggo ’n gedeelte uit die podiumdigter en swart vryheidsvegter H. Rap Brown se gedig uit die 1960’s (aangehaal in Bradley, 2009:181-182):

I’m the bed tucker the cock plucker the motherfucker

¹⁷² Na aanleiding van die nasionale sensus van 2011 (Statistics South Africa, 2012:26) word daar geraam dat daar in Suid-Afrika 2 710 461 wit Afrikaanse eerstetaalsprekers is teenoor altesaam 4 144 621 Afrikaanse eerstetaalsprekers wat swart, bruin, Indiër en ander is.

The milkshaker the record breaker the population maker
 The gun-slinger the baby bringer
 The hum-dinger the pussy ringer
 The man with the terrible middle finger.
 The hard hitter the bullshitter the polynussy getter
 The Beast from the East the Judge the sludge
 The women's pet the men's fret and the punk's pin-up boy
 They call me Rap the dicker the ass kicker
 The cherry picker the city slicker the titty licker

Die ooreenkomste tussen H. Rap Brown se gedig en Parow se liriek is duidelik, en die woorde “die lone gun slinger” in Parow se rap-teks en “the gun-slinger” in Brown se vers getuig van intertekstualiteit. Brown kan beskou word as een van die “vaders” van rap (vgl. (Bradley, 2009:181 en my bespreking in hoofstuk 2, afdeling 2.2.4). Soos ek elders argumenteer, kan intertekstualiteit in rap beskou word as ’n manier om agentskap te bewerkstellig as ’n wyse van emansipasie. (Vergelyk in dié verband my bespreking van intertekstualiteit in Bittereinder se lirieke, hoofstuk 6, afdeling 6.6.) Ek glo die gebruik van intertekste in rap het ’n soortgelyke doel as die gebruik van monsters in rap (kyk afdeling 3.4.5): Nyawalo (2013:461) argumenteer dat die gebruik van monsters in rap ’n manier is waarop rappers hulself op ’n historiese kontinuum vestig en Rose (1994:89) betoog op soortgelyke wyse dat rappers sodoende die verlede in die hede vestig. Op hierdie maniere verkry die rapper agentskap – soos duidelik blyk uit Parow se liriek. Soos ek in hoofstuk 3 (afdeling 3.4.5) redeneer, kan daar in hierdie sin gepraat word van ’n rap-kanon, en dat rappers soos Parow meeding om hierdie kanon deur voorgangers en tydgenote as ’t ware uit te oorlê.

Uit die bespreking van Parow se lirieke in hierdie hoofstuk, is dit reeds duidelik dat hy deur sy subversiewe houding die hoofstroom-kultuur of die establishment verwerp en teenstaan, soos gesuggereer waar hy byvoorbeeld in “Bloubek” (2014) rap “ek kom na jou kerkbasaar en sit pot in die pannekoek”. Parow se spoggerige, subversiewe houding is egter nie al wat hom kenmerk nie, en soms word die masker van sy persona effens gelig om die veelvlakkigheid van sy kuns te bevestig, wat vervolgens bespreek word.

5.8 Van Jack Parow na Zander Tyler?

Dit is duidelik dat Parow soms 'n gedaanteverwisseling ondergaan en vanuit sy emcee-persona skuif na 'n meer introspektiewe kant. Dit gebeur duidelik by “Tussen stasies” (2010), waar hy rap oor verlies en homself as kwesbaar eerder as dominerend en voortvarend voorstel. Bradley (2009:197) is van mening dat rappers hulleself oor die algemeen nie as kwesbaar voorstel nie, want die luisteraar of gehoor is juis op soek na die onkwesbare in rappers as 'n modus van ontvlugting: “The aura of invulnerability attracts us with its obvious difference from ourselves.” Nietemin ontbloot dié rapper homself soms as kwesbaar, in skerp kontras met die onstuitbare houding van die persona van Parow. Hierdie kwesbaarheid verskil van die buitelanderskap in Parow se lirieke, of van waar hy homself as lydende party skets.

Viljoen (2012) spreek onder meer hierdie splitsing in Parow se identiteit aan in haar bespreking van sy musiekvideo vir die lied “Tussen stasies” (2010). Viljoen (2012:487) bevind dat dié video “die rapper se selferkende gesplete artistieke identiteit bevestig”. Viljoen (2012:490) betoog: “In teenstelling met ‘Dans, dans, dans’ spreek die videoproduksie van ‘Tussen stasies’ van 'n soberheid van uitdrukking wat ongekennd in Jack Parow se ander treffers is en ook nie met sy gevestigde dekadente beeld versoenbaar is nie.” Verder reken sy dat hierdie produksie wegbreek van Parow se “sorgvuldig-gekonstrueerde platvoerse beeld” en dat daar 'n kunstige ruimte betree word “waarin nostalgiese en verlies simboliese op verskeie aspekte van die produksie inspeel”. Ek stem grotendeels saam met Viljoen (2012) se bevindings, maar anders as sy reken ek dat hierdie sobere en kwesbare manier van uitdrukking reeds met Parow se debuut deur die liedjie “Die vraagstuk” (2009) aan luisteraars bekend gestel is, en meen verder dat die ontbloting van homself as kwesbaar bydra tot sy onderhandeling met die representasie van outentisiteit. Ek verskil ook van Viljoen (2012) se lesing van “Tussen stasies” as verwysing na 'n liefdesverlies (sien onder).

In “Tussen stasies” word die introspektiewe en kwesbare dimensie van Jack Parow openbaar:

- 1 ek het al baie goed verloor
- 2 en dit nooit ooit weer gevind nie
- 3 ek het al baie vir my ma gesê ek is nie meer 'n kind nie
- 4 die lewe is hard en ek verstaan nie meer die punt nie
- 5 ek staan langs 'n groot hoop hout maar ek het nie meer 'n flint nie

6 ek kry koud op my eie, ek soek net 'n klein bietjie warmte
 7 almal is ryk van die liefde en ek's al weer die armste
 8 sommige dae voel ek of ek doodgaan van die hongerte
 9 daar is 'n leë kol in my maag waar ek wegkruip in die donkerte
 10 ek is gebreek van binne soos al my speelgoed van toe ek klein was
 11 as ek vandag wegstap sal al my goed pas in 'n klein tas
 12 ek soek net 'n klein tydjie sodat ek die as van my kan afwas
 13 maar die soldate op die muur bombardeer my met die traangas
 14 ek lê onder 'n lappieskombers en probeer nog blokkies aanlas
 15 maar daar is 'n kwaai oom langs my bed en hy sê vir my staan vas
 16 so ek trek die kombers oor my kop en lê oop voete
 17 en stap die lang pad in my pa se groot skoene

Koor:

18 as ons staan op die einde van die langpad langs die spoor
 19 daar's net donkerte daar voor, ek staan en bewe
 20 dit raak swarter en daar's net stilte wat ek hoor
 21 hou my hand styf vas langs jou sy
 22 is jy nog lief vir my?
 23 sal jy my by die hemelpoorte kry?

24 ons hou vas aan mekaar maar niemand gaan ooit regtig joune wees nie
 25 ons skryf briewe vir mekaar wat ons nooit regtig lees nie
 26 want daar's altyd een verloorder in Russian Roulette
 27 ek moet uitgaan, ek moet werk
 28 maar ek sit vas in die bed
 29 ek stap rond en soek sitplek in leë geboue
 30 ek probeer myself vind in drank en leë verhoudings
 31 ek sit en skryf gedigte, maar word my gedigte digkuns?
 32 en ek skree volle bors in die aand met my kop in die kussing
 33 ek lê vir ure in die bad met my kop onder die water
 34 ek slaap elke oggend laat want die wêreld kan wag tot later
 35 ek moet wag, nee, aanbeweeg, ontslae raak van my gevoelens
 36 so ek stap, ek raak leeg, groot aksies sonder bybedoelings
 37 ek sit alleen op een punt van die wipplank
 38 ek bid al weer vir een sitvlak maar ek sit lank
 39 en ek wag vir iemand om op te spring aan die een kant
 40 maar die vingers van my gevoelens krap diep in my verstand
 41 as ons staan op die einde van die langpad langs die spoor
 42 daar's net donkerte daar voor, ek staan en bewe
 43 dit raak swarter en daar's net stilte wat ek hoor
 44 hou my hand styf vas langs jou sy
 45 ek het al ver gewen en baie ver verloor
 46 ek het al baie gevoel asof die lewe my versmoor
 47 ek het al baie gesit op die bokant van 'n berg
 48 ek het al baie gesit in die voorkant van die kerk
 49 vat my terug na die Langkloof en my ouma se plaas
 50 ek wil saam met my suster die skape in die kraal injaag
 51 ek wil sit op my oupa se skoot en stories hoor van die verlede

52 ek wil rondhardloop deur die gras tot ek lam word in die knieë

Koor 2:

53 ons staan en luister hoe die Here en die duiwel oor ons stry
 54 die hartseer is verby
 55 op die ou end is al wat ek wil hoor, rol oor jou tong:
 56 jy wil by my bly
 57 sal jy my by die hemelpoorte kry?

Viljoen (2012:494) lees die liriek van “Tussen stasies” as sprekend van verlies en van ’n “nostalgiese verlange na ’n kommervrye kleintyd” – hier is ek dit met haar eens. Sy wys op die beelde wat in die eerste vers “gevoelens van oorweldiging en ’n angs vir koudkry, hongerte en donkerte” skets, asook die “sinister” beelde van as wat afgewas moet word (reël 12) en lees reël 16 (“so ek trek die kombers oor my kop en lê oop voete”) as suggestief van ’n lyk. Die refrein bevestig volgens Viljoen voorts “die donkerder dimensie van die liedjie deur na die ‘einde’ te verwys, en na ’n treinspoor langs die ‘langpad’”. Viljoen (2012:495) wys daarop dat die simbool van die trein in musiek met verlies of lyding geassosieer kan word:

Met betrekking tot die titel van die liedjie, asook die refrein se herhaalde verwysings na treinspoor, is dit interessant om daarop te let dat die stylfiguur van die trein histories ’n belangrike plek inneem in die liriek van bepaalde tipes populêre liedjies of religieuse liederes – met name in spirituals en die blues – wat met verlies of lyding geassosieer word. Hierdie verwantskap het sy ontstaansgeskiedenis in die tydperk van slawerny in Amerika, toe die aantrekkingskrag van die trein sowel reëel as simbolies was.

Viljoen (2012:495) beskou die verwysings na verlies in “Tussen stasies” as ’n “liefdesverlies wat deur die protagonis gely is”. Só ’n interpretasie is sekerlik moontlik sonder die biografiese inligting wat Parow later aan Engelbrecht openbaar. Die lied handel inderdaad oor verlies, maar nie oor ’n romantiese liefdesverlies nie en wel oor Tyler se pa se dood, soos hy later aan Engelbrecht (2015:104-105) vertel – en waar hy ook wys op die intertekstualiteit in die lied:

Net voordat ‘Cooler as ekke’ ’n hit geword het, is my pa oorlede. Dit was vir my baie heavy. Dis kak dat hy toe nie kon sien hoe ek deurbreek in die musiek-scene nie, maar hy sien dit obviously van waar hy ook al is. Een aand na sy dood het ek weirdly enough na daai comedy show *Scrubs* gekyk op TV, en in daai episode het die storie gegaan oor hierdie oom wat besig is om dood te gaan in die hospitaal [...] en dit het my meer laat dink oor my dad, en toe, aan die einde van die show, het die band Death Cab for Cutie se song ‘I will follow you into the dark’ gespeel waarin hulle sing ‘if heaven and hell decide that they both are satisfied, if there’s no one beside you when

your soul embarks, I will follow you into the dark’. En toe het ek gaan sit en ‘Tussen stasies’ geskryf.

Die verwysings na die dood in “Tussen stasies” hou dus verband met Tyler se pa se sterfte en die verganklikheidsbewussyn wat dit by die rapper wek. Ek sluit aan by Viljoen (2012) se bespreking van “Tussen stasies” maar wil beklemtoon dat die kwesbare sy van Parow reeds deurskemer met sy eerste treffer, “Die vraagstuk”, wat saam met Die Heuwels Fantasties in 2009 vrygestel is. Die blootstelling van hierdie kwesbaarheid is dus nie ongewoon aan Parow nie, maar die luisteraar is reeds daarop voorberei met sy debuut, en soos reeds genoem, hou hierdie blootstelling verband met sy representasie van outentisiteit.

Taljaard (2009:1) spreek Parow se identiteit in “Die vraagstuk” aan in sy artikel waarin hy vra “Sal die regte Jack Parow asseblief opstaan?” Hier meen hy dat “Die vraagstuk” sekerlik die naaste is wat die gees van Allen Ginsberg se ‘Howl’ nog aan Afrikaans gekom het [...]”. As Bob Dylan se “All along the watchtower” en “Eleanor Rigby” van The Beatles al in gerekende Engelse poësieversamelings opgeneem is, reken Taljaard (2009:1) dan, kan daar ook na Jack Parow gekyk word in die samestelling van die volgende uitgawe van *Groot verseboek*.

“Die vraagstuk” (2009) is die lied wat Jack Parow aan gehore voorgestel het, dus is dit ook ’n lied wat in ag geneem moet word wanneer sy selfposisionering en selfrepresentasie ondersoek word, wat ek in afdeling 5.4 bespreek het. Hier het ek gevind dat Tyler homself in die Parow-persona presenteer as lydende party wat homself verdedig oor en simboliese dominansie bewerkstellig teen ’n verbeelde opponent. In “Die vraagstuk” (wat ek hier in fragmente aanhaal) is dit egter duidelik dat outentisiteit vir Parow nietemin van groot belang is, soos veral in die volgende reëls gesuggereer:

ek soek vriende wat die heelyd by dieselfde styl bly
 ek soek my jeans los, ek soek my hare een kleur
 ek soek ’n lewe sonder dwelms sodat ek weet wat gebeur
 ek soek dronk inhibisie, ek soek uitkyk en ’n visie
 ek soek minder wannabe’s en meer mense met ’n missie
 ek soek minder MTV, ek soek mense wat in hulle psige delf
 ek soek net fokken mense wat fokken dink vir hulleself

Parow hunker egter ook na verskeidenheid en daar kan aanvaar word dat hy hierdie verskeidenheid met outentisiteit vereenselwig:

ek soek kruise, ek soek labels, ek soek engele, ek soek duiwels
 ek soek mense met messe, ek soek mense met Bybels
 ek soek mense wat hou van trip hop, ek soek mense wat hou van trance
 ek soek mense wat hou van hip hop en langarm dans
 ek soek poppies, ek soek gangsters, ek soek jocks, ek soek boere
 ek soek mense wat drink, kots en kruip oor die vloere
 [...]
 ek soek liefde, ek soek haat
 ek's bly dan is ek kwaad

Maar hy verlang ook na verhoudings, gemeenskap, ondersteuning en ontvlugting, en hierin begin die ontbloting van sy kwesbaarheid deurskemer:

ek soek meisies wat saam met my staan en vir almal dit wys
 ek soek regte vriende, vriende wat deur alles staan by my
 [...]
 ek soek parties by Evol, ek soek parties by die Shack
 ek soek parties by Danskraal, ek soek parties by my flat
 ek soek Castle, ek soek Hunters, ek soek port, ek soek wyn
 ek soek die cane train, ek soek bottels brandewyn,
 [...]
 ek soek mense wat by my kuier tot dit laat raak
 ek soek drinking games waar niemand ooit wen nie
 ek soek 'n bar waar ek kan drink waar niemand my ken nie

Parow is dus bewus van die samelewing se onegthede (“ek soek minder wannabe’s”), hy smag na doelgerigtheid (“ek soek mense met ’n missie”), na dieper betekenis (“ek soek mense wat in hulle psige delf”), en hy is gekant teen ’n skaapmentaliteit (“ek soek net fokken mense wat fokken dink vir hulleself”). Die nare sosiale realiteite en afwykings van die mensdom (betekenisloosheid) gee hom die behoefte aan ondersteuning in betekenisvolle verhoudings (“ek soek meisies wat saam met my staan en vir almal dit wys / ek soek regte vriende, vriende wat deur alles staan by my”). By die gebrek daaraan soek hy ontvlugting in drank en ’n gefuif soos gesuggereer deur die reëls: “ek soek parties by Evol, ek soek parties by die Shack / ek soek parties by Danskraal, ek soek parties by my flat / ek soek Castle, ek soek Hunters, ek soek port, ek soek wyn / ek soek die cane train, ek soek bottels brandewyn”. In teenstelling met openbare vertoon, soek hy “’n bar waar [hy] kan drink, waar niemand [hom] ken nie”.

Ook in teenstelling met die ontvlugting voorgestel in drank en pretmakery in die bostaande reëls, staan sy sobere kwesbaarheid, onsekerheid en selfbewustheid in die slotreëls waar dit

tot 'n hoogtepunt gevoer word en waar die titel van die lied (wat nie self in die liriek voorkom nie) verklaar word:

so wie gaan by my staan in die koue oggendryp?
 wie gaan by my staan as die donker suutjies inkruipe?
 wie gaan lê in my arms as die tortelduiwe roep?
 as die son opstaan op soek na vars bloed?
 want vriende bly vriende, maar jy staan eintlik alleen
 as die donderweer slaan staan jy alleen in die reën
 as die vloede kom soek jy alleen vir 'n brug
 ek stap in donker strate op soek na 'n straatlig
 die enigste ligte in die nag is die vure van hel
 die enigste vriende wat jy het, het al lankal geval
 in die donker ure skink net duiwels nog 'n dop
 Satan sit saam met sy kinders en kyk hoe kom die son op
 wie gaan in die grys mis blomme op my graf sit?
 as ek op die dood is, wie gaan langs my bed sit en vir my bid?

Dié eksistensiële “vraagstuk” en verganklikheidsbewussyn (“wie gaan in die grys mis blomme op my graf sit? / as ek op die dood is, wie gaan langs my bed sit en vir my bid?”) blyk té ontnugterend te wees om te beantwoord en daarom keer Parow na sy persona as wyse tot ontvlugting:

ag fokkit, klaar geworry, ek's klaar,
 as jy my soek, ek is die ou met die snor by die bar

Miskien verskaf Parow hier die lens waardeur sy daaropvolgende musiek gelees moet word. Daar word gesuggereer dat die Parow-persona 'n manier is waarop daar sin gemaak word uit die uitdagings wat die lewe bied – moontlik ook 'n wyse tot ontvlugting.

5.9 Gevolgtrekking

Na aanleiding van die beskouings van Van der Watt (2001) en Martin (2013) is die wit Afrikaanse rapper Jack Parow se rap-musiek hier ondersoek as ruimte waarbinne daar op aktiewe wyse met wit identiteit omgegaan word, met die gevolg dat 'n essensialistiese beskouing van witheid opgehef en die relasionele, en voortdurend veranderende aard daarvan belig word. Uit hierdie ondersoek na Parow se lirieke en musiek, musiekvideo's en media-onderhoude is dit dus duidelik dat hierdie rapper die heroorweging, heronderhandeling en ondervraging of bevraagtekening van wit identiteit (vgl. Van der Watt, 2001:66)

bewerkstellig deur gebruik te maak van die simboliese identiteitsgereedskap (Neate, 2004:107) wat hip-hop bied, as voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse op glokale vlak in die Suid-Afrikaanse konteks. Die konsepte van “heroorweging”, “heronderhandeling” en “ondervraging” (n.a.v. Van der Watt, 2001:66) impliseer ’n aktiewe omgang met identiteit en identiteitskonfigurasië as die handeling of proses van konfigurasie, eerder as konfigurasie as voltooië produk (Martin, 2013:8). Deur die begrip “waarmaking” (Bucholtz en Hall (2004:385) in ag te neem, is dit moontlik om Parow se identiteitskonfigurasië op ’n glykskaal te beskou waar die merkers voortdurend skuif.

Zander Tyler span die persona van Jack Parow in as manier waarop daar met identiteit onderhandel kan word en waarop outentisiteit in die proses verwerf kan word. Hoewel hy homself merk as zef randfiguur of buitestander ter wille van die ondergraving van hegemoniese witheid, is zefheid nie die enigste merker wat geld in Parow se persona en oeuvre nie. Parow beskryf homself as “wit maar swart” en sê hy rap so goed “you could swear I was a black man”. Deur sy rap-musiek oorskry hy dus grense in terme van ras sonder dat hy sy eie witheid ontken. So word hibriditeit voorgestel en bewerkstellig.

Die manier waarop hibriditeit in Parow se lirieke voorgestel en bewerkstellig word, is sowel eksplisiet (*wat* gesê word) as implisiet (*hoe* dit gesê word). Dit verteenwoordig nie ’n ingesteldheid van ’n generasie waaraan Parow behoort nie. Dit verteenwoordig eintlik niks nie, want die konsep “verteenwoordig” impliseer ’n ingesteldheid wat spreek van refleksie (weerspieëling) eerder as konstruksie, en Parow se werk is geen refleksie nie, wel representasie as konstruksie.

Outentisiteit – wat ’n belangrike merker in hip-hop is – word hier deur middel van performance verwerf (vgl. Coupland, 2003:428) – eerder as dat ’n vooropgestelde waarheid as egtheid gereflekteer word (vgl. Frith, 1987:137). Op hierdie manier word ’n essensiële beskouing of representasie van identiteit voortdurend opgehef. Uit hierdie hoofstuk is dit duidelik dat Parow se gebruik van taal ’n onontbeerlike rol in die konfigurasie van identiteit speel. Uit studies soos dié van Androutsopoulos en Scholz (2003), Higgins (2009), Sarkar (2009) en Adedeji (2014) wat in hierdie hoofstuk aan bod gekom het, word dit duidelik dat taal nie slegs ’n manier is waarop hibridisering bewerkstellig word deur taalvermenging by die appropriasie van hip-hop op plaaslike vlak nie, maar taal word in hierdie sin ’n nuttige verwysingsveld om hibridisering te ondersoek.

Parow posisioneer homself ook as *underdog* of antiheld, hy is gedurig besig met 'n wedywering en om hom te verdedig teen 'n simboliese opponent. Hierdeur, en deur die gebruik van blaaskakery, bewerkstellig hy agentskap as rapper, wat ook bydra tot die representasie van outentisiteit.

Na aanleiding van die ondersoek na Parow se lirieke in hierdie hoofstuk is dit veral duidelik dat individuele identifikasieprosesse en 'n verskeidenheid veranderende persoonlike kontekste, op globale vlak, sorg vir eiesoortige permutasies van plaaslike hip-hop. Die verspreiding van hip-hop op globale vlak lei volgens my nie tot meer eendersheid nie, maar meer andersheid, en beweeg nie binne afgebakende kategorieë nie.

HOOFSTUK 6

Gevallestudie – Bittereinder

ek rap vir die eer van eerlik wees, elke lyn soos
die pyn van 'n geweer teen jou neus / ek weet
dis als te hectic, maar ek skryf wat ek sien /
Bittereinder vat jou orals soos 'n dink-en-dans-
masjien

– Bittereinder¹⁷³

6.1 Inleiding: Bitter bewus

Bittereinder verskil van die rappers wat in die vorige twee gevallestudies aan bod gekom het op voor die hand liggende gebiede: Anders as Die Antwoord en Jack Parow is Bittereinder nie van die Kaap afkomstig nie, maar van Pretoria. Verder kan Bittereinder van Die Antwoord en Jack Parow onderskei word in die sin dat hierdie groep nie van 'n persona of personae gebruik maak nie. In teenstelling met Die Antwoord en Jack Parow is daar ook geen profaniteite in hul lirieke nie. Woorde soos “donner” en “flippit” of “flippin” word byvoorbeeld as kragwoorde ingespan, teenoor vloekwoorde soos “poes”, “fok”, “bitch”, “piel”, ensovoorts, waarvan Die Antwoord en Jack Parow se lirieke deurspek is. Tematies is daar 'n prominente spirituele en filosofiese element in Bittereinder se lirieke, wat een musiekjoernalis (Young, 2011) die volgende waarneming laat maak: “Parow is comedic and Die Antwoord is shock, but Bittereinder just seems to be more thought through [...]” Bittereinder wyk daarbenewens ook somtyds af van die eerstepersoonsnarratief deur epiese rap-gedigte – vertel uit die derdepersoonsperspektief – te skep, soos “Die waarskuwing” (2010), sowel as om ander verhalende tegnieke in te span (vgl. “Die slang en die arend”, 2010; “Die berge brand”, 2015). In hierdie hoofstuk word Bittereinder se lirieke, styl en beeld beskou sodat die maniere ondersoek kan word waarop hulle aktief met die kwessie van identiteit en die sosiopolitieke konteks van Suid-Afrika omgaan. Dit word ook gedoen ten einde vergelykings te kan tref tussen hierdie groep en die ander kunstenaars van die

¹⁷³ Uit: “Die dinkdansmasjien” (2012).

gevallestudies, en om te bewys dat nie alle wit (Afrikaanse) rap-kunstenaars identiteit op dieselfde wyse konfigureer nie.

Die lede van Bittereinder is Jaco van der Merwe (hoof-rap-stem), Peach van Pletzen¹⁷⁴ (produksie en stem) en Louis Minnaar (produksie, visuele elemente en stem). In 'n onderhoud met Klopper (2015:17) som Van der Merwe die onderskeie rolle van Bittereinder se driemanskap soos volg op: “Ek hou van dig intertekstuele skryfwerk. Louis hou van *provocative images* en donker musiek. Peach is 'n fynproewer van klank.”

Wat hierdie groep verder onderskei van die rappers in dis vorige gevallestudies is die feit dat Minnaar 'n kunstenaar is wat direk verantwoordelik is vir die skep van die groep se musiekvideo's en die ontwerp van alle visuele elemente verbonde aan die groep, soos CD-boekies en -omslae, en musiekvideo's – met ander woorde, belangrike aspekte van die visuele enkodering (vgl. Androutsopoulos en Scholz 2003:469-470) van dié groep. Terwyl verskillende mediamodaliteite ook by die vorige gevallestudies ter sprake gekom het vir die rol wat dit speel in die oordra van sekere betekenisse, veral ten opsigte van identiteit, is die verskillende mediamodaliteite verbind tot die produk van Bittereinder nog baie nouer vanweë Minnaar se rol as ontwerper én groeplid. Die visuele voorstelling van die groep hang dus ten nouste saam met die rap-produk van die groep – dit is as 't ware 'n oudiovisuele projek – en sal in hierdie hoofstuk in sodanige lig ondersoek word.

As musiekprodusent is Van Pletzen ook in sy solo-kapasiteit bekend as Yesterday's Pupil – 'n elektro-musiekprojek, en hy het ook in 2009 vir 'n kort ruk met Fokofpolisiekar se Francois van Coke saamgewerk as duo genaamd Oorlog Frankenstein. In 2017 is sy jongste projek genaamd Van Pletzen geloods, in samewerkin met Matthieu (Makkie) Auriacombe: 'n komiese Afrikaanse sang-en-musiek-duet.

Van der Merwe – die hoofstem van die trio en die lirieskrywer – het eers in Engels ge-rap met die verhoognaam Ajax, voordat hy saam met Minnaar en Van Pletzen Bittereinder gestig het. Dat hy vir 'n tyd lank Engels gepraat het, en sy verhouding met Engels, kom aan bod in Bittereinder se trefferlied “Kwaad Naas” (2012), waar hy rap:

¹⁷⁴ Die bynaam Peach moet nie as tekenend van 'n persona beskou word nie, maar is bloot die bynaam van Pierre van Pletzen Jnr.

I klap that rooitaal like 'n rondomtalie
 I'm a proper Valie, brand pienk by die see
 Boys High war cries and friends who live on beer
 ek skree vir Sundowns, the sky's the limit
 80 vir Engels in matriek, flippin legitimate
 en dit was first language pappie, ek lees TS Eliot

Aan Moncho (2010:4) vertel Van der Merwe in 'n onderhoud oor sy verhouding met taal:

I was educated in English and I've rapped in English most of my life and I noticed the Afrikaans in me fighting against the English in me. I only started writing in Afrikaans in 2007 and this has been quite a journey for me. It was a revelation in the value of my mother tongue.

Dit is dus byna asof Van der Merwe deur middel van Engels aanvanklik “geveg” het teen Afrikaans, waarskynlik vanweë die gebrek aan identifikasie met Afrikaans en alles wat Afrikaans is ná apartheid. Hierdie sentiment eggo in die liriek vir “Ware verhaal” (2010) op die groep se gelyknamige debuutalbum waar hy rap:

ek soek al vir jare na die ware verhaal
 'n openbaring in die waarde van my eie moedertaal

Die kwessie van moedertaal-rap en die verband wat dit vir Van der Merwe het met sy identiteit, is dus belangrik en verg nadere ondersoek in hierdie hoofstuk, veral in die wyse waarop dit verband hou met outentisiteit, selfs al is daar al hoe meer kodevermenging op Bittereinder se albums na afloop van hul debuut. Dis is byvoorbeeld interessant dat die resensent Moncho (2010:4) Van der Merwe se gebruik van Afrikaans as outentiek interpreteer wanneer hy sê: “Van der Merwe is at his most authentic in his mother tongue.”

Bittereinder se klank word gekenmerk deur 'n sterk elektroniese aanslag (elektro). Waar Die Antwoord en Jack Parow ook van elektroniese klanke gebruik maak in die musiekproduksie, grens Bittereinder se produk aan dansmusiek wat herinner aan Europese dansklubmusiek, maar ook getuig van 'n vermenging van genres (sowel Parow as Bittereinder inkorporeer benewens elektronika ook musiekinstrumente). Bittereinder se produk word deur die groep self sowel as die media beskryf as elektro-hip-hop (vgl. Moncho, 2010:4; Young, 2011, Klopper, 2015). In media-onderhoude, sowel as die groep se lirieke, beklemtoon Van der Merwe sy verknogtheid aan die hip-hop-kultuur, soos wanneer hy in “Jou tyd sal kom” (2014) rap:

skryf dit op jou voorkop
my eerste taal is hip-hop

Terwyl die Afrikaanse taal 'n sterk verband hou met die konfigurasie van identiteit in Bittereinder se lirieke, illustreer bostaande koeplet dat hip-hop deur Van der Merwe selfs nog hoër geag word as sy moedertaal. Hip-hop hou vir hom ook verband met identiteitswroegings en ervarings binne die spesifieke sosiopolitieke konteks van Suid-Afrika, soos blyk uit die volgende verduideliking (Van der Merwe in Du Toit, 2013:2) wat ek ook reeds aan die begin van hierdie studie aangehaal het:

Hip hop was born on the fringes of society. As a young Afrikaner writer, struggling to find my identity at the turn of the century, it was almost inevitable that I would end up being drawn to rap.

Met Bittereinder se verskyning op die Suid-Afrikaanse musiektoneel het joernaliste hierdie groep vergelyk met Afrikaanse rap-voorgangers en bevind dat hierdie groep 'n nuwe, unieke aanpak het, soos wat Moncho (2010:4) in *Star* skryf:

Brasse Vannie Kaap gave resonance to Afrikaans rap. Die Antwoord and Jack Parow are making it popular. Now [...] Bittereinder are giving it another face.

Terwyl hierdie stelling van Moncho (2010:4) problematies is weens die feit dat dit, met die uitsondering van Brasse Vannie Kaap, hoofsaaklik slegs kommersieel suksesvolle wit Afrikaanse rappers beskou as prominent in die resente ontwikkeling van Afrikaanse hip-hop (vergelyk ook die opmerking hieroor in hoofstuk 2 afdeling 2.3.4), is dit duidelik dat Bittereinder se aanpak erken word as afwykend van Afrikaanse hip-hop-voorgangers. Moncho (2010:4) gaan voort om Bittereinder se produk te beskryf as “conscious Afrikaans rap that’s light and spirited”.¹⁷⁵ Ook Young (2011) beskryf Bittereinder se hip-hop as “conscious”.

Die beskrywing van sekere gevalle van hip-hop as “bewus” kan teruggevoer word na Grandmaster Flash and the Furious Five se “The Message” (1982), waarskynlik die eerste

¹⁷⁵ Moncho (2010:4) se bewoording skep dalk die idee dat Bittereinder die eerste hip-hop-groep is wat “conscious” (“bewuste”) rap skep in Afrikaans, en maak ongelukkig nie melding van Prophets of the City, wat die eerste was om dit in Afrikaans te doen nie. Dit is egter duidelik dat Moncho se fokus hier lê by kommersieel suksesvolle Afrikaanse hip-hop. Ook moet dit vermeld word dat Brasse Vannie Kaap se rap as “conscious” hip-hop beskou kan word.

kommersiële suksesvolle rap-opname wat die frustrasie van ekonomies en sosiaal gemarginaliseerdes¹⁷⁶ uitspreek met die bekende refrein: “Don’t push me ’cause I’m close to the edge”. Sedertdien word die term “conscious hip-hop” dikwels gebruik om te onderskei tussen hip-hop waarvan die inhoud sosiaal, polities en ekonomies “bewus” is, en hip-hop wat slegs gemoeid is met byvoorbeeld die verbruikerskultuur of blykbaar net geskep word vir kommersiële gewin. Soms word die terme *old school* en *new school* in dieselfde sin hier ingespan, met *old school* wat verwys na bewuste hip-hop en *new school* na hip-hop waarin die verbruikerskultuur ’n groter rol speel as sosiaal bewuste temas. Die *old school/skool* en *new school/skool* verwys in hip-hop oor die algemeen na onderskeidelik die verlede en die hede. Hierdie onderskeid hou dikwels verband met nostalgie, aldus Badsha (2003:133): “This division is often used to denote nostalgia for some sort of authentic era when hip-hop was imagined to be untainted by commercialisation and motivated by a strong sense of community and social awareness. This is contrasted with the new skool [sic – AK] which is considered to have ‘sold out’, losing some of the essence of the culture, and having been contaminated by money, as well as a preoccupation with sex and violence.” *Old school* of *old skool* word ook soms gebruik om die eerste generasie bruin hip-hop-produseerders in Suid-Afrika te beskryf; *new skool* verwys daarteenoor dikwels na die verbruikers van hip-hop wat nie ’n aandeel gehad het in die oorspronklike skepping daarvan nie (Badsha, 2003:133).¹⁷⁷

Vanweë hip-hop se globale verspreiding en verbreiding, is dit egter moeilik om vandag steeds ’n rigiede lyn te trek tussen wat beskou kan word as “bewus” al dan nie. Kommentators se interpretasie van Bittereinder as ‘bewus’ kan waarskynlik verbind word met onder meer die spirituele en filosofiese tematiek in dié groep se lirieke, wat verder in hierdie hoofstuk verken sal word.

Bittereinder se groepnaam wek ’n kultuur-historiese konnotasie, omdat die naam herinner aan die Bittereinders, Boerekrygers wat tot op die uiterste geveg het tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902), totdat die Boere uiteindelik die onderspit gedelf het. Hierdie konnotasie skep die idee dat die wit Afrikaanse geskiedenis en politiek ’n prominente

¹⁷⁶ Vergelyk ook Bradley (2009:160).

¹⁷⁷ Kyk ook Stapleton (1998:230) in verband met *old school* en *new school* in hip-hop. *Old school*-rappers glo dat hip-hop ’n positiewe etos moet besit, waar hip-hop ’n alternatief tot geweld (en veral bendegegeweld) is.

tematiese rol by Bittereinder speel. Hoewel die naam as merker dien vir die kultuur-historiese verbintenis wat die groep in sy lirieke met sy wit Afrikaanse voorgangers en geskiedenis ondersoek (soos veral duidelik blyk in die debuutalbum), moet dit nie op hierdie eendimensionele vlak beskou word nie. In 'n onderhoud in die populêre kultuurtydskrif *One Small Seed* antwoord Van der Merwe op 'n vraag oor die betekenis van die groep se naam, en die historiese relevansie daarvan, soos volg (Biz-ark-human, 2011):

Okay well, it's a couple of things. The first is that we see our band as sort of an end to bitterness, you know like something that brings an end, like a 'bitter-ender'. And then obviously [...] the historical context. I ... I am Afrikaans but I grew up in English schools. I was in Boy's High and my friends were in Pro-Arte, so we always had this struggle between our English identity and Afrikaans identity. This band is like the first time that we ... it's like Afrikaans-101; like the Bittereinders, we didn't give up. And then the third meaning is somebody who never gives up.

Vervolgens word daar gekyk na die belangrikste temas en boodskappe in Bittereinder se lirieke, met sowel lirieke as visuele elemente wat ondersoek sal word.

6.2 Pret en erns

Bittereinder se debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010; kyk figuur 6.1), word deur een resensent beskryf as “an eclectic offering with a hip juxtaposition of the fun and the serious” (Moncho, 2010:4). Dit herinner aan Rose (1994:2-3) se opvatting dat hip-hop te make het met sowel probleme as plesier. Die meestal lighartige elektroniese klanke staan hier teenoor die ernstige tematiek van 'n worsteling met identiteit te midde van 'n sosiale bestel waar die gevolge van 'n uiters problematiese politieke geskiedenis steeds 'n groot rol speel.

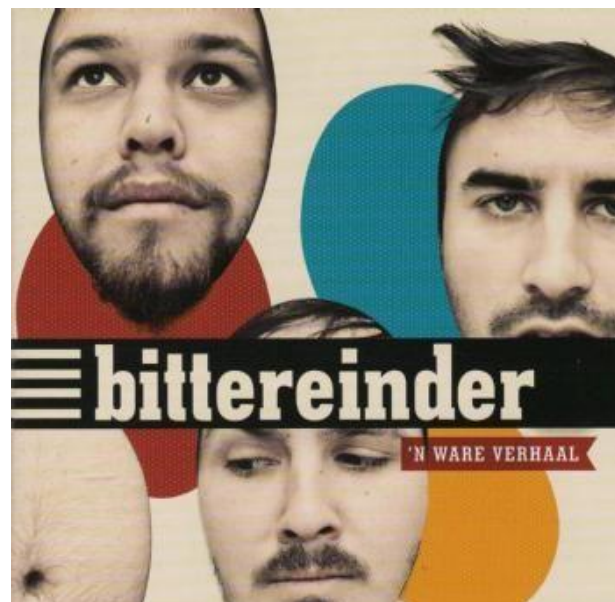
Met die groep se debuut is daar weinig kodevermenging in Van der Merwe se lirieke, maar Engels en Nederlands kom voor wanneer daar samewerking met ander rappers is. Tumi Molekane rap in Engels in “A tale of three cities” en die New Yorkse rapper Sev Statik op “Voleinder”. “Slechte mense”, in samewerking met die Nederlandse rapper Tim Beumers, is waarskynlik die eerste Afrikaans-Nederlandse rap-duet¹⁷⁸ (vgl. Moncho, 2010:4). Uit die

¹⁷⁸ Heelwat gevalle van samewerking tussen Afrikaanse en Nederlandse rappers het daarop gevolg, vernaamlik Jack Parow se kortspeler, *From Parow with love* (2016), waarop vyf uit die ses liedjies op die album in samewerking met Nederlandse rappers is.

vorige gevallestudies in hierdie proefskrif, blyk dit duidelik dat kodevermenging ’n rol speel in hoe plaaslike rappers hulself positioneer. Soos ek reeds in die hoofstuk oor Jack Parow gewys het, word daar deur kodevermenging nie slegs ’n verbintenis gemaak met die globale hip-hop-wêreld nie, maar te kenne gegee dat die rapper ontvanklik is vir vermenging en by implikasie vir hibridisering of kosmopolitanisme (vgl. Androutsopoulos en Scholz, 2003; Higgins, 2009). Verder kan dit dui op ’n houding wat sosiaal en linguisties “oop” is (Sarkar, 2009). In hierdie sin kan die gebruik van taal as ’t ware ’n demokratiserende rol vervul. Bittereinder verklaar hulle posisie jeens vermenging in die volgende reëls in “Slechte mense” (2010):

ek vind waarde in die harmonie van hoe ons almal saam klink
plus ’n stem wat altyd alleen sing is eintlik nogal gevaarlik

In die geval van Bittereinder speel die samewerking met Sev Statik van New York op die groep se debuutalbum ’n belangrike rol in hoe Bittereinder op glokale vlak funksioneer: daar word in Afrikaans ge-rap oor die plaaslike konteks (lokaal), maar ’n verband word uitgebeeld met hip-hop se globale kultuur en etos. Dis betekenisvol dat Statik van New York afkomstig is – die ontstaansone van hip-hop. So spreek Bittereinder by uitstek ’n verbintenis met internasionale hip-hop uit, en verbind hulle ook hulself tot dié genre se “moederkultuur”.



Figuur 6.1: Die omslag van Bittereinder se debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010).

Tematies staan die kwessie van identiteit en veral Afrikaner-identiteit sentraal in Bittereinder se debuut. In ’n media-onderhoud in *One Small Seed* (Biz-ark-human, 2011) gee Van der

Merwe toeligt tot die ervaring van Afrikaner-wees wat die tematiek van Bittereinder se debuutalbum beïnvloed het, wanneer hy ’n vraag oor sy identiteit beantwoord:

[I]n the time that we were growing up, in the nineties, it wasn't a sort of very popular thing to be an Afrikaner – a young Afrikaner. And we were kids, we had no idea of what was going on in this country you know, we were just growing up. [...] [S]ome of us grew up hating our own identity, our own culture. And this project is something that happened, it's like God showed me something about who I am and I embraced it. Now I'm okay to be an Afrikaner ... not okay, I'm loving it! [...] [I]t's a part of our history that we needed to deal with in a way.

Bostaande gedagtes kom ten sterkste na vore in die debuutalbum se temalied, “Ware verhaal”. In die openingsreëls, wat ook later as koor herhaal word, spreek die rapper ’n behoefte uit om betekenisvolheid te vind deur middel van musiek (in hierdie geval spesifiek deur middel van rap-musiek):

Koor:

- 1 sê tog die musiek beteken nog iets
- 2 as hierdie ding so erg gebreek is, sal ons dit ooit kan fix?
- 3 ek soek al vir jare na die ware verhaal
- 4 die ritmes in ons bloed wat ons lewens bepaal
- 5 sê tog die musiek beteken nog iets
- 6 as hierdie ding so erg gebreek is, sal ons dit ooit kan fix?
- 7 ek soek al vir jare na die ware verhaal
- 8 die openbaring in die waarde van my eie moedertaal

Die “ding” wat “erg gebreek is” (reëls 2 en 6) wys waarskynlik op die sosiopolitieke toestand van die land en meer spesifiek die posisie van die Afrikanerjeug na afloop van die apartheidsbestel, die posisie waarin die rapper homself bevind. Die “ware verhaal” word nie slegs gesoek in (hip-hop-)musiek nie, maar daar is ’n behoefte aan ’n openbaring in die spreker se moedertaal, Afrikaans. Hy spreek dus hier ’n behoefte uit om sy identifikasie met rap-musiek te vereenselwig met sy Afrikaans-wees en om in dié proses ’n outentieke weergawe van sy identiteit te kan voorstel.

Maar daar is terselfdertyd ’n skadebewussyn en onsekerheid aanwesig: “as hierdie ding so erg gebreek is, sal ons dit ooit kan fix?” Terwyl daar ’n bewustheid is van verval of gebrokenheid, word daar gesuggereer dat die hoop vir herstel lê in musiek, in hip-hop-musiek maar spesifiek in ’n *Afrikaanse* manifestasie van hip-hop. Met ander woorde: in sy eie

moedertaal; om hip-hop te approprieer tot dit waarmee hy sy identiteit vereenselwig. Die spreker poog om hierdie herstel soos volg te bewerkstellig:

- 9 so poeg ek my hartjie uit in netjiese rytjies
 10 rympies wat seer en heel maak soos 'n chirurg se snytjies
 11 jy kies wat jy lief is voor so tussen die lyntjies
 12 ek lê al lank genoeg in my *Matrix*-pypies
 13 miskien te ongeduldig om te begin met die basics
 14 maar nou neem ek te veel te vinnig in soos roomys en breinvries
 15 stilletjies bekruij ek hierdie onbekende grond
 16 met my woordeskat en ritme soos 'n geweer en 'n waghond
 17 julle almal donner rond in julle veilige kastele
 18 terwyl ek buite in die skadu's in die strate van jul stede
 19 die verlede en die toekoms in die straatligte soek
 20 ek luister na die fluister van geheime in elke hoek
 21 dit is nie so donker as wat dit van ver af lyk nie
 22 daar is harte wat verstaan as jy nie woorde gebruik nie
 23 die leemte roep nou hard, en ek kan sweer die tyd is hier
 24 ek is 'n kind van die warrelwind se middelpunt van vuur

Die rap-ryme maak nie net heel nie, maar ook seer (reël 10). Die proses om die “ware verhaal” of outentieke identiteit deur middel van hip-hop in Afrikaans te ontgin, is met ander woorde 'n pynlike proses, maar een wat – “soos 'n chirurg se snytjies” – heling kan bring. Die sogenaamde “ware verhaal” is nie noodwendig 'n maklike verhaal om te vertel of te aanvaar nie. Die spreker besef dat hy uit sy *Matrix*-pypies (reël 12),¹⁷⁹ oftewel salige onbewustheid of onkundigheid, moet wegbreek waar hy al “lank genoeg” was.

Die tyd is dus ryp vir 'n verandering, en hierdie verandering kan geskied deur middel van die verkenning van “onbekende grond” (reël 15), die ongekarteerde gebied van hip-hop in sy eie moedertaal van Afrikaans wat die waarheid aan die lig sal bring (vgl. reël 18-19). Vir die rapper is die verkenning van die “ware verhaal” dus een wat vereis dat hy nie soos sy makkers in 'n salig onbewuste posisie (“veilige kastele” – reël 17) kan vertoef nie, maar om “geheime in elke hoek” (reël 20) te soek – met ander woorde onverkende gebied. Vir die rapper is die tyd reg hiervoor (reël 23), want die “leemte roep nou hard”. Sy aansporing is dus 'n leemte of onvergenoegdheid.

¹⁷⁹ *The Matrix* (1999) is 'n wetenskapfiksiefilm wat handel oor 'n man se bewuswording van en die geveg teen die vals realiteit waarin hy hom bevind, wat geskep en beheer word deur 'n misterieuse, bese groep.

Reël 24 se verwysing na die warrelwind en middelpunt van vuur is betekenisvol in die sin dat dit kan wys op ’n suiweringsproses, ofskoon hierdie proses ongemaklik mag wees. Die tema van vuur en loutering/suiwering kom ook deurlopend voor in die lirieke van Fokofpolisiekar (kyk Klopper, 2009:130). Die simboliek van vuur dui enersyds op vernietiging, maar ook op die belofte van hernuwing. In Bittereinder se lirieke verkry dit later ook ’n ander dimensie, waar die konsep van die vagevuur in verband met die sosiopolitieke toestand van die land gebring word (kyk ook afdeling 6.8).

Die woorde “kind van die warrelwind” dui moontlik ook op die bekende Afrikaanse lied “Kinders van die wind” deur Koos du Plessis. (Om ’n intertekstuele verband te lê tussen Bittereinder en Du Plessis is geensins vergesog nie; in die lied “Vagevuur” op *Skerm* (2014), verwys die rap-reël “moerse leeg hier binne – skadu’s teen die muur” na Du Plessis se stellig bekendste lied, “Skadu’s teen die muur” (1980).¹⁸⁰ Die intertekstuele verwysing na “Kinders van die wind” roep die tematiek van hierdie lied op, tematiek wat verband hou met “swerwers sonder rigting / soekers wat nooit vind”. Dié tema is immers ’n “ou-ou liedjie”, en ’n “baie ou verhaal”, aldus Du Plessis. Maar die “kinders van die wind” is in hierdie geval “kind[ers] van ’n warrelwind” (reël 24) – ’n onstuimige situasie. Die feit dat Bittereinder hulself beskou as “kind[ers]” van hierdie “warrelwind” kan moontlik dui daarop dat hulle hulself beskou as die nasate van, of gebore tydens, ’n onstuimige sosiopolitieke situasie. Met vuur in die middelpunt of oog van hierdie warrelwind, word die motief van moontlike loutering en die hoop op vernuwing in die “oog” van hierdie “storm” opgeroep.

In die res van die lied spreek die rapper hom uit teen apatie te midde van ’n problematiese geskiedenis wat bloed, trane en sweet, en “versmoorde drome” veroorsaak het:

- 25 die redes hoekom ons saamdrom lê in lyne van persepsie
- 26 maar die voorstel van skoonspel is nog altyd buite die kwessie
- 27 die bloed en die trane op ons sitkamerstelle
- 28 pas mos mooi met die muurverf so onder die sterre
- 29 flippit, ek’s moeg van gebrek en gevlek en die stilte
- 30 soos wapens wat sorg dat ons instort van binne
- 31 en skud in die koue van versmoorde drome
- 32 in ons kinders wat ons namaak is die donkerte volkome

¹⁸⁰ Interessant genoeg het die Afrikaanse rockgroep Van Coke Kartel – wat twee lede met Fokofpolisiekar deel, naamlik Francois van Coke en Wynand Myburgh – ook aan Koos du Plessis hulde gebring deur “Skadu’s teen die muur” op te neem op hul album *Skop, skiet en donner* (2010).

- 33 o ja, ons kan raas, met woorde vol rooiwyn
 34 maar kyk hoe verdwyn ons harte agter daai toertjiegordyn
 35 soos 'n kinderpartytjie wat wit hasies laat verskyn
 36 behalwe dis grootmense wat nog lekker speel hier agter in die tuin
 37 gooi maar nog 'n glasier dat ons almal kan vergeet
 38 van die sweet en die grond en hoe ons ons eie stront eet
 39 of weet ons van beter? kan iemand nog onthou
 40 waar die terugveg begin en die apatie ophou?

Die verwysing na “apatie” (reël 40) herinner aan Fokofpolisiekar se eerste treffer “Hemel op die platteland” (2004) waar daar gevra word: “kan jy apatie spel?” Nou, met die aanbreek van ’n nuwe dekade, vra Bittereinder wanneer hul generasie se apatie gestaak sal word en die “terugveg” sal begin ten einde ’n ommekeer te verseker. Indien die generasies mekaar se optrede/keuses herhaal, word die “donkerte” voltrek (reël 32), dus moet die optrede gewysig word, apatie moet dus “ophou” (reël 40). Die oplossing lê vir die rapper in hip-hop in sy moedertaal, wat vir hom die geleentheid bied vir ’n outentieke uitdrukking van sy identiteit.

Die bewustheid van ’n onlosmaaklike verhouding met die verlede, die behoefte tot vernuwing en die uitdrukking van ’n outentieke identiteit, word uitgebeeld in die musiekvideo van “Ware verhaal”, ontwerp en geskep deur die groeplid Louis Minnaar. Die videobeelde is ’n ononderbroke verbyflits van ’n gangmuur waarop geraamde ou familieportrette hang, maar waarop die lede van Bittereinder kort-kort hul lewende verskyning maak, terwyl woorde uit die liriek – woorde soos “die verlede en die toekoms” – oor die skerm flits. Die Bittereinder-manne poseer nie slegs self vir “portrette” nie, maar deur gate in die muur steek hulle hul gesigte en hande (wat soms instrumente bespeel) uit. So superponeer hulle hulself as ’t ware visueel op die onophoudelike historiese kontinuum voorgestel deur die nimmereindigende portretmuur. Hierdie simboliek van die historiese kontinuum, die aanvaarding van die verlede met die oog op die toekoms, asook die soeke na outentisiteit (“die ware verhaal”), deur hulleself op hierdie kontinuum te vestig, sluit aan by die boodskap van die lied se lirieke. Die visuele plasing van hulself op ’n kontinuum dui verder ook op die gereelde gebruik van intertekste in Bittereinder se lirieke wat deurgaans in die res van hierdie gevallestudie aan bod sal kom.

6.3 “[W]eet ek wie ek is?”

Die strewe na ’n outentieke uitdrukking van identiteit en die worsteling met die konsep van ’n eie identiteit, word op die spits gedryf in die Bittereinder-lied “Penworstel”, ook opgeneem op die debuutalbum, *’n Ware verhaal* (2010). Soos die titel aandui, word die skryfproses hier op die voorgrond geplaas, asook moontlik Bittereinder se beskouing van die skryf van lirieke as ’n poëtiese uitdrukkingsvorm, of dan ’n vorm van poësie. Die titel sinspeel voorts op die woord “penwortel”, wat ’n ankering of vastigheid voorstel. Daar kan dus ook aangeneem word dat die skryfproses ’n selfbewuste proses is en ’n verband hou met identiteitskonfigurasies:

1 “ek weet waar ek is” ... eggo’s in die maag van ’n walvis
 2 dis ’n mal twis in my binneste ... weet ek wie ek is?
 3 die vraag wat herhaal maar die woorde vorm herhaaldelik in ’n ander taal
 4 iemand anders se tong vorm die suurstof uit my longe
 5 in klanke soos borrelende bloed wat nie myne is nie
 6 nie heeltemal by en bewus nie: ek sluimer deur die suiwerste diefstal
 7 ’n huiwerende geraamte sonder vlees, geïsoleer deur die vrees
 8 rondom wie ek veronderstel is om te wees
 9 dis diep, maar nie genoeg nie, soos ’n soen met niks spoeg nie
 10 vir lank het ek gedink geskiedenis forseer my om verleë te reageer
 11 en ek beweer nog steeds daai diepste seer leer my van weer probeer
 12 my oupagrootjie is in Ceylon oorlede, moontlik St. Helena
 13 ’n romantiese prentjie van ’n soldaat langs sy geweer
 14 van sy familie weggeskeur, maar hoe kan ek ooit regtig verstaan wat gebeur
 het
 15 eer die Vyf Swemmers se volharding en moed
 16 maar verstaan ek hulle regtig al dra ek hulle bloed?
 17 ek het my oupa se name, hy was ’n dominee
 18 sy kerk gelos, nie met apartheid saamgestem nie
 19 en in my hart is hy ’n held, op sy eie manier ’n pad gekies van weerstand
 sonder geweld
 20 en ek het rede om trots te wees, verstaan my nou mooi
 21 maar as ek partykeer na my mense kyk wil ek dit alles net weggooi
 22 wat het ons geword? ’n horde verneukers wat kla en alles blameer behalwe
 onself
 23 miskien is die skuld regtig al te diep ingedelf, en ek weet ek is dieselfde
 24 ’n skynheilige stem wat saamswem in die modder
 25 maar goeie donner ek sien nie meer een positiewe gedagte hier onder nie
 26 “blanke skaamte, jy weet nie wat jy doen, jy breek af aan alles wat ons
 versoen”
 27 ’n bouer se woorde, en my hande wil ook bou
 28 ek dink nou baie ernstig oor wat ek laat gaan en wat ek vashou
 29 behou my volk as die enigste wit Afrikastam, in ’n Groter Plan, ek glo dit vuur
 en vlam

- 30 as jy haat tussen die lyne hoor dan luister jy nie reg nie
 31 dis 'n stryd vir identiteit, nie 'n letterlike geveg nie
 32 ek praat van harte wat foute en mislukkings kan insluk
 33 en selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?

In hierdie lied kom weereens die soeke na die outentieke konfigurasie van identiteit aan bod, asook die verband wat dit hou met die gebruik van taal en die aanvaarding van 'n problematiese geskiedenis. Vir die rapper-spreker is die vraag oor wie hy is 'n gekke “twis in [sy] binneste” (reël 2), maar die antwoord op dié vraag kom herhaaldelik in 'n “ander taal” reël 3), wat kan dui op die aanvanklike soeke na en uitdrukking van identiteit in 'n ander tongval en die ontkenning van Afrikaans. Hierdie ontkenning hou verband met skaamte weens die problematiese politieke geskiedenis verbonde aan Afrikaans te wyte aan die Afrikaner-nasionalistiese bestel tydens apartheid: “vir lank het ek gedink geskiedenis forseer my om verleë te reageer” (reël 10). Vir die rapper is hierdie worsteling soos dié van die Bybelse karakter Jona (“eggo's in die maag van 'n walvis” – reël 1). Hiermee kan te kenne gegee word dat daar, soos by Jona, 'n aanvanklike huiwering was om 'n sekere, onvermydelike pad te volg of 'n realiteit te aanvaar (en te verken), maar dat die spreker nou gedwing word tot 'n punt van worsteling en gepaardgaande herbesinning (soos Jona in die buik van die vis).

Te midde van hierdie worsteling met wie hy is, hierdie soeke na identiteit, erken die rapper die dade van (en sy verband met) sy voorvaders en bring hy hulde aan hulle: sy “oupagrootjie is in Ceylon oorlede, moontlik St. Helena” (reël 12) wat dui op dié se rol as Boerekryger tydens die Anglo-Boereoorlog, en hy “eer die Vyf Swemmers” (reël 15) – 'n heldestaaltjie uit dié oorlog.¹⁸¹ Hy erken 'n gebrek aan volkome begrip van die geskiedenis: “hoe kan ek ooit regtig verstaan wat gebeur het” (reël 13); vergelyk ook “verstaan ek hulle regtig al dra ek hulle bloed?” (reël 16). Nietemin glo hy dat hy rede het om trots te wees (reël 20), ook omdat sy naamgenoot-oupa 'n dominee is wat sy kerk verlaat het omdat hy nie met apartheid saamgestem het nie – “op sy eie manier 'n pad gekies van weerstand sonder geweld” (reël 19).

¹⁸¹ Die sogenaamde Vyf Swemmers was Boere-krygsgevangenes wat tydens die Anglo-Boereoorlog van 'n Britse tronkskip ontsnap het in die hawe van Colombo, Ceylon, “en 'n epiese wêreldreis aangepak het terug na Suid-Afrika” (Die Groot Boere-ontsnapping: ‘Swemmers’-storie fassineer, 2015).

Maar, ten spyte van sy trots, as die rapper “partykeer na [sy] mense kyk wil [hy] dit alles net weggooi” (reël 21). Hy worstel met waar “sy mense” hulle tans bevind: “wat het ons geword? / ’n horde verneukers wat kla en alles blameer behalwe onself” (reël 22). Daar is dus ’n bewustheid dat daar ’n skuldilas is om te dra, en hy wonder of daar steeds kans op ’n ommekeer is: “miskien is die skuld regtig al te diep ingedelf” (reël 23). Hy erken sy gebreke; hy weet hy is “dieselfde” (reël 23), “’n skynheilige stem wat saamswem in die modder” (reël 24), maar hy smag na ’n positiewe uitkyk te midde van die problematiek (“maar goeie donner ek sien nie meer een positiewe gedagte hier onder nie” – reël 25).

Nou dink hy baie ernstig oor wat hy moet laat vaar en waaraan hy moet vashou ter wille van versoening, maar ook ter wille van die konfigurasie van ’n outentieke identiteit (reël 28). Met ander woorde: hy erken die geskiedenis wat hom voorafgegaan het (dat dit ’n onderliggende, onlosmaaklike deel van hom is soos ’n penwortel), die foute sowel as die heldedade van sy voorgeslagte, en kom nou te staan voor die keuse oor hoe hy met hierdie kennis vorentoe moet beweeg ter wille van vernuwing. Hy spreek te midde van sy erkenning van ’n problematiese geskiedenis die behoefte uit dat sy “volk” behou moet word as “die enigste wit Afrika-stam” omdat dit sy insiens deel is van ’n Groter Plan – met ander woorde ’n goddelike plan – (reël 29). Hy beskou hom dus op trotse wyse as deel van die Afrika-bodem, maar besef spoedig dat hierdie wens kritiek kan ontlok. Daarom lewer hy in reël 30 meta-kommentaar: “as jy haat tussen die lyne hoor dan luister jy nie reg nie”. Vir hom is dit nie ’n “letterlike geveg nie” maar eerder “’n stryd vir identiteit” (reël 31). Die beskouing van die tuiste van wit Afrikaanses op Afrika-bodem as deel van ’n goddelike plan herinner aan Afrikaner-nasionaliste van ouds se beskouing van die Afrikaners as uitverkore volk. Vir Bittereinder gaan dit egter nie oor uitverkorenheid of selfbehoud nie, maar oor die hoop op vernuwing en versoening.

In sy strewe na die konfigurasie van identiteit met sy geskiedenis sowel as sy toekoms in ag geneem, “praat [hy] van harte wat foute en mislukkings kan insluk” (reël 32). Die verlede moet dus aanvaar word ten einde vreedsaam vorentoe te kan beweeg. In die slotreël is hy in dié verband sowel selfbewus as realisties oor die uitdaging wat dit inhou: “selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?” Hier is ’n sinspeling op die groepnaam Bittereinder en die vraag word geïmpliseer: sal die rapper-spreker tot die bittere einde kan aanhou veg om versoening en die gepaardgaande vernuwing wat dit sal bring?

Uit die liriek van “Penworstel” is dit dus duidelik dat Bittereinder ernstige kwessies rakende identiteit, die geskiedenis en die sosiopolitieke bestel van Suid-Afrika in hul lirieke aanraak. Dit gaan dus nie slegs om ’n persoonlike identiteitskonfigurasië nie, maar ook oor ’n strewe om sin te maak uit, en vrede te maak met, hul konteks. Dit is ook duidelik dat die skryfproses of kreatiewe skeppingsproses in verband gebring word met die konfigurasië van identiteit. Deur die skryfproses word daar geworstel met identiteit en hierdie proses is dus ook ’n voortdurende wordingsproses: ’n wording deur woorde.

6.4 Dink-en-dans

Uit bostaande bespreking van “Penworstel” (2010) kan daar afgelei word dat daar in Bittereinder se lirieke op ernstige wyse geworstel word met die kompleksiteite verbonde aan die Suid-Afrikaanse geskiedenis en die soeke na identiteit te midde daarvan, te wyte aan en ten spyte daarvan. Maar sekondes ná reëls soos “dis ’n mal twis in my binneste ... weet ek wie ek is?” en “selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?” (“Penworstel”) bars daar op ’n *Ware verhaal* ’n kragdadige elektro-ritme los met die aanvang van “Slechte mense”. Die luisteraar word voortdurend herinner dat dit vir Bittereinder nie slegs gaan oor “dink” nie, maar ook oor “dans”, soos vergestalt in die titel van hul tweede album, *Die dinkdansmasjien* (2012). Dit eggo nogeens die samesyn van pret en erns in Bittereinder se musiek, soos bespreek in afdeling 6.2.

In die gelyknamige temalied van *Die dinkdansmasjien* word op die maat van ’n ewe opbeurende ritme geworstel met die “bitsige” kritiek wat Bittereinder ná die uitreik van hul debuutalbum ontvang het, kritiek soos “dis veels te Afrikaans” (reël 16), wat in ’n ander stem as dié van die rapper geskree word. Die lied kan dus beskou word as ’n antwoord op negatiewe en selfs haat:

- 1 sluk ek al die bitter in ’n bitsige ontwikkeling wat sukkel om die vinger in my gesig te verklaar
- 2 ek wil myself verdedig teen die stewige beledigings en deeglik nou die bewings van die storm laat bedaar, maar
- 3 steek ek self ’n vinger uit, wys dit altyd terug na my, dis eintlik net myself met wie ek eindeloos baklei
- 4 vyf vingers in ’n vuur, ek hou daai stry nou stywer as ’n minnaar teen ’n lyf, my lewe soos ’n eenbedryf

5 so kort soos een asem, die tydmors is waansin, dis verbasend hoe vinnig ek
kan gaan van nul tot rasend
6 vat dit als persoonlik en ek boggher elke oomblik op want moontlik is die
woorde selfs nog groter as my kop

Koor 1:

7 pop soos 'n ballon, skop vas teen die grond, hip-hop is in my mond, stop vir 'n
sekond
8 pop soos 'n ballon, skop vas teen die grond, hip-hop is in my mond, stop vir 'n
sekond
9 die pols kom nog duidelik, flippin onvermydelik, en ek sê vir niemand jammer
vir die Woord wat in my is
10 ek rap vir die eer van eerlik wees, elke lyn soos die pyn van 'n geweer teen jou
neus
11 ek weet dis als te hectic, maar ek skryf wat ek sien, Bittereinder vat jou orals
soos 'n dink-en-dans-masjien
12 so spring met jou brein, sing die refrein, drink en verdwyn, dink oor jou pyn,
blink in die sonskyn, bring jou eie wyn, piekniek in jou tuin, sink, dis verby

(Koor 1 herhaal)

Koor 2:

13 dink! dans! dink! dans!
14 vergeet maar van balans!
15 dink! dans! dink! dans! dink! dans!
16 dis veels te Afrikaans!
17 rap-en-rol nou pappie want dis diep-hop hierdie, 'n knie-skop-liedjie, kyk jy
wieg tog 'n bietjie
18 dis nie dubstep nie, maar mens kan dans op 'n flikkerlig, nie deel van 'n trend
nie nou's die tieners maar skrikkerig
19 maar ons brand met 'n lig wat vir eeue al skyn, en ons weet jy gaan ons nooi
vir daai piekniek in jou tuin
20 vra vir Arcade Fire: "oh, we used to wait ..." nou skree my stem die hardste:
"sing weer die refrein!"
21 hou op om ons te verveel, speel daai ander deel weer, ek's lus vir saamskree,
o, maak tog my keel seer
22 speel hom meer as twee keer, 'seblief, 'seblief meneer, weer, weer, weer,
weer, weer, weer, weer!

(Koor 2 herhaal)

23 so vorm jou opinies en deel dit tog met ons, man
24 ons skryf vir al die tannies voor die kassie en die jongspan
25 oupas wat ons taal praat, tieners met 'n ruggraat
26 die sieners in die suburbs en die sinieses wat ons haat

Die hooftema van “Die dinkdansmasjien” sentreer om die aanvaarding van kritiek, maar die voortbeur in die Bittereinder-projek wat sowel “dink” as “dans” insluit, ten spyte van dié kritiek. In hierdie sin beantwoord Bittereinder as ’t ware die slotreël van “Penworstel” op die vorige album: “selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?” Die rapper verklaar in “Die dinkdansmasjien” dat hy volhard in “rap vir die eer van eerlik wees” selfs al is dit moeilik of uitdagend: “elke lyn soos die pyn van ’n geweer teen jou neus” (reël 10); hip-hop bly in die rapper se mond (reëls 7-8) en dis “diep-hop” (reël 17), oftewel deurdagte, bewuste hip-hop.¹⁸² Deur pret en erns te versmelt kan die uitdagings die hoof gebied word; die luisteraar word aangespoor om te dink én te dans: “spring met jou brein [...] dink oor jou pyn” (reël 12).

Die kritiek is nie slegs “dis veels te Afrikaans” (reël 16) nie, maar ook dat dit “nie deel van ’n trend [is] nie nou’s die tieners maar skrikkerig” (reël 18). Daar word die spot gedryf met luisteraars wat kitsbevrediging of ’n uitgediende resep soek in reëls 20-22: “sing weer die refrein!” / hou op om ons te verveel, speel daai ander deel weer, ek’s lus vir saamskree, o, maak tog my keel seer / speel hom meer as twee keer, ’seblief, ’seblief meneer, weer, weer, weer, weer, weer, weer, weer!” Hierdie luisteraars (aanhangers wat opsien na kunstenaars, soos verwoord in die aanspreekvorm “meneer”) is juis diegene wat aangespoor word om te “spring met jou brein” en te “dink oor jou pyn” (reël 12).

Die rapper vind te midde van kritiek troos in die feit dat Bittereinder “brand met ’n lig wat vir eeue al skyn, en ons weet jy gaan ons nooit vir daai piekniek in jou tuin” (reël 19). Die “lig wat vir eeue al skyn” roep geestelike konnotasies op. Reeds met Bittereinder se debuut het hulle te kenne gegee dat hulle met ’n religieuse grondslag rap in die woorde in “Almanak”:

leef drie keer gelyktydig, en net een is op die aarde
 my tweede vlees is deur my God in ’n graf begrawe
 my derde gees is lewendig alleenlik in die hemele
 ek’s al drie in alle tye, altyd besig met die ewige
 my tydlyn is ’n kolletjie wat in tien dimensies uitstrek
 my almanak word juis bepaal deur hoe ek die somme uitwerk

¹⁸² Vergelyk ook die woorde in “Doodsberg” (2014): “ek sal aanhou / die duisternis in / met die dood in my hart” wat ook dui op die deurlopende tema vergestalt in die naam Bittereinder.

Ook op 'n *Ware verhaal* (2010) resoneer die koor in “Voleinder” met ’n religieuse sienswyse, en Sev Statik,¹⁸³ die New Yorkse rapper met wie hier saamgewerk word, word deur Van der Merwe in die rap geloof as “’n stem wat God ken, ’n suiwer stem wat duidelik praat oor Hom”. Die koor lui:

vra die Begin
oor die Einde
in die stilte
sien jy

Dit is dus duidelik dat die verwysing na die lig wat eeue reeds al skyn, geïnterpreteer kan word op religieuse vlak. Verwys ook na reël 9: “ek sê vir niemand jammer vir die Woord¹⁸⁴ wat in my is”.

Tematies sluit die titel van Bittereinder se latere kortspeler, *Dans tot die dood* (2015), aan by die oorbruggende tema van *Die dinkdansmasjien* (2012). Daarbenewens wys die titel *Dans tot die dood* ook op die groep se naam, “Bittereinder”, en die idee om enduit vol te hou. Die vraag ontstaan dus: waarmee wil Bittereinder enduit volhou en wat simboliseer die volgehoue “dans” in die titel? Reeds by *Die dinkdansmasjien* (2012) is vasgestel dat Bittereinder die konsepte “dink” en “dans” in ’n ewigdurende stryd maar ook as ’n ewigdurende siklus beskou. Maar teenoor “dans” in die titel, staan hier “dood”, of ’n verganklikheidsbewussyn. In die openingslied op *Dans tot die dood*, “Die mes”, word die kwessie van verganklikheid aangespreek, met die herhalende woorde “ek is nog nie dood nie”:

1 in die oop wond van ’n nuwe jaar
2 soen ons oopmond want ons ken mekaar
3 en dis ’n smeerveldtog
4 ’n tong-op-tong-oorlog
5 but I write what I like
6 ’n sinkende skip in die ink en die mic
7 en die standbeelde tuimel
8 tale meng op die tong van die duiwel
9 en almal hardloop rond
10 maar hierdie tipe hardloop maak mens vet en ongesond
11 en die trapmeul draai
12 en die bure braai

¹⁸³ Statik is bekend vir die religieuse aanslag in sy hip-hop-projekte.

¹⁸⁴ Dat “Woord” met ’n hoofletter bedoel word, met verwysing na God se Woord, is seker: dit word so aangedui in die lirieke in die CD-boekie en op die groep se webwerf.

- 13 dit ruik soos mensvlees daai
 14 *Lord of the Flies*, daar's muti in die slaai
 15 ons is die *Walking Dead*
 16 dis *Animal Farm* in die parlement

Koor:

- 17 op die lem van die mes
 18 lê die einde van die storie
 19 hier's die sedeles
 20 ek is nog nie dood nie
- 21 en op die lem van die mes
 22 dans ons die passies van 'n lewensles
 23 maar ons leer nie die les nie
 24 die dansbaan staan vir die wanpersepsie
 25 dat ons wel kan beweeg
 26 maar hierdie bewegings is moeilik om te meet
 27 nog 'n karvenster breek
 28 los my uit ek wil liever alleen wees
 29 alleen in die kompleks, agter die heining
 30 die krag is nog steeds af en ek hardloop in die tuin in
 31 dis die eerste tuin
 32 my liggaam word lig en die donker verdwyn
 33 en ek ken al julle name
 34 brekende, krakende, dooie organe
 35 hier's my lewenslus:
 36 ek ruk my ligamente want ek is wat ek is

Die wêreld wat hier geskets word, is een wat as 't ware op 'n mespunt gedryf is, byna apokalipties van aard. Vergelyk reëls 14-16: Die toestand van die land herinner aan William Golding se roman *Lord of the Flies*, wat spreek van die gebrek aan voldoende leiding en die onvermoë om 'n suksesvolle demokrasie te stig. Die regering word immers vergelyk met George Orwell se *Animal Farm*, en die landgenote met zombies (uit die televisieprogram *The Walking Dead*). Ten spyte van die belofte wat 'n nuwe begin, 'n "nuwe jaar" (reël 1), inhou, is daar tekens van oorlog (reël 4), die beeld van 'n sinkende skip (reël 6) word opgeroep, terwyl standbeelde tuimel (reël 7) en mense hulpeloos skarrel (reël 9) in 'n kwansuise onveranderende siklus ("die trapmeul draai" – reël 11). Die idee van tuimelende standbeelde dui op die inlei van 'n nuwe bestel – dink byvoorbeeld aan die ikoniese beeldmateriaal van standbeelde van kommunistiese leiers wat ná die val van die Berlynse muur in 1989 afgebreek is. Maar dit kan ook hier dui op die beskadiging of afbreek van standbeelde in Suid-Afrika wat die ouer bestel verteenwoordig in die poging tot 'n nuwe begin. Hoe dit ook al sy, die vernuwing kom te midde van chaos, onsekerheid en destruksie.

In oënskynlike onbewustheid of ontkenning van die dreigende onheil en algehele destruksie, is daar diegene wat eenvoudig aanhou “braai” (reël 12). Die braai-motief word gebruik om ’n tipies-Suid-Afrikaanse beeld van gemeensaamheid op te roep. Maar die “braai” ruik soos mensvlees (reël 13) – daar word met ander woorde skade berokken deur die dreigende onheil salig te ignoreer.

Nog eens is hier ’n spirituele element aan die liriek wat troos te midde van die naderende onheil bring. Waar die spreker probeer wegkom van die onheil vind hy herberg in die tuin, maar dit is “die eerste tuin” (reël 31) – wat sinspeel op die Bybelse Eden. Hier word sy liggaam “lig” en die “donker verdwyn” (reël 32); hy beskou hom dus as verlos.

Die slotreël skakel met die teenpool wat Bittereinder stel teenoor “dood”, naamlik dans: “ek ruk my ligamente want ek is wat ek is”. Daar sal dus ten spyte van die bewustheid van die onvermydelike naderende dood vreesloos en met die hoop op verlossing aangehou “dans” word, tot die bittere end, ofskoon dans hier op ’n duistere wyse beskryf word as die ruk van ligamente – byna soos die laaste rukkings van ’n liggaam voor die dood. Weer kom hier die verganklikheidstema aan bod, soos in “Jou tyd sal kom” (2014) en op sigself gesuggereer in die woord “dood” in die titel van die album, *Dans tot die dood* (2015).

In hierdie dood, gesuggereer deur die “ruk van ligamente” in die slotreël, is daar die belofte van verlossing in die woorde “ek is wat ek is”. Hierdie woorde het ’n geestelike konnotasie en kan beskou word as Bybelse interteks. In Eksodus 3:14 (Nuwe Vertaling) sê God vir Moses: “Ek is wat Ek is. Jy moet vir die Israeliete sê: ‘Ek is’ het my na julle toe gestuur.”¹⁸⁵ Ook Jesus gebruik volgens Johannes 8:28 en 13:19 die woorde: “Ek is wat Ek is”. Met die aanwesigheid van religieuse elemente in Bittereinder se lirieke, kan daar dus aangeneem word dat hierdie woorde ’n belofte op verlossing suggereer waarin die aansporing lê om die “ligamente” aan te hou “ruk” (dans) ten spyte van die naderende onvermydelikheid van die dood eweneens gesuggereer deur die “ruk” van “ligamente”. So word die dood gerelativeer

¹⁸⁵ Dis miskien interessant om daarop te wys dat Jack Parow in ’n ander konteks, as deel van sy blaaskakery, soortgelyke woorde gebruik as hy in “Hier’s hy nou” (2010) rap: “voel nie ’n poes nie, ek is wie ek is / ek’s ’n monster uit die swart moeras en jy’s ’n fokken vis”.

tot dans, oftewel die lewe. Die lewe en dood versmelt en die dood verloor só sy mag in die oë van die rapper, ofskoon hy bewus bly van sy verganklikheid.

6.5 Die “dood van die rapper”

“Ampersand”, die openingslied op Bittereinder se derde album, *Skerm* (2014), het ’n sterk filosofiese inslag, met veral die betekenisgewende rol van die luisteraar en die verhouding tussen (die rapper se) woorde en musiek wat aan bod kom. Anders as die algemene tendens in rap-musiek – wat ook die geval is by die meeste liedjies van Die Antwoord en Jack Parow – naamlik dat die rapper homself op die voorgrond plaas, dikwels vol selflof,¹⁸⁶ plaas Bittereinder die luisteraar/gehoor hier op die voorgrond in die openingsreëls (1-12). Vandaar ook die verwysing na die rapper as “halwe brug” (reël 44) – hy het met ander woorde die gehoor nodig vir sy boodskap om voltooi te kan word. Die titel van die lied, wat aan die einde van die rap herhalend gesing word, verwys na hierdie tema: die ampersand is ’n simbool wat in die plek staan van die Latynse woord *et* wat “en” beteken. Hier gaan dit dus oor die rapper *en* die luisteraar, met die bewustheid dat die rapper die luisteraar nodig het om die betekenis van sy werk te kan voltrek:

- 1 as jy my kan hoor
- 2 beteken dit jy luister Bittereinder in jou kantoor
- 3 of in jou kar of op jou foon terwyl jy loop
- 4 of dalk is jy vanaand in ’n live show gehoor! ja!
- 5 as jy my kan hoor
- 6 bou ons saam ’n brug tussen sterlig en woorde¹⁸⁷
- 7 hierdie liedjie het jou nodig: jou denke, jou ore
- 8 sonder ’n leser is ’n skrywer onvolkome
- 9 liewe luisteraar
- 10 ek voel myself hier
- 11 solank jy is
- 12 solank jy is

¹⁸⁶ Kyk ook hoofstuk 3, afdeling 3.4.2.

¹⁸⁷ Hierdie reël herinner aan Eugène Marais se klassieke Afrikaanse gedig “Winternag”, waar die velde lê in “sterlig en skade”. Dit is dus moontlik ’n poëtiese interteks wat ’n kopknik aan digter-voorgangers gee en ook sodoende die rapper op ’n historiese kontinuum van Afrikaanse skrywers plaas. Vergelyk ook my bespreking van die gebruik van digterlike intertekste in die werk van Fokofpolisiekar (Klopper, 2009:131-132 en 170-183).

Reeds met hierdie opening van die lied is Roland Barthes se literatuur-teoretiese konsep van *La mort de l'auteur* oftewel *The death of the author* duidelik, veral in reël 8: “sonder ’n leser is ’n skrywer onvolkome”. En in reël 42-43 word dit later pertinent genoem wanneer die rapper vra: “kan jy my stem hoor? kan jy my hart hoor? / wat is jou antwoord? death of the author!” Volgens die hipotese van Barthes kom die “geboorte” van die leser ten koste van die “dood” van die outeur (Barthes, 1968:142):

As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins.

Oor die skryfproses sê Barthes (1968:142) dat die skryfproses alle stemme en plekke van oorsprong vernietig en die konsep van identiteit opgehef word: “[W]riting is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.” Die identiteit van die outeur word met ander woorde ondergraaf, en Barthes argumenteer dat die veelvuldigheid van invloede op ’n teks slegs op een plek werklik in fokus kom, en dit is by die leser, nie die outeur nie (Barthes, 1968:148): “The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination.” In die geval van “Ampersand” kan “leser” (in Barthes se hipotese) vervang word met “luisteraar”. Dit noop die vraag: impliseer Van der Merwe se woorde dus die “dood van die rapper” in ’n musiek-milieu waar rappers eintlik met selfrepresentasie geobsedeer is? Vergelyk byvoorbeeld Jack Parow se liedjies “Hier’s hy nou” of “Dans, dans, dans” (2010; kyk addendum) wat die teenoorgestelde bewerkstellig.

Die woorde in reëls 9-12, “liewe luisteraar / ek voel myself hier / solank jy is / solank jy is”, skakel nie slegs met Barthes se hipotese nie, maar het ’n intertekstuele verband met die laaste reëls van Amerikaanse digter Cid Corman se gedig “It isn’t for want” (2001)¹⁸⁸ waar die rol van die leser (die ontvanger van die teks) benadruk word as dryfveer van die skryfproses.

¹⁸⁸ Hierdie gedig word deur Corman (2001) voorgelees tydens ’n radio-onderhoud, beskikbaar by: https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Corman/Corman-Cid_reading-and-conversation_KWH_11-19-01.mp3. In die weergawe van die gedig wat Corman tydens hierdie onderhoud voorlees, voeg hy ’n laaste strofe by: “Will we ever understand / we live for each other / or we don’t live at all? / Alas, all the evidence implies to this day the answer is an unrhetorical ‘no’.”

Van der Merwe haal hierdie gedig aan tydens sy lesing getiteld “Weaving with words” (2016) by die Sci-Bono Discovery Sentrum in Johannesburg:

It isn't for want
of something to say –
something to tell you –

something you should know-
but to detain you –
keep you from going –

feeling myself here
as long as *you* are –
as long as you *are*.

Vir Van der Merwe is die gebruik van intertekste, soos hierdie een van Corman, deel van wat hy self noem die “weef” met woorde. Tydens bogenoemde lesing (“Weaving with words”) verklaar hy dat hy die skep van ’n teks beskou as ’n verwewing – soos die Latynse stam van die woord, *textus*, aandui, naamlik “dit wat verweef word”. (Die woorde “tekstuur” of “tekstiel” hou natuurlik ook verband met hierdie betekenis van die stamwoord vir “teks”.) Vir hierdie rapper impliseer die weef met woorde ook *word* – die skeppingsproses is ’n wordingsproses – soos reeds uitgewys in die bespreking van “Penworstel” (2010) hierbo. Dit gaan dus hier oor ’n voortdurende wordingsproses deur middel van die skryfproses. Hall (1996:4) argumenteer in verband met die wordingsproses 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.

Dit is dus duidelik dat Bittereinder die skeppingsproses krities en filosofies benader, met groot klem op hoe dit verband hou met die rapper-skepper se eie representasie, wordingsproses en gepaardgaande identiteitskonfigurasië.

Die “en”-motief wat gesuggereer word deur die titel, “Ampersand”, is nie slegs verwysend na die rapper-outeur en luisteraar nie, maar dui ook op die verhouding tussen die rapper se woorde en musiek. Die “beat” en die rapper se stem word gepersonifiseer: hulle trou (reëls 13 en 30) en die rapper het kamma gemeenskap met hierdie “beat” (reëls 34-35), maar ten spyte

van dié verbintenis, behou die “beat” ook ’n eie identiteit – “she took my last name, but kept hers as a prefix” (reël 33):

- 13 this beat married my voice
- 14 “oh! that moves me! oh, it makes me move!”
- 15 dis die woorde wat rumoer in die hart van die groove
- 16 daar’s iets primitief in ’n stem en ’n beat
- 17 dis die eerste musiek, dis die voete om ’n vuur
- 18 dis die “two turntables and a mic”-verhaal
- 19 dis die ritmes in ons bloed wat ons lewens bepaal
- 20 dis die “yes, yes y’all”, dis die *Songs from the Mall*
- 21 I can feel the city breathing in the middle of it all
- 22 in die Concrete Schoolyard het ek rympies geleer
- 23 en die BVK’t my in Afrikaans laat probeer
- 24 en ek is smoorverlief op al die dele wat nie vrot nie
- 25 “baby don’t worry, you know that you got me”
- 26 vasgevang soos SLAM! se voorvegter
- 27 my hart verlang na die ware, die egte
- 28 die regte hip-hop, the beat that stays true
- 29 “I’m always coming back home to you”
- 30 this beat married my voice in starlight, in secret, she ...
- 31 she makes me sarmies with marmite, and weetbix
- 32 I promised her fidelity: there will be no remix!
- 33 she took my last name, but kept hers as a prefix
- 34 this beat and me
- 35 making sweet love in the evening
- 36 R.A.P. Rhythm And Poetry
- 37 what you’re hearing now is the sound of intimacy
- 38 oe, ja, dis die een wat by my pas
- 39 ’n huwelik van stembande en lieflike bas
- 40 tot die dood ons verras
- 41 ek en hip-hop skryf liefdesbriefies agter in die klas
- 42 kan jy my stem hoor? kan jy my hart hoor?
- 43 wat is jou antwoord? death of the author!
- 44 ek is ’n halwe brug, jy is ’n metafoor
- 45 ek skryf nou oor skryfwerk, sing heel voor in die metakoor
- 46 ampersand (*herhaal*)

Die die “two turntables and a mic”-verhaal” (reël 18) verwys na die byna mitologiese ontstaansverhaal van hip-hop wat ek in hoofstuk 2 bespreek het (kyk afdeling 2.2.3). Maar die rapper erken ook hier die lang geskiedenis wat hip-hop het as voortsetting van eeue oue mondelinge tradisies: “daar’s iets primitief in ’n stem en ’n beat / dis die eerste musiek, dis die voete om ’n vuur” (reëls 16-17). Hiermee plaas Bittereinder hulself myns insiens duidelik

in die “ou skool”-kamp van hip-hoppers, oftewel bevestig hulle dat hulle bewuste hip-hop skep. Dit word bevestig deur die verwysing na ’n identifikasie met BVK, wat ook sogenaamde *old school*-rappers, en pioniers van Afrikaanse hip-hop is.

Die verwysing na die “’two turntables and a mic’-verhaal” kan ook as interteks beskou word: die Amerikaanse rapper Mr Lif sê die woorde “It started with two turntables and a mic” in sy rap-lied getiteld “Because they made it that way” (2012). Die gebruik van intertekste, soos die verwysings na die album *Songs from the Mall* deur Max Normal in reël 20 (die lede van Die Antwoord se eertydse musiekprojek), die “Concrete Schoolyard” (deur Amerikaanse rappers Jurassic 5) in reël 22 en die verwysing na Brasse Vannie Kaap (BVK) in reël 23, toon voorts hier aan dat Bittereinder hulle op ’n plaaslike en globale (’n globale) musikale kontinuum plaas. Hierdie saak word verder bespreek in die volgende afdeling.

Die rapper beskou sy verbintenis met hip-hop-musiek; hulle “skryf” vir mekaar “liefdesbriefies agter in die klas” (reël 41). Hierdie intimiteit word ook verwoord in die verband tussen rap en poësie, soos duidelik blyk uit reël 36 waar die algemene opvatting weergegee word dat “rap” ’n anagram is vir “rhythm and poetry”. Die rapper beskryf dit hier as “the sound of intimacy” (reël 37), “die een wat [hom] pas” (reël 38): ’n harmonieuse verbintenis: “’n huwelik van stembande en lieflike bas” (reël 39). Soos ek in hoofstuk 3 uitwys, beskryf Bradley (2009:7-14, 31-34) in sy bespreking van die poëtika van rap hierdie onlosmaaklike simbiose van stem en musiek in rap-musiek as die “dual rhythmic relationship”, oftewel die tweeledige ritmiese verhouding. (Vgl. ook my opmerkings hieroor in hoofstuk 3, afdeling 3.4.1).

In hierdie liriek word die lied ’n metafiksie – ’n rap oor (die skryf van) rap, soos uit reëls 45 duidelik blyk: “ek skryf nou oor skryfwerk, sing heel voor in die metakoor”. Dit is hier meer as net die “rap oor rap” (Bradley, 2009:193) – ’n tipe selfverwysende rap, waar die kuns van rap die onderwerp van die rap-rym word (vgl. ook Brewster en Broughton 2006:227). Hier gaan dit ook oor spesifiek die *skryf* van rap. Waar ’n rapper wat rap oor rap dikwels die rapper se vaardigheid as inspanningloos skets (Bradley, 2009:193-194), is Bittereinder pynlik selfbewus en filosofies oor die skryfproses, en hierdeur word die rapper se vaardigheid, in teenstelling met blaaskaker-rappers, nie onderspeel nie, maar eerder op die spits gedryf. In hierdie sin verskil Bittereinder se aanslag nogeens van die rappers wat in die vorige

gevallestudies aan bod gekom het. Hierdie groep erken die luisteraar se rol as medeskepper van betekenis.

Die tema van die lied word benadruk deur die verletterliking van die woord “ampersand” wat aan die einde van die liriek herhalend gesing word: die spreker is “amper sand”, wat die tema van die “dood van die rapper” as ’t ware beklemtoon. Dit skakel ook met die verganklikheidsstema wat elders in Bittereinder se lirieke op veral hierdie spesifieke album (*Skerm*, 2014) aanwesig is. Vergelyk die volgende greep uit “Doodsberig”:

ek verdwyn soos ’n twitterfeed, wie sal my onthou?
 kleiner by the minute hier, nothing much to show
 glad nie soos ’n rapper nie, ek diss nou myself
 ek’s ’n battle emcee with no time for no-one else
 dis die menslike toestand: woes gedagtestryd
 vyandige monoloog, slawerny aan tyd
 roem soos ’n geldwolf, grommend by my hakskeen
 die mens is soos gras, skryf’it op my grafsteen
 [...]
 ek’s nie bang vir die dood nie, net bewus van my mortality
 OK wag, ek’s doodbang, flikker soos ’n sterretjie
 en selfs die sterre is ephemeral en tydelik
 een vir een word elkeen effens meer onduidelik
 en die duisternis is hier om my te werf
 ek’s niks meer as ’n saad nie, ek val innie grond en sterf

Wat bostaande liriek-greep verder van belang maak vir hierdie studie is die woorde: “ek verdwyn soos ’n twitterfeed, wie sal my onthou? / kleiner by the minute hier, nothing much to show / glad nie soos ’n rapper nie, ek diss nou myself / ek’s ’n battle emcee with no time for no-one else”. Hierdie pynlike selfbewustheid en gepaardgaande ondergraving van die self, verskil ten sterkste van die algemene selfverheerliking en blaaskakery in rap wat in die vorige twee gevallestudies uitgewys is. Deur die rapper wat homself hier *diss* (slegsê), openbaar hy ’n wedywering (*battle*) met homself, en met die realiteit van sy mortaliteit of verganklikheid, eerder as ’n stryd met ’n fisieke of simboliese opponent.

6.6 Intertekstualiteit

Uit die analyses van lirieke soos “Ampersand” (2014) is dit duidelik dat intertekstualiteit ’n noemenswaardige rol in Jaco van der Merwe se skeppingsproses speel. Hy sê immers

pertinent in 'n onderhoud wat ek reeds eerder aangehaal het (Klopper (2015:17): “Ek hou van dig intertekstuele skryfwerk [...]”. Tydens Van der Merwe se 2016-lesing getiteld “Weaving with words” noem hy dat hy in sy werk op intertekstuele vlak aansluiting vind by onder meer Percy Bysshe Shelley, Jan FE Celliers, Inge Beckmann, William Shakespeare, Steve Biko, Virginia Woolf, Antjie Krog, Hunter Kennedy, Salomo, Mos Def, Talib Kweli, TS Eliot, George Orwell, Paulus, Kurt Cobain, Jack Parow, Maria Popova, Black Thought, William Golding, PG du Plessis, Arcade Fire, Cid Corman, Roland Barthes, Johannes Kerkorrel, Koos du Plessis, Kendrick Lamar, Johannes die Doper, Herman Hesse, Voltaire, Rian Malan, en meer. Die verweef van intertekste en 'n “gesprek” met voorgangers word op die spits gedryf in die Bittereinder-lied “Tribute” (2014) opgeneem op *Skerm*, waar die hele liriek as 't ware geskep word uit verwysings na plaaslike musikale voorgangers (en tydgenote) en hul werk:

1 ek's 'n special agent saam met van der want en letcher
 2 ek eet te veel kreef, strek my uit op 'n stretcher
 3 my huisie by die see cannot win against the storm
 4 these errors of enthusiasm keep me on the dance floor
 5 I'm dancing with the DJ's girlfriend, call me kidofdoom
 6 ten minste kan ek altyd tel op tumi and the volume
 7 they'll be ringing the bells when you kiss the machine
 8 eina! 16 wickhead stitches before the awakening

Koor:

9 daar's bubblegum op my boots, ek maak safari music
 10 terwyl Suid-Afrika brand praat jy te hard in die movies
 11 bubblegum boots, safari music
 12 Suid-Afrika brand in die movies
 13 boo! die brasse laat dit ruk op die stage
 14 ons dans nou lekker lekker, laat dit rol soos tidal waves
 15 die real estate agents live set is moerse tricky
 16 fulka verduidelik die sewe sterre-mystery
 17 my paper nautilus sets fire to the skyline
 18 ons klim nou airship orange en stoot hom sugardrive
 19 the legend of the golden mic will be with me always
 20 soos elvis hitler en the preacher, Tuks se golden days

(Koor herhaal)

21 agge nee man, daar's weer silt op my shu
 22 ek squeal sommer hardop, but what can I do?
 23 bel vir die beskermer vir proverbs en 'n paar lines
 24 from the broken telephone, it's simply dead, a far cry
 25 from henry and the wolf, and their friends mr. cat

- 26 and the jackal from the underground, it's buckfever attack
 27 die begin van 'n nuwe ding, 'n minnaar roep jou naam
 28 ons dans met felix laband in die lig van die maan

Hier skep 'n intertekstuele woordspel en 'n soort eienaamverbleking – waar die name van plaaslike kunstenaars en hul opnames as werkwoorde en soortname toegepas word – 'n volledige lied. Suid-Afrikaanse musici word genoem, onder meer: Matthew van der Want en Chris Letcher (reël 1), Kidofdoom (reël 5), Tumi and the Volume (reël 6), Boo! en Brasse Vannie Kaap (reël 13), Tidal Waves (reël 14), Sugardrive (reël 18), Squeal (reël 22), Mr. Cat & The Jackal (reëls 25-26) en Felix Laband (reël 28), om net enkeles uit te lig. Dan word daar ook verwys na bekende plaaslike albums, soos *Eet kreef* deur Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band (1989) in reël 2. Daar is verwysings na gedigte soos HA Fagan se “Huisie by die see” (reël 3) – wat eintlik hier as dubbele interteks beskou kan word, met Koos Kombuis wat dié woorde parodieer in sy lied “Almal wil 'n huisie by die see hê”. Verder word die titels van bekende plaaslike liedjies ingespan ter wille van die liedjie se narratief, soos Battery 9 se “Kiss the machine” (reël 7), asook in die koor: die “bubblegum” op die rapper se “boots” verwys na Suid-Afrikaanse rock-groep Springbok Nude Girls se treffer “Bubblegum on my boots”, en Suid-Afrika wat “brand” is 'n verwysing na Fokofpolisiekar se treffer “Brand Suid-Afrika”.

Soos die titel van die lied aandui, is hierdie dig verweefde interteks 'n huldiging van Bittereinder se plaaslike voorgangers en tydgenote. Dit sluit aan by my mening in verband met die gebruik van monsters (*samples*) in rap-musiek – kyk hoofstuk 3, afdeling 3.4.5. Hier het ek verwys na Nyawalo (2013:461) se argument wat die gebruik van monsters met rap se bemoeienis met outentisiteit verbind en meen dat rappers op dié manier hulself op 'n historiese kontinuum vestig. Ook Rose (1994:89) betoog dat die gebruik van musiekmonsters as intertekstuele verwysings beskou kan word: “Sampling in rap is a process of cultural literacy and intertextual reference.” So kan dit spesifieke historiese verbintenisse bevestig – “[it] locates the ‘past’ sounds in the ‘present’”. Die gebruik van intertekstuele verwysings soos in “Tribute” en elders in Bittereinder se lirieke funksioneer myns insiens op dieselfde wyse as monsters in musiek: dit is 'n tegniek waarop rappers hulself op 'n musikale kontinuum plaas, maar ek meen verder dat dit hier ook gaan oor literêre emansipasie of vestiging en die gepaardgaande identiteitskonfigurasie wat vergestalt word deur dié proses.

In my bespreking van Fokofpolisiekar se gebruik van intertekste in hul lirieke het ek (Klopper, 2009:190-191) na aanleiding van Hutcheon (1988) se argument oor die gebruik van parodie bevind dat die gebruik van intertekste onder meer literêre emansipasie ten doel het. “Tribute” lyk dalk op die oog af nie na ’n tipiese parodie – met belaglikmaking as doel – nie, maar soos ek ook in verband met Fokofpolisiekar se gebruik van parodie redeneer (Klopper, 2009:190-191), is parodie nie noodwendig grappig nie. Die noodwendige grappige aard van ’n parodie word deur Hutcheon (1985 en 1988) bevraagteken. Parodie kan volgens Hutcheon (1985:5-6) wel belaglikmaking ten doel hê, maar sy meen parodie kan ook ernstig wees – bespotting is dus volgens haar nie die primêre kenmerk van die parodie nie (kyk ook Klopper, 2009:190).

Om te parodieer, beteken volgens Hutcheon (1988:126) om te herdenk én te bevraagteken: “to parody is both to enshrine the past and to question it”. Parodie kan dus ingespan word as ’n gelyktydige huldinging – “Tribute” – en beskuldiging; dit is ’n terughunkering wat in effek beide ’n ophemeling en afrekening is (Klopper, 2009: 191). In die ontwikkeling van ’n outeur – of dan in hierdie geval ’n rapper – is die gebruik van intertekste dus ook ’n manier om die rapper te vestig in ’n ontwikkelende musikale (en literêre) sisteem (vgl. Klopper, 2009:191). Die intertekstuele verwysings na musikale voorgangers en tydgenote speel met ander woorde ’n soortgelyke rol hier as die gebruik van monsters in rap-musiek. Met hierdie beskouing van die gebruik van intertekste in ag geneem, kom die kwessie van identiteitskonfigurasie as wordingsproses nogeens aan bod. Deur die verweef van intertekste, is die skeppingsproses as wordingsproses weereens hier duidelik. Vergelyk ook my opmerkings oor die moontikheid van meeding om die rap-kanon deur die gebruik van intertekste (hoofstuk 3, afdeling 3.4.5) – ’n kwessie wat met die gebruik van parodie saamhang omdat dit beskou kan word as afrekening (aldus Hutcheon) met die voorganger om sodoende ’n posisie in die kanon te kan verkry.

Waar “Tribute” as ’t ware as “ernstige” parodie beskou kan word, maak Bittereinder wel van parodie as belaglikmaking of spot gebruik. Die sterkste voorbeeld hiervan is in die vorm van die lied “Hartseer gangster” (2015) en die meegaande musiekvideo vir die lied, vervaardig deur Louis Minnaar.

6.7 Parodie

In vorige hoofstukke het die sentrale rol van outentisiteit in hip-hop al aan bod gekom. Na aanleiding van Bucholtz en Hall (2004:385) word daar in die gevallestudies in hierdie proefskrif ondersoek hoe “waarmerking” plaasvind, oftewel hoe outentisiteit verwerf word – veral deur middel van performance (vgl. Coupland, 2003:428) – eerder as dat vooropgestelde waarheid as egtheid gereflekteer word (vgl. Frith, 1987:137). Coupland (2003:428) verwys na die sosiolinguistiese proses waardeur mense outentisiteit kan verwerf deur openlik hul eie outentiekhede ten toon te stel op ’n speelse en selfspottende manier, en dan op luisteraars se kontekstuele verwysingsraamwerk staat te maak om die spreker se persona as inderwaarheid outentiek te herbou en as sodanig te interpreteer. Hoewel Bittereinder nie van ’n persona gebruik maak nie, kan hierdie beskouings van Coupland (2003) in verband met die verwerwing van outentisiteit deur middel van selfspot van toepassing gemaak word op “Hartseer gangster” in sowel wat dit ten toon stel deur middel van die lirieke self as die visuele voorstelling in die musiekvideo vir die lied:

- 1 ek slaap met ’n kussing reg onder my gun
- 2 tattoos van tette op my slang¹⁸⁹
- 3 ek heers oor eenhonderd geboue
- 4 oukei, oukei, net ’n granny flat by my ouers
- 5 maar trust my ek’s moer goed met business
- 6 ek hustle met Chappies en rizlas
- 7 ek dra my Ray-Bans in die bad
- 8 nee man, ek huil nie, my oë is net nat

Koor:

- 9 ek’s ’n gangster
- 10 ’n hartseer gangster
- 11 ek’t ’n Facebook page vir my gang gemaak
- 12 daar’s sover nog 2 likes, dis ek en my ma
- 13 ek’t ook ’n ad op Gumtree geplaas
- 14 daar’t nog niemand gebel nie maar ek’s min gepla
- 15 ek het niemand nodig nie ek’s ’n gang op my eie (respek!)
- 16 darem het my gang nog altyd dieselfde leier (ek!)
- 17 my sielkundige sê ek’s OK:

¹⁸⁹ Hier is ’n parodie-binne-’n parodie: dié reël verwys na Jack Parow se rap-reël “jy dink jy’s cooler as ekke / want jy’t ’n tattoo van ’n slang op jou tette” (in “Cooler as ekke”, 2010).

18 “die ergste is amper verby”

(*Koor herhaal*)

19 ek maak lekker beats in my kamerjas
 20 ek’s moerse suksesvol met dames jag
 21 my ma bring my prozac en koffie
 22 vir die pigs op my blok druk ek toffies
 23 nee regtig, dis Wilsons vir ADT dudes
 24 afbetaling vir my Chappie moves
 25 speel my Xbox tot laat
 26 dan huil ek myself aan die slaap

Rap-parodieë sinspeel volgens (Bradley, 2009:198) op die feit dat rap gewoonlik baie ernstig is en dat rappers weinig vir hulself lag – hulle kan wel vir hul teenstanders lag of met hulle die spot dryf, maar spot nie gewoonlik met hulself nie. Soos ek ook elders uitgewys het, maak rap dikwels staat op die rol van humor: spitsvondigheid funksioneer tesame met die aggressie of woede in rap, wat juis dikwels parodie skep (Bradley, 2009:211). Hip-hop se humor is in hierdie sin meermale tragikomies – soos ook kenmerkend ook van ander swart Amerikaanse kulturele tradisies soos die blues en die dozens (Bradley, 2009:211) en Wald (2012:187) wys daarop dat humor in rap dikwels misken word. In “Hartseer gangster” vind ons dat Bittereinder met hulleself spot *sodat* hulle ook met ander rappers kan spot: myns insiens wil Bittereinder enersyds hier wys dat hulle definitief nie beskou kan word as tradisionele gangsta-rappers nie en bewus is daarvan – só bewys hulle hul outentisiteit deur paradoksaal hul “onegthede” hier op die spits te dryf. Andersyds word hier gespot met sommige rappers wat die gangsta-beeld aanneem maar die outentisiteit daarvan word hier in twyfel getrek.

Die “gangster” wat geskets word in hierdie lied is teenstrydig met die gangsta-rap-beelde vergestalt in Amerikaanse rap-musiek soos dié van byvoorbeeld die gangsta-rap-pioniers Schoolly D en NWA. Gangsta-rappers rap gewoonlik oor hul wantroue in die polisie en die regering, en hulle vertel die berugte verhale van die bende-leefstyl in hul lirieke (Stapleton, 1998:225; kyk ook hoofstuk 2, afdeling 2.2.5). Die “hartseer gangster” in Bittereinder se liriek het egter weinig agentskap of sogenaamde *street credit*, hy wil aanvanklik weergee dat hy “heers oor eenhonderd geboue” (reël 3), maar is dan gou om te erken dat hy eintlik net die meester is van “’n granny flat by [sy] ouers” (reël 4). Hy knoei (*hustle*) kammakastig, maar dít met lekkergoed en sigaretpapiertjies (reël 6). Dit is duidelik dat sy bende nie groot aftrek kry nie; hy probeer lede via sosiale media werf, maar lok slegs sy ma se lojaliteit in hierdie

manier (reëls 11-12). Hy is dus ’n “gang op sy eie” (reël 15), ’n situasie wat hy kamma verkies omdat dit aan hom die onbestrede leierskapsposisie besorg (reël 16). Dit is egter duidelik dat sy situasie nie ideaal is nie, want hy gee weer dat hy sielkundige hulp nodig (reël 17-18). Anders as regte bendelede is hy nie aktief op straat nie, maar in sy kamerjas (reël 19) waar sy ma vir hom antidepressant-pille en koffie moet bring (reël 21). Sy enigste knoeiery is waar hy kamma sekuriteitswagte afbetaal met toffies¹⁹⁰ (reël 22-24). Uiteindelik huil hy homself aan die slaap (reël 26).

In die musiekvideo vir die lied word die rol van die “hartseer gangster” vertolk of voorgestel deur die onderskeie Bittereinder-groeplede. Jaco van der Merwe, geklee in ’n sportsweetpak, ry op sy eentjie in ’n afslaankap-motor, Louis Minnaar is geklee in ’n netjiese swart pak en wit kraaghemp wat herinner aan Mafia-estetika, en Peach van Pletzen is geklee in ’n eenvoudige wit frokkie, sy lyf kamma oortrek met tatoeëermerke wat herinner aan dié van Ninja van Die Antwoord, maar duidelik daarmee die spot dryf of dit parodieer. Anders as die woorde “Pretty wise” op Ninja se gorrel, is daar byvoorbeeld die woorde “Picking up the pieces” agterop Van Pletzen se hartseer gangster-karakter se nek “getatoeër” (kyk figuur 6.2).

In die video word uitgebeeld dat die karakters nie daarin slaag om werklik suksesvolle bendelede te wees nie. Daar is nie sprake van ’n bende nie; elkeen word apart of saam met skadufigure (wat op belaglike wyse dans) uitgebeeld. Minnaar se karakter gaan onbedaarlik aan ’t snik en lyk onbeholpe met die hanteer van vuurwapens. Deur met hulleself sowel as on-outentiekhede in gangsta-rap te spot in hierdie gangsta-rap-parodie, bewerkstellig Bittereinder myns insiens outentisiteit: hulle bewys juis dat hulle nié voorgee om iets te wees wat hulle nie is nie. Dit bevestig Coupland (2003:428) se argument oor die manier waarop mense outentisiteit kan verwerf deur hul eie on-outentiekhede ten toon te stel op ’n speelse en selfspottende manier.

¹⁹⁰ Hier is ’n woordspeling met die slengwoord “toffie”: om vir iemand “’n toffie te druk” is om met die duim tussen die wys- en middelvinger ’n handsein te maak wat weergee dat jy die ander persoon minag. Dit het moontlik ’n skatologiese assosiasie.



Figuur 6.2: Peach van Pletzen in Bittereinder se musiekvideo vir “Hartseer gangster”.

Anders as die selfspot in die parodiese “Hartseer gangster”, raak Bittereinder op ’n ernstige wyse die kwessie van die tydsgees of sosiopolitieke toestand van Suid-Afrika aan, en bring hulle dit ook in verband met die kwessies van outentisiteit en identiteit.

6.8 Liminaliteit

In “Vagevuur” (2014) kom die *zeitgeist* (reël 1) of sosiopolitieke toestand in Suid-Afrika onder die loep deur daarna te verwys as tussen-ruimte: ’n vaevuur. In my bestudering van Fokofpolisiekar se lirieke het ek bevind dat die tema van vuur dikwels voorkom as simbool van vernietiging en loutering deur vernietiging, veral in die geval van die 2006-lied “Brand Suid-Afrika” (Klopper, 2009:163-165). In die geval van Fokofpolisiekar se gebruik van die simbool van vuur bevind ek (Klopper, 2009:165):

Gewelddadige vernietiging is nie slegs ’n waarneming nie, maar word ’n opdrag [...]. 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 [...]

Anders as by die tema van loutering verbeeld deur die simbool van vuur soos geïdentifiseer in Fokofpolisiekar se lirieke,¹⁹¹ is dit egter hier ’n vagevuur of vaevuur. Die vlamme is louwarm en dus is die loutering nie onmiddellik nie – die spreker bly gevolglik onbeweegbaar vasgevang in ’n tussen-ruimte, of liminale ruimte, wat as allegorie van die

¹⁹¹ In Bittereinder se lied “Tribute” wat vroeër bespreek is, word daar melding gemaak van Fokofpolisiekar se “Brand Suid-Afrika”. Van der Merwe het ook in 2013 in ’n ander musiekprojek genaamd Die Begin ’n akoestiese heropname van “Brand Suid-Afrika” gemaak.

tydsgees in Suid-Afrika – oftewel vir die spreker se ervaring van hierdie tydsgees – beskou kan word:

1 lek die zeitgeist se gesig met jou bek
 2 soen so liefdevol die slang se silwer nek
 3 dieper in jou keel, tot net voordat jy vrek
 4 sluk die saad van vermaaklikheidsgebrek
 5 brek brek ek ek ek ek
 6 ek doen dit vrywillig: a high score per minute
 7 die middelgrond is no-man's land, die ingangsfooie is billik
 8 a front row seat – hoor die Vier Ruiters runnik
 9 'n dodelike ritme in die binnekring se grinnik
 10 dis golden circle bitches, a bang en a whimper
 11 ons is meer verstrooid as 'n flippin voëlverskrikker
 12 sukkel met simbole, is alles puzzle-stukke?
 13 struikelblokke om die lokval, sien jy stel nog strikke
 14 si-mu-la-cra
 15 moerse leeg hier binne – skadu's teen die muur
 16 'n eindelose optog in die dowwe vagevuur
 17 verwykend kap die beitel aan 'n tydgeslypte muur
 18 verdwynend in die ruimte buite pyn of plesier

Koor:

19 brand in lou vlamme
 20 katarsis in verveling
 21 die vagevuur se mond sê niks
 22 en sluk ons heeldag heel in

 23 ons word lewendig opgeëet, soet sappige happies
 24 sentimentele lekker loslappie-pappies
 25 sakkie sokkie sukkel, driedruk-deurdrukkers
 26 gatswaai drinkgat goue oue treffers
 27 elke dag is braaidag, die vlamme vlek 'ie vlees
 28 chesa nyama¹⁹² vreesloos dik gevreet
 29 maar leër as leeg, onblusbare honger
 30 want niks maak ons vol hier tussen bo en onder

Die situasie of tydsgees wat hier geskets word, is een van onbeweeglikheid; die rapper-spreker voel vasgevang in 'n “middelgrond” of “no-man's land” (reël 7). Dit is duidelik 'n liminale ruimte: “verdwynend in die ruimte buite pyn of plesier” (reël 18). Hier runnik die “Vier Ruiters” (reël 8) wat dui op die apokalips of eindtye soos voorspel in die Bybelse boek van Openbaring, maar die apokalips word nie voltrek nie.

¹⁹² Zoeloe- en Xhosa-woord vir “braaivleis”.

Die verwysing na “bang en a whimper” (reël 10) en die woorde “ons is meer verstrooid as ’n flippin voëlverskrikker” (reël 11) roep ’n konnotasie met die Britse digter TS Eliot se 1952-gedig “The hollow men” op (in “Kwaad Naas” (2012) rap Van der Merwe immers “ek lees TS Eliot”). Eliot (1974:89) se vers, wat ’n vernietigde niemandsland – waarskynlik na afloop van ’n oorlog – beskryf, begin met die woorde:

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!

Eliot se vers eindig met die woorde: “This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper”. Deur die beskrywing van die *zeitgeist* as “no-man’s land” (reël 7), sluit “Vagevuur” duidelik op intertekstuele en betekenisvlak aan by Eliot se “The hollow men”. Net soos die “whimper” waarmee die wêreld in Eliot se vers tot ’n einde kom – of altans dat die gevoel in hierdie tussenruimte met ’n sagte (onfinale) gekerm eerder as ’n kragtige (finale) plof beskryf word – bly die gevoel in “Vagevuur” een van liminaliteit eerder as finaliteit; die vagevuur is dus ’n “vae vuur”. Dit is ’n hopelose ruimte en die situasie laat die rapper onvergenoeg voel: “want niks maak ons vol hier tussen bo en onder” (reël 30).

Eerder as om hernuwing deur middel van vernietiging te bring, hou die vlamme aan om “lou” te brand (reël 19). Dit herinner aan die Bybelse vers van Openbaring 3:16: “[...] omdat julle lou is, nie warm nie en ook nie koud nie, gaan Ek julle uit my mond uitspoeg.” Die louheid is dus ’n onaanvaarbare, nie-ideale toestand wat nie verlossing bring nie. Daar is ’n vasgekeerdheid in ’n onveranderlike toestand (“die vagevuur se mond sê niks / en sluk ons heeldag heel in”, reëls 21-22) en dus die gebrek aan progressie. Die “katarsis” is in “verveling” (reël 20): die reiniging of suiweringsproses kan dus nie voltrek word nie.

Daar word “gesukkel” met simbole as “puzzle-stukke” wat moontlik oplossings kan bring (reël 12), maar die simbole blyk alles slegs simulacra te wees: ’n simulacrum is ’n onvoldoende representasie, nie egtheid nie. Daar is dus ’n behoefte aan outentisiteit, maar die besef dat die representasie van outentisiteit geen refleksie van egtheid is nie, wel slegs ’n konstruksie. Dus bly dit immer “moerse leeg hier binne” (reël 15). Daar word ook in laasgenoemde reël ’n intertekstuele verband opgeroep met Koos du Plessis se lied “Skadu’s

teen die muur” (1980) waarin ’n eksistensiële worsteling geskets word met die uiteindelijke besef dat alles blote “skadu’s teen die muur” is:

die donker kom van buite
 en syfer deur die ruite
 en ek gooi nog ’n paar kole op die vuur
 en my voete en my hande
 word ou bekende lande
 in skadukaarte teen die muur
 die wêreld word ’n skadu teen die muur
 ’n flikkerende skadu teen die muur

Die beeld van die “skadu teen die muur” skakel met die konsep van die simulacrum: ’n onwerklike, onbevredigende verbeelding van iets werkliks.

Reëls 23-28 maak dit aan die luisteraar duidelik dat dit Suid-Afrika is waaroor hier gepraat word. Dis ’n plek waar tydelike ontsnapping gevind word in betekenislose soetsappigheid (reël 23), sentimentele, oppervlakkige popmusiek en tydverdruwe (“lekker loslappie-pappies”, “gatswaai drinkgat goue oue treffers” en “sakkie sokkie” – reëls 24-26) en deur dikgevreet te raak aan braaivleis (reëls 27-28). Tog bly die siel nie verkwik nie – ten spyte van die soeke na vervulling in tydelike oplossings, bly die rapper se gevoel “leër as leeg” en die hongerte “onblusbaar” (reël 29) oftewel onversadigbaar. Die gevoel dat die vagevuur op sigself ook onblusbaar is, en daar dus geen werklike ontsnapping moontlik is nie, word deurgaans geskep. Dit sluit ten sterkste aan by Bittereinder se 2015-lied “Die berge brand”, waar ’n toutrek-verhouding met die land van herkoms geskets word, en wat vervolgens bespreek word.

6.9 ’n Liefde-haat-verhouding met die land

In “Die berge brand” (2015) word die vuur-tema herhaal. Ten spyte van die gevoel dat die tydsgees en konteks waarin die rapper hom bevind – soos beskryf in “Vagevuur” – liminaal van aard is en die rapper met ’n gevoel van onvergenoegdheid laat, word daar in “Die berge brand” beskryf dat dit nietemin moeilik is om die rug op hierdie situasie te keer vanweë ’n verknogtheid aan die land van herkoms. Hier word ’n allegorie geskets waar mense op ’n seilskip probeer ontsnap van ’n brandende land, maar faal; hulle eindig weer op die strand

met die skip wat brand en bly dus verbind tot die land wat hulle probeer verlaat het. So word 'n liefde-haat-, of problematiese toutrek-verhouding met die land van herkoms geskets. In die koor, waarmee die lied open, is dit die land wat fokaliseer:

Koor:

- 1 die berge brand
- 2 smeulende groet
- 3 ek is die land
- 4 vaarwel my bloed
- 5 rookwolk en sand
- 6 sweef bittersoet
- 7 ek is die land, en die wolk
- 8 en die bloed

Die land groet sy mense – sy “bloed” – vaarwel (reël 4) te midde van die berge wat brand (reël 1). Dit is 'n onheilspellende, “smeulende groet” (reël 2) binne 'n rookwolk (reël 5). Maar hier word reeds 'n voorteken gegee van die onlosmaaklike verhouding tussen die land en sy mense: terwyl hy vaarwel sê aan sy bloed (reël 4), verklaar hy ook dat hy self die bloed is (reël 8). Dan kom 'n ander stem aan die woord, een wat spreek uit die perspektief van die vlugtelingen:

- 9 vaar op 'n seilskip, waar is die spreilig?
- 10 bewaar ons tog veilig, daar is nog heilige
- 11 dinge in die oop see, kranse wat hoop gee
- 12 binne-in die hartseer, kanse vir oorprobeer
- 13 kalm in die volmaan, ballings op die oseaan
- 14 talm in die wentelbaan, darem het ons roeispans
- 15 vir die windstilte, maar die moeilikste
- 16 rigting om te vind is nou weg van die
- 17 kuslig, moeg en versigtig mik ons vir
- 18 mistige wolke wat hopelik ons vlug kan bedek
- 19 maar dis gek hoe die land ons heelyd terugtrek
- 20 golwe wat uitrek, branders wat wyd strek
- 21 hande wat magneetvelde skep
- 22 blok nou ons stroom soos 'n slagaarklep
- 23 brandende gesigseinder stem:
- 24 “hoe sal jy jou sonder my herken?”

(Koor herhaal)

In hierdie gedeelte van die lied word daar hoop uitgespreek dat daar elders die kans op “oorprobeer” (reël 12) is. Die idee word geskep dat dit destruksie en gevaar is wat verlaat word (voorgestel deur die brandende land). Dit is nie 'n maklike proses om die rug te keer op

die land en sy meegaande probleme nie, dit is “hartseer” (reël 12), maar die vlugteling of emigrante is “moeg” (reël 17) en daar is hoop in die “oop see” (reël 11) – die hoop op ’n beter situasie. Om weg te kom is ook nie maklik nie – daar is ’n “windstilte” (reël 15) en hulle “talm in die wentelbaan” (reël 14). Die moeilikste rigting om te vind is weg van die land wat verlaat word (reëls 15-17). Daar word ook gesuggereer dat die vlugteling skaam (of bang) is dat hulle hul rug keer op die land; hulle hoop dat die mistige wolke hul “vlug kan bedek” (reël 18).

Eindelik word pertinent gesê dat die vlug besonder moeilik is: “dis gek hoe die land ons heelyd terugtrek” (reël 19). Die spreker probeer nie net “heelyd” ontsnap nie, maar dis asof terugwinkende hande van die land af “magneetvelde skep” (reël 21) – die vlugteling bly dus verbind tot die land deur hulle eie mense. Dit “blok” hulle wegvlug “soos ’n slagaarklep” (reël 22), wat nogeens die beeld van onlosmaaklike bloedverwantskap skep. En oor die “brandende gesigseinder” (reël 23) kom die land se vraag: “hoe sal jy jou sonder my herken?”

By die nabetraging van hierdie vraag, wat impliseer dat die vlugteling se identiteit onlosmaaklik verbind is tot die land, word die wegtrek bepaald onuitvoerbaar en hulle bly deur hierdie bewustheid geanker aan hulle plek van herkoms:

- 25 afskeid word fisies onmoontlik
- 26 ankers wat heelyd die boot ruk
- 27 agter die skip skroei die aarde
- 28 voor ons lê wroegende waters
- 29 hoor jy die sirenlied
- 30 stilletjies vanuit die vlamme?
- 31 sien jy die sterre wat skiet
- 32 oor woude, riviere en damme?
- 33 steek maar die skip aan die brand
- 34 hy-hygend lê ons op die strand
- 35 my-my vingers delf in die sand
- 36 wy-wyd is die mond van die land
- 37 sluk ons maar lewendig in in in in in in
- 38 hoe sou ons weer kon begin in in in in in?
- 39 ons slaap vanaand in die oop hand
- 40 van hierdie land, die dood-land

Nou brand die skip self (reël 33) en die vlugteling word teruggespoel op die sand van die land wat hulle probeer verlaat het (reël 34). Hier is ’n interessante gebruik van onomatopoeie deur die rapper waar die hygende klank van die uitgespoeldes se asem weergegee word deur

die rapper se uitspraak van “hy-hygend” (reël 34), “my-my” (reël 35) en “wy-wyd” (reël 36). Dit benadruk nogeens die poëtika van Bittereinder se rap-liedjies deur onder meer die aanwending van poëtiese stylfigure soos hier duidelik die geval is.

Die “mond van die land” is “wyd” en sluk dus die vlugtelinge “lewendig in” (reëls 36-37). Myns insiens kan hier weer terugverwys word na die Bybelse Jona-tema wat ek vroeër in die liriek van “Penworstel” (2010) geïdentifiseer het (kyk afdeling 6.3) en so gebruik Bittereinder ook hul eie lirieke as intertekste. Vergelyk ook byvoorbeeld die volgende woorde uit “Jou tyd sal kom” op die album *Skerm* (2014) waar die rapper terugverwys na die lied “Almanak”¹⁹³ opgeneem op Bittereinder se debuutalbum (2010):

nou begin dit klink soos ‘Almanak’ se derde vers
 dae van die maand in plaas van letters in ons alfabet
 dalk word ek nie oud nie, my audience verander net

Die tema van Jona word myns insiens hier weer opgeroep om te dui op die proses van herbesinning en die aanvaarding van ’n onvermydelike noodlot of bestemming. Oudword en die dood is deel van hierdie noodlot.

Die slotreëls (reëls 39-40) “ons slaap vanaand in die oop hand / van hierdie land, die dood-land” eggo Antjie Krog se gedig “16 Desember” uit *Beminde Antarktika* (Krog, 1975:35-36) as interteks. In Krog se vers lui die slotreëls:

daarom nêrens anders kan ons heen gaan
 want nêrens is die aarde met soveel ontroering gespan
 is die lug so skoon
 breek die dag met soveel geweld
 nêrens kan ons so stil slaap
 as in die oop hand van hierdie land.

Hierdie woorde van Krog spreek ’n verknogtheid met die land aan, en ’n verbintenis waarvan daar nie losgekomp kan word nie, ten spyte van uitdagings en ’n geskiedenis van bloedvergieting en geweld. Dieselfde boodskap word in “Die berge brand” oorgedra deur Krog se vers as interteks in te span, maar hier is dit spesifiek ’n “dood-land”, wat herinner aan die Suid-Afrikaanse podiumpoësie-groep The Buckfever Underground se vierdelige vers “deathland”, “deathland II”, “deathland III” en “deathland IV” geskryf en opgevoer deur

¹⁹³ Kyk addendum.

Toast Coetzer. Hierdie bewussynstroom-podiumgedig is nog nooit deur The Buckfever Underground opgeneem nie, maar word deur hulle by publieke optredes uitgevoer. Die eerste reëls van die eerste gedig lui soos volg:

in deathland I draw the curtains
of the bullet-blown windows
and the furtherdown uncertain
the blacked breeze 'n' blows
grow the skin of the nation tight
across a skull of men and might
there's hooting now and hollers
roving dogs burning dollars
the apocalyptic leaves
of an economy of mean
and a gunshot cracking the eaves
on the eve of a murderer seen
slinking across television screens
amidst the screams of fawning teens
and the burst of a sickly spleen
of all our insides
of all our souls
for the stink of the hides
crackling over the coals
in the backyard by the pool
by the neighbourhoods of our hearts

Die ooreenkoms tussen “deathland” en “Die berge brand” lê veral by die apokaliptiese konnotasie. Deur The Buckfever Underground se “deathland” saam met Krog se “16 Desember” as interteks in te span, verkry die slotreëls van “Die berge brand” ’n sombere ondertoon, en word daar miskien te kenne gegee dat die rapper alte bewus is van die gruwelike sosiale realiteite van die land waartoe hy hom onlosmaaklik verbind voel.

Die somberheid van “Die berge brand”, en die beeld van ’n skip en ’n brandende land, herinner op intertekstuele vlak ook aan NP van Wyk Louw se 1940-gedig “Ballade van die Bose” (opgeneem in die *Groot verseboek*, Opperman, 1990:153-155) wat gedeeltelik lui:

Ken jy my nou?
Het jy in die spieël gesien
en ken jy jou?

[...]

Ek is ín jou
gevleg, gerank

soos 'n wortel in
in die donker bank,
en van voor die daeraad
se blank begin
straal ek by albei
jou oë in.

[...]

O waar sal jy gaan
en met watter skip?
die aarde is branding
en oral is klip,
of as jy wil vlug
uit die stad wat brand,
dan vlug ek saam
soos 'n vrou aan jou hand

Ken jy my nou?
Het jy in die spieël gesien,
en ken jy jou?

Myns insiens figureer Van Wyk Louw se vers as interteks in Bittereinder se “Die berge brand”, soos veral duidelik te lees is in die begin van die tweedelaaste strofe van Louw se gedig: “O waar sal jy gaan / en met watter skip? / die aarde is branding / en oral is klip”. Indien Louw se gedig as interteks gelees word, word die moontlikheid geopen om “Die berge brand” tematies “breër” te lees en nogeens word Bittereinder se filosofiese en dig verweefde aanslag tot die skryf van lirieke hier duidelik.¹⁹⁴ Waar “Die berge brand” handel oor die onlosmaaklike verbintenis met die land van herkoms, spreek Van Wyk Louw se vers van die mens se onlosmaaklike verbintenis met die bose: van die boosheid kan daar nie ontsnap word nie en hierdie boosheid moet deur die subjek erken word ten einde homself volkome te kan “ken”. In hierdie sin gelees, kan die “boosheid” verbind tot die land van herkoms, verweef in die problematiese geskiedenis van daardie land, nie ontken word in die identiteitskeppingsproses nie. Om sigself te “ken”, oftewel ten einde 'n sin van identiteit te konfigureer, moet

¹⁹⁴ Die gebruik van 'n gekanoniseerde digter soos NP Van Wyk Louw is betekenisvol in die rapper se proses van literêre emansipasie en stryd om sowel kanonisering as om identiteit. Ook Fokofpolisiekar knoop 'n intertekstuele “gesprek” met Louw aan in die lied “Heiden heiland” (2006), soos ek in Klopper (2009:169-170) betoog. In verband met laasgenoemde vind ek (Klopper, 2009:131) dat die verwewing van sodanige intertekstualiteit met musikale intertekste dien as “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, meen ek verder, “veral wanneer literêre inversie gepleeg word, dra daartoe by dat 'n nuwe identiteit geskep kan word”. Myns insiens geld dieselfde in die geval van Bittereinder se prominente gebruik van intertekstualiteit, en daarom hang intertekstualiteit hier saam met identiteitskonfigurاسies.

daar met die “boosheid” van die land en sy problematiese sosiopolitieke geskiedenis en toestand versoen word.

6.10 Gevolgtrekking

Aan die begin van hierdie bespreking van Bittereinder se rap-musiek, het ek verwys na die musiekjoernalis (Young, 2011) se waarneming wanneer hy Bittereinder met Die Antwoord en Jack Parow vergelyk: “Parow is comedic and Die Antwoord is shock, but Bittereinder just seems to be more thought through [...]”. Die bespreking hierbo maak dit duidelik dat Young (2010) se bewering nie altemit is nie. Bittereinder noem immers self hul produk “diep-hop” (“Die dinkdansmasjien”, 2010). Dit bevestig dat hulle bewuste hip-hop skep wat inspeel op die sogenaamde vyfde element van hip-hop: die kennis van die self (vgl. Mr Fat in Neate, 2004:119). In hierdie sin is Bittereinder se produk myns insiens *old school*-hip-hop.

Bittereinder verskil in die lig van bogenoemde dus nie slegs op voor die hand liggende gebiede van Die Antwoord en Jack Parow nie, naamlik dat Bittereinder van Pretoria afkomstig is en die ander rappers wat hier genoem word, van die Kaap. Ander voor die hand liggende verskille sluit in die gebrek aan personae, profaniteite, wedywering en blaaskakery in Bittereinder se lirieke, teenoor die aanwesigheid daarvan in Die Antwoord en Jack Parow se rap-produkte. Laastens is daar ook ’n duidelike voor die hand liggende onderskeid by Bittereinder in die feit dat een van hulle lede, Louis Minnaar, nie slegs bydra tot die groep se musiekprodukt nie, maar ook ’n grafiese kunstenaar is wat self die groep se musiekvideo’s, CD-omslae en reklame-materiaal skep. In hierdie sin kan Bittereinder as oudiovisuele projek beskou word. ’n Liedjie soos “Hartseer gangster” (2015) byvoorbeeld, kan in die lig hiervan myns insiens benader word as oudiovisuele skepping eerder as dat die musiekvideo geskep word na aanleiding van die musiek.

Benewens sterk visuele enkodering in die oordra van hul boodskappe, is dit duidelik dat Bittereinder van intertekstualiteit (uit die literêre én musiekwêreld) gebruik maak in die skryf van lirieke wat die luisteraar uitdaag om vele verbintenisse te maak – om benewens te dans, ook te dink, soos vergestalt in die albumtitel *Die dinkdansmasjien* (2012). Bittereinder vra van hul ontvangers om te “spring met jou brein [en te] dink oor jou pyn” (“Die

dinkdansmasjien”, 2012). Pret en erns word verweef. In die lied “Taalmeng” (2014 – kyk addendum) rap Bittereinder se emcee, Jaco van der Merwe, onder meer:

’t gaan oor hoe jy dit lees – ’n open-ended wik en weeg
 elke woord is ’n daad en ’n saadleidraad vir die moord wat jy pleeg
 die leser-speurder speel true detective, investigate jou spoor
 elke lyn oor en oor, begin van voor, sonder om jou
 plek te verloor - die regte vermoë om eggenoot te word tussen beeld en woord
 beeldskone stylfigure, stede gebou van metafoor
 interne rym in elke lyn frame die verwysingsraamwerk
 dis rap-teks en die argitekgees van bewuswees wat ons almal saamtrek
 lees tussen die lyne, loop die systrate, soekend in die hoeke van die stad in die aande
 dis die subteks wat die diepste impressions op jou psige kerf in die maanlig

Die gebruik van die woord “leser-speurder” eerder as “luisteraar” (wat wel in liedjies soos “Ampersand”, 2014, aangespreek word), dui tesame met titels soos “Penworstel” (2010) op die prominensie van die skryfproses in Bittereinder se lirieke. Dit gaan dus nie net hier oor rap-lirieke wat voorgedra word nie, maar daar is ’n baie sterk fokus op die proses van skryf, soos veral in “Ampersand” duidelik blyk waar die liriekskrywer, Jaco van der Merwe, verbande trek tussen sy skryfproses en Roland Barthes se literatuur-teoretiese konsep van “The death of the author”. In hierdie sin is dit duidelik dat Van der Merwe ook in teenstelling met die vooropstelling van die rapper-skepper in hip-hop deur middel van blaaskakery, die rol van die ontvanger bepeins. Te midde van die byna filosofiese besinning in Bittereinder se lirieke, is dit ook ironies dat die rapper later met homself wedywer – eerder as wat die geval by rappers soos Die Antwoord en Jack Parow is waar daar met ’n verbeelde opponent gewedywer word en gespog word ten einde agentskap te bewerkstellig.

Tematies en in terme van taal is daar ’n ontwikkeling in die lirieke sedert die groep se debuut in 2010 tot hul jongste werk in 2015. Die eerste album *’n Ware verhaal* (2010) handel tematies veral oor die worsteling met identiteit en met wit en Afrikaans wees in ’n land met ’n geskiedenis van onderdrukking (deur wit Afrikaners). Die naam Bittereinder impliseer ’n konnotasie met Afrikaner-voorgangers en die geskiedenis van voorsate, maar, soos Jaco van der Merwe in media-onderhoude uitwys, hou die naam ook verband met die “einde van bitterheid” (vgl. Biz-ark-human, 2011). ’n Soeke na vernuwing en ’n nuwe begin asook outentisiteit (’n ware verhaal), word dus reeds met die groep se debuut bekend gemaak. Maar namate die lirieke ontwikkel en daar ‘gedink’ sowel as ‘gedans’ word, wil dit voorkom asof daar deurgaans ’n – soms pynlike – worsteling is met die verhouding met die land (vgl. veral “Vagevuur”, 2014 en “Die berge brand”, 2015). Die tema van verganklikheid kom ook al hoe

sterker deur namate die groep se werk ontwikkel. Vergelyk byvoorbeeld ’n lied soos soos “Ampersand” (2014), waar nie slegs die ‘dood van die outeur’ op literatuur-filosofiese vlak aangeraak word nie, maar in ooreenstemming met hierdie tema en die verletterliking van die woord *ampersand*, word die tema van verganklikheid duidelik. Op dieselfde album as “Ampersand”, naamlik *Skerm* (2014), bevestig liedjies soos “Doodsberig” en “Jou tyd sal kom” die verganklikheidsbewussyn wat deurskemer in die ontwikkeling van Bittereinder se kuns. In laasgenoemde lied is nogeens ’n voorbeeld van ’n bittere (self)bewustheid en self-uitdaging (versus blaaskakery) in die woorde:

ons tref nou die 30’s, man, ons word stokoud
 al die Bittereinder-boys gesettle en getroud
 holding down the dayjobs, dreaming of the stage
 in a massive rap-denial of the facts of middle-age
 is ons sets by Oppikoppi die cat se whiskers
 of lyk ons soos daai toppies op reunion tours?
 Bittereinder live, 100 years on:
 opening for Besem¹⁹⁵ at the old age home

Terwyl die tema van verganklikheid, oudword en die bittere realiteite van die uitdagings wat die lewe oor die algemeen maar ook die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke konteks bied, al hoe meer deursyfer in Bittereinder se lirieke, wil dit ook blyk asof daar mettertyd al hoe meer van kodevermenging gebruik gemaak word. Aanvanklik is die lirieke oorwegend Afrikaans, wat strook met die soeke na ’n identiteit; “’n openbaring in die waarde van my eie moedertaal” (“Ware verhaal”, 2010). Later word al hoe meer van Engels gebruik gemaak wat dui op ’n houding wat sosiaal en linguisties ontvanklik is vir vermenging en aansluit by die tema van ’n soeke na versoening en hernuwing wat ek in die lirieke geïdentifiseer het. Hierdie vermenging, soos ook vergestalt in die onderstaande motto (uit “Slechte mense”, 2010) waarmee ek graag dié gevallestudie afsluit, kom ook deur in die manier waarop Bittereinder saam met ander kunstenaars oor die taal-, kleur, en nasionaliteitsgrense meewerk:

ek vind waarde in die harmonie van hoe ons almal saam klink
 plus ’n stem wat altyd alleen sing is eintlik nogal gevaarlik

¹⁹⁵ Hier word verwys na die rapper Hemelbesem wat saam met Bittereinder op die lied rap.

HOOFSTUK 7

Wording en wedywering deur woorde – vergelyking en bevindinge

ek meng my taal met joune
gees, bloed en spoeg
this argument is over
naby genoeg
jy meng jou taal met myne
land, lug en see
ek is 'n bittereinder
en ek word meer

– Bittereinder¹⁹⁶

7.1 Vooraf: Wat 'n Mongoolse rapper van Afrikaanse hip-hop sê

Gedurende die ondersoek na wit Afrikaanse rap-musiek wat in hierdie proefskrif onderneem is, het ek vele interessante internasionale permutasies van hip-hop bekyk; nie net om te sien hoe ander navorsers die studie van hip-hop en rap oor die afgelope paar dekades benader nie, maar ook om meer te wete te kom van die manier waarop hip-hop globaal (globaal en plaaslik) funksioneer. Ek het in my voorbereiding en tydens die ondersoek onder meer gekyk na nie slegs studies van Amerikaanse hip-hop nie, maar ook na studies van Baskiese, Japannese, Tanzaniese, Nigeriese, Kanadese en Australiese rap, om net enkeles te noem. Ek het ook na rap-musiek van regoor die wêreld geluister. Een van die gevalle wat besonder insiggewend is, maar wat nie in die studie op 'n diskursiewe wyse inslag gevind het nie, is dié van Mongoolse rap.

Die Mongoolse rapper Ethnic Zorigoo kombineer rap met die tradisionele Mongoolse kulturele gebruik van keelsang. Mongoolse keelsang, ook bekend as khöömii, is 'n tradisionele vorm van botoon-sang, waar 'n sanger die resonansies van klank manipuleer sodat hy/sy op dieselfde oomblik op meer as een toonhoogte kan sing. Ethnic Zorigoo

¹⁹⁶ Uit: “Taalmeng” op die album *Skerm* (2014).

keelsang-rap in sy inheemse taal, en werk ook saam met ander Mongoolse musiekkunstenaars mee. In die video van een spesifieke rap-lied, “Khuleg baatar” (2014), waar Ethnic Zorigoo deur middel van keelsang rap saam met die Mongoolse rapper Zaya, wissel daar beelde van Zorigoo in ’n tradisionele Mongoolse krygsuitrusting met hom en Zaya in Westerse drag. Sowel elektroniese musiek as plaaslike instrumente word ingespan om die musiek vir die lied te skep. Só lokaliseer Ethnic Zorigoo die globale kunsvorm van rap-musiek tot sy plaaslike konteks, terwyl hy terselfdertyd sy inheemse kulturele praktyke laat voortleef en vernuwe. Sy krygsdrag dra boonop op simboliese wyse by tot die skep van agentskap deur middel van visuele enkodering – hy eien aan homself as rapper die kenmerke van vreeslose krygers toe. Ook word globale hip-hop daardeur beïnvloed deurdat Mongoolse hip-hop deur Zorigoo en Zaya se musiek nou deel vorm daarvan (“Khuleg baatar” se video is al meer as ’n miljoen keer op YouTube gekyk). Globaal beteken immers nie eenrigtingverkeer nie, maar impliseer ’n voortdurende oor-en-weer-vermenging.

Het ek miskien hierdie rap-lied van Ethnic Zorigoo gehoor alvorens ek dié studie van Afrikaanse hip-hop aangepak het, sou dit my waarskynlik nie getref het hoe baie hierdie Mongoolse rapper met iemand soos byvoorbeeld Vito Heyn (V.I.T.O.), ’n rapper uit Okiep in die Noord-Kaap, gemeen het nie. En ’n mens het nie nodig om Zorigoo se taal te verstaan om die ooreenkoms tussen hom en ’n Afrikaanse rapper te trek nie. Hoewel Ethnic Zorigoo se khöömi-rap op die oog af absoluut verskillend lyk van byvoorbeeld V.I.T.O. se rap-liedjies in Nam-Afrikaans,¹⁹⁷ is hier nou, na afloop van my studie, vir my ’n verband duidelik. Dié verband kan getrek word indien mens hip-hop beskou as glokaal: ’n globale kultuurvorm wat op plaaslike vlak ingespan word in die voortsetting van plaaslike kulturele en mondelinge praktyke van sing, dans en stories vertel (n.a.v. Neate, 2004 en Pennycook en Mitchell, 2009) – praktyke waaraan identiteitskonfigurasies oor die eeue heen al verbind word.

Hip-hop is dus ’n verbeeldingskragtige bron wat simboliese identiteitsgereedskap besit (n.a.v. Neate, 2004:107, 204) wat toegepas kan word in identiteitskonfigurasies op plaaslike vlakke die wêreld oor: van die VSA tot Mongolië tot Okiep in die Noord-Kaap. En al hierdie permutasies van hip-hop is deel van hip-hop as globale kunsvorm wat deur hierdie plaaslike permutasies voortdurend gedy en evolueer (vgl. Neate, 2004:3). In hierdie sin is V.I.T.O. en en Zorigoo beide deel van ’n globale kultuur terwyl hulle elk plaaslik persoonlike projekte

¹⁹⁷ Kyk hoofstuk 2, afdeling 2.3.4.

van identiteitskonfigurasies deur middel van die gebruik van rap-musiek aanpak. En deur op hierdie wyse rap in verskillende kontekste te aproprieer en te verplaaslik, ontstaan daar meer andersheid as eendersheid: die wydverspreide wêreldwye apropiasie van hip-hop – ’n oorspronklik swart Amerikaanse produk – het dus nie homogenisering tot gevolg nie, maar eerder hibridisering.

7.2 Bevindinge

7.2.1 Inleiding

Soos uiteengesit in hoofstuk 1, het hierdie studie die volgende doelwitte gehad:

- om aan die hand van enkele gevallestudies te probeer vasstel hoe en waarom die globale verskynsel van hip-hop plaaslik geapproprieer word in Afrikaanse rap-musiek ter wille van nuwe identiteitskonfigurasies;
- om te demonstreer hoe prosesse van hibriditeit, kreolisering en kosmopolitanisme funksioneer op ’n globaal-plaaslike kruispunt waar kultuur en identiteit voortdurend vermeng en in fluksie is, soos vergestalt deur identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek;
- om te demonstreer hoe betekenis en identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek deur verskeie modaliteite tot uiting gebring word, en om hierdie modaliteite en die retoriese strategieë daarvan te ondersoek;
- om vas te stel hoe wit Afrikaanse rap-musiek verband hou met die rap-musiek van bruin kunstenaars, sowel as die wit Afrikaanse versetmusiek wat dit voorafgegaan het; dus om ’n historiese kontekstuele verband te ondersoek in die plaaslike ontwikkeling van wit Afrikaanse rap-musiek;
- om te ondersoek hoe die kreoolse aard van die Afrikaanse taal nie slegs vergestalt word in wit Afrikaanse rap-musiek nie, maar ook hoe hierdie kulturele uitdrukking bydra tot die kreoolse aard van die taal en dus die voortdurende kreoliseringsproses (deur middel van kodevermenging en die gebruik van omgangstaal) demonstreer;
- om die tematiek van wit Afrikaanse rappers se lirieke te ondersoek ten einde vas te stel watter kwessies daarin aandag geniet en hoe hierdie kwessies verband hou met die sosiopolitieke en historiese konteks waarbinne dit geskep word;

- om aan te sluit by witheidstudies in Suid-Afrika deur die ondersoek van 'n ruimte waar die heronderhandeling met en interrogasie van wit identiteit in werking tree.

Die navorsingsvrae, is as volg uiteengesit:

- Wat is die aard, temas en kenmerke van hip-hop en rap-musiek, en hoe hou die poëtika van rap daarmee verband?
- Wat is die aard, temas en kenmerke van spesifiek resente wit Afrikaanse rap-musiek en hoe hou dit verband met kwessies van identiteit, appropriasie, globalisasie, kosmopolitanisme, hibriditeit en kreolisering wat in werking tree waar transkulturele vermenging op glokale vlak plaasvind?
- Waarom is daar in die afgelope paar jaar 'n duidelike opbloei van Afrikaanse rap-musiek deur wit Afrikaanse kunstenaars en wat is die verhouding tussen resente wit Afrikaanse rap en sowel Afrikaanse musikale tydgenote as voorgangers?
- Watter rol speel die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke milieu in die manifestasie van identiteitskwessies in rap-musiek, en hoe belig hierdie musiek die milieu waarbinne dit geskep word?
- Watter nuwe betekenis ten opsigte van die plaaslike word gegeneer deur wit Afrikaanse rappers se gebruik van hip-hop?
- Hoe word die voortdurende kreolisering van die Afrikaanse taal gedemonsteer deur wit Afrikaanse rap-musiek en hoe dra rap-musiek tot hierdie kreolisering by?
- Waarop dui die kenmerke van wit Afrikaanse rap-musiek (soos kodevermenging en die gebruik van personae) in verband met die konteks waarbinne hierdie musiek geskep word, en watter nuwe betekenis word daardeur geskep?

Vervolgens word die bevindinge van hierdie studie opsommend saamgevat.

7.2.2 Agtergrondstudie en teoretiese uitgangspunte

Hip-hop bestaan uit vier kernelemente naamlik graffiti, *turntablism* (die gebruik van draaitafels deur 'n platejoggie), breakdancing, en rap. Sommige hip-hop-aanhangers meen dat daar ook 'n vyfde element is, naamlik selfkennis (vgl. Mr Fat in Neate, 2004:119). Hip-hop is 'n kunsvorm wat ontstaan het uit die swart Amerikaanse mondelinge en musiekkultuur, maar is voortdurend besig om deur die wêreld heen te versprei en te evolueer. Sedert die 1990's geniet hip-hop, en veral rap, toenemende erkenning op akademiese gebied, en tesame met die

verbreiding van hierdie genre na die uithoeke van die wêreld, het die fokus op hip-hop as swart Amerikaanse kulturele produk (vgl. Rose, 1994), verskuif na die ondersoek van hip-hop as uitdrukkingsmeganisme wat versprei het tot verskeie plaaslike vlakke die wêreld oor (vgl. o.m. Mitchell, et al. 2001; Androutsopoulos en Scholz, 2003; Badsha, 2003; Pennycook, 2003; Neate, 2004; Basu en Lemelle, et al., 2006; Sarkar, 2006; Alim, Ibrahim en Pennycook, et al., 2009; Androutsopoulos, 2009; Drissel, 2009; Charry, et al., 2012; Adedeji, 2014).

In hoofstuk 2 het ek geredeneer dat, hoewel daar wegbeweeg word van die ondersoek na hip-hop as slegs swart Amerikaanse kultuurvorm, kennis gedra moet word van hip-hop se oorsprong as swart Amerikaanse kulturele produk ten einde die etos of simboliese reputasie daarvan te kan begryp. Dit is hierdie etos en simboliese reputasie wat ingespan word as simboliese kapitaal en identiteitsgereedskap (aldus Neate, 2004) in die legio plaaslike konfigurasies van identiteit die wêreld oor. Ek het hier verwys na veral Rose (1994) se pionierswerk wat hip-hop en rap ondersoek as 'n meganisme van uitdrukking en identiteit wat 'n stem aan die gemarginaliseerde swart jeug in Amerika gegee het (Rose, 1994:2). Rose (1994:21) bevind dat hip-hop 'n kultuurvorm is wat die ervarings van marginalisering, onderdrukking en die gebrek aan geleentheid aanspreek “within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community”. By Rose (1994) se argumente oor die geskiedenis, aard en kenmerke van hip-hop en rap, het ek die werk van Neate (2004) betrek, wat hip-hop as globale kunstvorm ondersoek en meen dat die gevoel van gemarginaliseerdheid, onderdrukking en die gebrek aan geleentheid nie slegs beperk is tot hip-hop se ontstaansone nie, en daarom vind dit aanklank by jongmense regoor die wêreld (Neate, 2004:107).

Ek het dus bevind dat hip-hop 'n geglobaliseerde medium is wat plaaslik aangepas word om plaaslike belange aan te spreek of uit te druk (Neate, 2004:85-96), oftewel 'n *globale* medium (kyk Robertson, 1997) wat ingespan word as 'n meganisme in die konfigurasie van plaaslike identiteite (vgl. o.m. Androutsopoulos, 2009; Drissel, 2009; Mitchell, 2001). Na aanleiding van Urla (2001) redeneer ek dan ook dat daar deur die gebruik van 'n ingevoerde medium (hip-hop) in Suid-Afrika 'n terrein geskep word waar nuwe betekenis gegeneer word in verhouding tot die plaaslike (vgl. Urla, 2001:173, 185). Dit is myns insiens op hierdie terrein waar kunstenaars soos Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder aktief besig is met identiteitskonfigurasies deur middel van rap-musiek, ofskoon identiteitskonfigurasies nie die enigste doel of resultaat van die plaaslike apropiasie van hip-hop is nie.

In hoofstuk 2 het ek in die lig van bogenoemde 'n uitgebreide bespreking van hip-hop en rap se ontstaan aangepak om meer te wete te kom van die etos en simboliese kapitaal van rap, sodat ek verder kon ondersoek hoe dit toegepas word in Afrikaans (en ook om te kan begryp waarom die appropriasie daarvan deur wit kunstenaars in sommige gevalle tot kritiek lei). Ek het bespreek hoe rap, 'n rymende vertelvorm op die maat van ritmiese elektronies-gebaseerde musiek (Rose, 1994:2), in die middel-1970's onder die swart Amerikaanse jeug as deel van die hip-hop-kultuur in New York se Suid-Bronx ontwikkel het. Daar is gewys dat die oorsprong van hip-hop teruggevoer kan word na die invloed van verskeie sosiopolitieke, ekonomiese, historiese en kulturele faktore waarvan New York se Suid-Bronx in die middel-1970's 'n smeltkroes was. Die Bronx was in hierdie tyd 'n tuiste vir veral gemarginaliseerde swart Amerikaners, Spaans-Amerikaners (*Hispanics*) en Karibiese immigrante wat vele uitdagings die hoof moes bied, soos misdaad, armoede, 'n gebrek aan werksgeleentheid, gedwonge verskuiwings, bendegegeweld en sosiale en politieke ongelykheid. Dit was ook 'n plek met 'n lewendige stadskultuur geskoei op 'n mengelmoes van ingevoerde en plaaslike kulturele elemente, en die tuiste van individue wat 'n noemenswaardige rol gespeel in die ontstaan van die hip-hop-kultuur. Hier het platejoggies 'n nuwe tegniek geskep wat die sogenaamde *break beat* in liedjies isoleer en herhaal (Rose, 1994: 73-74; Upshal, 1999; Brewster en Broughton, 2006:227-228). DJ Kool Herc, oftewel Clive Campbell, gebore in Jamaika, was die eerste platejoggie in die Bronx wat die speel van plate gemanipuleer het om hierdie *breaks* te herhaal (Upshal, 1999; Brewster en Broughton, 2006:230; Chang, 2006:78-79; Neate, 2004:9; Bradley, 2009:13). Sy tydgenote wat soortgelyke tegnieke geslyp het en 'n belangrike rol in die vroeë ontwikkeling van hip-hop te speel gehad het, was Afrika Bambaataa en Grandmaster Flash.

Rap was die laaste, maar ook die mees prominente, aspek van hip-hop om te ontwikkel (Rose, 1994:55, 86; vgl. ook Stapleton, 1998:220). Ek redeneer dat dit 'n revolusionêre verandering in populêre musiek teweeg gebring het omdat dit afwyk van ander musikale genres waar sang of instrumente as fokuspunt dien (Ramsey, 2003:165). Ook Bradley (2009:81) reken die ontwikkeling van rap is revolusionêr omdat die luisteraar noop om dit terselfdertyd as spraak, sang, poësie en musiek te interpreteer.

Rap het ontwikkel toe platejoggies in die Suid-Bronx in die 1970's van emcees (afgelei van *MC's: masters of ceremonies*) ingespan het om aankondiginge en uitroepe tydens die speel

van musiek te maak (vgl. Chang, 2006:78). Verskeie mondelinge gebruike het die styl van hierdie aankondiging of uitroep – en dus rap – beïnvloed. Williams (1995:21) trek verbande tussen die omgangstaal in rap en Afro-Amerikaanse musiek en kultuur van voor die disko-era soos soul, die blues, jazz en die spirituele musiek van die Amerikaanse slawe, sowel as die manier waarop swart komediant en populêre platejoggies gepraat het (kyk ook Ramsey, 2003:165). Hoewel verskeie mondelinge gebruike die aard van hierdie uitroep beïnvloed het, het dit onder meer ooreengestem met die tradisionele gebruik van die toast. Die toast is ’n mondelinge vertelvorm (’n tipe kortverhaal of epiese gedig) wat vertel word vanuit die eerstepersoonsperspektief (Nyawalo, 2013:460) en histories behoort tot die swart mondelinge kultuur. Soos in die geval van baie rap-liedjies, vertel die toast gewoonlik hoe die ondergeskikte party, die sogenaamde *underdog* (gewoonlik ’n berugte kriminele held), oor sy teenstanders seëvier (Bradley, 2009:181-190). Daar is gewys op die invloed wat die toast vandag nog in rap het, veral in hoe dit ’n tradisie van wedywering en blaaskakery voortsit – eienskappe van rap wat deur rappers gebruik word om agentskap te bewerkstellig. Maar soos ek ook verder bevind in hoofstuk 2, kan die invloede op die ontstaan van rap teruggevoer word na ’n lang geskiedenis van swart mondelinge praktyke benewens die toast.

Daar is veral gekyk na die invloed, sowel as die aard en kenmerke, van die dozens – ’n openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye, eie aan die swart Amerikaanse mondelinge tradisie. In hierdie ‘spel’ eskaleer die beledigings – gewoonlik tot vulgêre vlak – totdat een van die spelers uiteindelik die ander troef en as wenner uit die stryd tree (Wald, 2012:3-17). Spelers beledig veral opponente se families en meer spesifiek hul ma’s, en dit is uit die dozens waaruit sogenaamde “your mama”-grappies spruit wat dikwels begin met ’n reël soos: “Your mama’s so fat ...” Die dozens is betrek by rap in veral hoe dit die sogenaamde rap-*battle* of wedywering in rap-musiek beïnvloed het, met die doel om respek af te dwing of agentskap te verkry. Volgens Bradley (2009:179) is hierdie kompetisie – hetsy teen ’n fisieke of abstrakte (verbeelde) teenstander – die dryfveer en motivering vir rappers. Dit gaan hier om die strewe na en die demonstrasie van uitnemendheid.

Daar is dus in hoofstuk 2 bevind dat die erts van die simboliese kapitaal verbonde aan rap vertak lê in ’n eeue oue swart kulturele sisteem, en dit is hierdie kenmerk van rap wat in gedagte gehou moet word wanneer appropriasies daarvan oor die wêreld en oor kleurgrense heen – binne ’n historiese sisteem van die onderdrukking van swart mense – ondersoek word,

selfs al is rap in al sy permutasies vandag nie meer slegs ’n kulturele uitdrukking van die swart Amerikaanse kultuur nie (vgl. Drissel, 2009:122 en Neate, 2004:85-96).

Verder is daar in hoofstuk 2 bevind dat die eerste kunstenaars wat in Suid-Afrika aanklank gevind het by die etos van hip-hop bruin jongmense uit die Kaapse Vlakte was, waar die eerste tekens daarvan in die vorm van hip-hop graffiti in die vroeë 1980’s was (Karon, 1993; Haupt, 1996; Watkins, 2000; Klopper, 2000:180-181, Künzler, 2011:28; Watkins, 2012:58; Martin, 2013:294-300; kyk ook Badsha, 2003). Hoewel die bestudering van die appropriasie van hip-hop deur bruin Kaapse rappers buite die bestek van hierdie studie val, is daar kortliks gekyk na hoe hip-hop as platform vir die uitdrukking van bemoeienisse en identiteit aanklank vind by kunstenaars uit die Kaapse Vlakte sedert die 1980’s. Daar kan myns insiens duidelike parallele geïdentifiseer word tussen die omstandighede in die Suid-Bronx, waar hip-hop ontstaan het, en die Kaapse Vlakte. Na aanleiding van studies soos dié van Haupt (1996 en 2004), Sandra Klopper (2000:185) en Künzler (2011:28) is dit duidelik dat die onvoldoende toegang tot finansiële en ander bronne, en die gedeelde ervaring van sosio-ekonomiese en politieke marginalisasie en onderdrukking sentraal staan in die begrip van jong mense se identifikasie met swart Amerikaanse hip-hop en die aansluiting by die hip-hop-beweging in die Wes-Kaap (en dus die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse hip-hop) gedurende die 1980’s en 1990’s. Reeds in 1993 skryf Karon (1993:26) dat die temas waaroor Amerikaanse emcees rap, soos bendegeweld en dwelms, sterk ooreenkomste toon met dit waarmee plaaslike tieners in gemarginaliseerde ruimtes grootword. DSA, ’n lid van POC, vertel aan Karon (1993:26): “As mens NWA se ‘Fuck tha police’ speel, kan mense hulle daarmee vereenselwig. NWA sing oor Compton [in Los Angeles], maar jy kan die naam na Hanoverpark verander en dit is presies dieselfde.” Hierdie uitspraak van DSA is soortgelyk aan Ready D (stigter van POC en BVK) wanneer hy aan Wasserman (2000:5) vertel van sy identifikasie met dit wat verwoord word in Amerikaanse rap: “Ek sal sê die environment [van die Suid-Bronx – AK] is plus minus dieselfde environment waar ons opgegroeï het met gangs en drugs en so, daarvoor kan ons relate na die culture en die music en whatever.”

Benewens die feit dat hip-hop aan bruin kunstenaars die platform bied vir uitdrukking van bemoeienisse en identiteit, is daar ook bevind dat sommige hip-hop-kunstenaars meen hip-hop het hulle “bewus gemaak van wie [hulle] is” (Emile YX?, 2015) in die soeke na ’n outentieke identiteit. Daar is onder meer verwys na die beskouings van byvoorbeeld BVK se ontslape lid Mr Fat (aan Neate, 2004:120):

Hip hop has come full circle at present. Emcees are like the storytellers of the tribe, graffiti is cave paintings and the drums of Africa are like turntables, this is our ideology. We talk about the Khoi-San. I'm sorry, but we are sitting in the cradle of mankind, so why should we want to sound like Americans? Back in the day, if you'd told me that 'you're Bushman or you're Khoi', I'd have felt offended. But tell me now, man, and I'm proud.¹⁹⁸

Mr Fat (in Neate, 2004:120) verbind ook die soeke na identiteit met Amerikaanse hip-hop en die sogenaamde Afrika-oorsprong daarvan: "If you go into the deep roots of American hip hop, you find they rap about Africa. Why? Because they're looking for identity." Die soeke na 'n outentieke Afrika-identiteit (deur die viering van Afrika-oorspronge in hip-hop) kan beskou word in die lig van onderdrukking. Die strewe na 'n gedeelde Afrika-herkoms is 'n reaksie daarop dat identifikasie met 'n gedeelde herkoms aan baie mense geweier is onder wit koloniale en apartheidsbeheer (vgl. Neate, 2004:123). Daar moet egter gevra word of 'n Afrosentriese beskouing van hip-hop as die terugkeer na "Afrika-wortels" nie moontlik problematies is nie, want die konteks waarbinne hierdie identifikasieprosesse plaasvind, beïnvloed die identiteitskonfigurasie(s) wat daarin plaasvind, eerder as wat 'n veronderstelde bestaande essensiële waarheid bloot daardeur gereflekteer word (vgl. Wasserman (2001:9).

In die aanspreek van die problematiek verbonde aan 'n Afrosentriese beskouing van hip-hop, argumenteer Künzler (2011:35) onder meer dat dit lei tot die essensialisering van 'n sin van Afrika-identiteit, wat in die proses geen ruimte laat vir ander identiteite wat met verloop van tyd op Afrika-bodem ontwikkel het nie. Ek vind dus dat die Afrosentriese argument in hip-hop, hoewel nie aangehang deur alle plaaslike rappers nie, 'n tameletjie is, want hip-hop is immers in sy wese akkommoderend (vgl. Stapleton, 1998:227), demokratiserend (vgl. Bradley, 2009:127) en evoluerend (vgl. Neate, 2004:3, 107, 204). Ook wit Afrikaanssprekendes gebruik hip-hop om hulle 'wortels' te 'herontdek' of 'identiteit te vind', soos Jaco van der Merwe van Bittereinder telkens in media-onderhoude aandui (vgl. Du Toit, 2013:2 en Torr, 2013:39) en ook duidelik blyk uit die ondersoek na dié groep se lirieke in hoofstuk 6. Daar moet dus deurgaans in die studie van hip-hop in gedagte gehou word dat identiteit 'n konstruksie eerder as 'n refleksie van 'n waarheid is, en – om Wasserman (2001:9) se argument toe te pas – nuwe verbintenisse, verskuiwende verhoudings en interkulturele kontak in die Nuwe Suid-Afrika dit nodig maak het "dat mense anders dink oor wie hulle is".

¹⁹⁸ Kyk ook Neate (2004: 88-89).

Verder is daar in hoofstuk 2 bespreek hoe ook wit Afrikaanse rap ná die eeuwending in Suid-Afrika ontwikkel het. 'n Analise van die akademiese diskoers oor Suid-Afrikaanse hip-hop toon dat die meerderheid van navorsing in dié verband steeds fokus op bruin rappers uit die Kaapse Vlakte (Künzler, 2011 en Watkins, 2012). Pogings van navorsers soos Künzler (2011) en Watkins (2012) om die akademiese diskoers oor Suid-Afrikaanse hip-hop in die eerste dekade na die eeuwending uit te brei, neem nie die opkoms van wit Afrikaanse rappers in ag nie. Eers met die verskyning van *Die Antwoord* in 2009 en veral rondom hul latere internasionale deurbraak (in Februarie 2012) begin die akademiese diskoers oor Suid-Afrikaanse hip-hop verbreed om ook wit rappers in te sluit (vgl. Du Preez, 2011; Marx en Milton, 2011; Haupt, 2012a, 2012b, 2012c en 2012d; Krueger, 2012; O'Toole, 2012; Scott, 2012; Van der Watt, 2012; Kitchiner, 2013). Ook enkele akademiese studies oor Jack Parow word in hierdie tyd gepubliseer, vernameelik deur Viljoen (2011 en 2012). Nietemin is hierdie diskoers redelik beperk en daar is dus gepoog om deur hierdie proefskrif die argumente oor wit (Suid-)Afrikaanse rap nie slegs krities te beskou nie, maar ook te verbreed.

In die diskoers-analise oor Suid-Afrikaanse hip-hop van die dekades voor en ná die eeuwending is daar ook bevind dat daar in navorsing oor plaaslike hip-hop vir 'n lang tyd gefokus is op spesifiek rappers van die Kaapse Vlakte (vgl. Künzler, 2011) vanweë hierdie gebied se belang as plaaslike ontstaansone van hip-hop. Maar ek bevind ook dat Kaapse rap verkeerdelik saamgegroepeer of as homogeen beskou word wanneer daar oor rap uit die Kaap geskryf word. In dié proses word veral ander bruin rappers, vernameelik van die platteland, asook die ryk variasie van temas en aan die aard van Kaapse rap misgekyk. Deur kortliks te verwys na rappers soos V.I.T.O. uit Okiep in die Noord-Kaap en Early B uit Bloemendal in die Oos-Kaap, is daarop gewys dat daar 'n ryk variasie in Afrikaanse rap is. Hierdie variasie strek nie slegs fisiek verby die Kaapse Vlakte nie, maar ook verby die temas wat verband hou met die Kaapse Vlakte – soos duidelik blyk uit die werk van die Kaapse rappers Hemelbesem en die rap-groep Dookoom.

Daar is in hoofstuk 2 verder kortliks verbande getrek tussen die ontstaan van wit Afrikaanse rap en die revolusionêre Afrikaanse musiek wat dit voorafgegaan het in 'n poging om rap op 'n musikale kontinuum te plaas, met dien verstande dat musikale ontwikkeling nie presies liniêr nie, maar ook parallel geskied. Daar is bevind dat wit Afrikaanse rappers soos byvoorbeeld Jack Parow 'n verbintenis uitspreek met musikale voorgangers (en tydgenote),

soos onder meer David Kramer, BVK en Fokofpolisiekar. Die konsep van relasie en die voortdurende kreolisering van musiek – veral aan die Kaap – na aanleiding van studies soos dié van Martin (2013) is hierby betrek. Myns insiens vorm hierdie musikale invloede asook meewerking tussen musikante deel van die proses van musikale kreolisering (en kreolisering van kultuur deur middel van musiek) in die Kaap en ook in Suid-Afrika as geheel. Hier is ook in ag geneem (n.a.v. Van der Merwe, 2015) dat nie slegs sogenaamde alternatiewe musiek nie, maar ook Afrikaanse popmusiek deel vorm van die musikale kontinuum waarvan Afrikaanse rappers deel vorm, ofskoon 'n rapper soos Parow uitgesproke is teen sogenaamde hoofstroom-popmusikante. Afrikaanse identiteitskonfigurasies deur musiek vind nie slegs plaas deur middel van alternatiewe of subversiewe musiekvorme nie, maar ook deur middel van hoofstroom-popmusiek (kyk Van der Merwe, 2015).

Wat duidelik blyk uit die navorsing in hoofstuk 2, wat strek van die ontstaansgeskiedenis van hip-hop (met die inagneming van eeue oue mondelinge tradisies wat dit beïnvloed het) tot die verbreiding daarvan oor die wêreld waar dit op plaaslike vlakke soos Suid-Afrika voortdurend transformeer, is dat die sogenaamde era van hip-hop verby die millennium-wending strek en aanhou om te ontwikkel en te evolueer. Die globale permutasies daarvan soos in die geval van Afrikaanse rap in Suid-Afrika, bevestig dat hierdie fenomeen inderdaad nie slegs meer bloot as 'n Amerikaanse kultuurverskynsel beskou – of as sodanig ondersoek – kan word nie. Terwyl daar in hoofstuk 2 grootliks gepoog is om die ontstaansgeskiedenis van hip-hop na te speur, is Pennycook en Mitchell (2009:34-35) se argument oor die soeke na die ontstaan van hip-hop deurgaans in gedagte gehou. Hulle (Pennycook en Mitchell, 2009:34-35) argumenteer dat 'n ondersoek na die oorsprong van hip-hop vele teorieë oplewer, maar deur slegs daarop te fokus, word die effek van die prosesse van lokalisering misgekyk.

In hoofstuk 3 het ek na aanleiding van teoretiese diskoerse van onder meer Pieterse (1997 en 2001), Lull (2000), Neate (2004), Pennycook en Mitchell (2009) en Martin (2013) uitgebrei oor hoe hierdie kulturele appropriasie van hip-hop op globale vlak die wêreld oor gepaard gaan met prosesse van deterritorialisasie, transkulturasie, hibridisasie, kreolisering en kosmopolitanisme. Ek het dié prosesse ook betrek by identiteitskonfigurasies deur middel van rap-musiek en geredeneer dat identiteit nie ewig of vas is nie, maar voortdurend in 'n proses van fluksie of wording is (vgl. o.m. Frith 1996a:122; Hall, 1996; Van Coller en Van Jaarsveld, 2009:19; Martin, 2013:8, e.v.). Dat populêre musiek een van vele maniere is waarop identiteit gekonfigureer word, is gewis.

Daar is benadruk dat identiteit nie ondersoek kan word gebaseer op die rol van die self versus die “ander”, oftewel in terme van insluiting en uitsluiting nie (vgl. Van Coller en Van Jaarsveld, 2009:19). Met sodanige beperkende sienswyse word daar aanvaar dat identiteitsvorming van die self slegs kan plaasvind indien daar ’n “ander” teenwoordig is waarteen die self hom/haar kan meet in terme van hierdie insluiting en uitsluiting. In verband met die ondersoek na hibridisering is daar gewys op Pieterse (2001:1) se vraag:

If we recognize ‘others’, according to which boundaries do we identify ‘others’? If we recognize difference, what about ‘difference within’? What about those who straddle or are in between categories and combine identities?

Insluiting of uitsluiting impliseer bowendien ’n verhouding tot ’n groep of kultuur, ten einde insluiting en uitsluiting te bewerkstellig. Maar soos ek in hoofstuk 3 betoog, verkeer kultuur nooit in ’n gegewe of permanente toestand nie – dis voortdurend aan ’t verander; mense erf nie net ’n kultuur nie, maar is voortdurend besig om dit te skep, te herskep en te transendeer (Lull 2000:132, 159, 262). Hierdie skepping, herskepping en transendering gebeur deesdae te midde van ’n oorvloed beskikbare globale simboliese vorme as bronne waaruit geselekteer kan word, vergemaklik deur die jongste kommunikasietegnologie en globale mobiliteit (Lull, 2000:133, 2012:5), en het die resultaat van wat Pieterse (1997:53) ’n “global *mélange*” noem.

In hierdie hoofstuk is daar gevind dat die globale verspreiding van populêre musiek as uitdrukking van die kultuur dien as ’n voorbeeld van die manier waarop simboliese waarde wat geheg word aan ’n kultuurvorm, versprei en geapproprieer word binne dié globale *mélange* van kulture, omdat populêre musiekvorme sekere kulturele assosiasies en implikasies vir die ontwikkeling van ’n kulturele identiteit besit (vgl. Lull, 2000:176). Hierdie simboliese waardes kan binne nuwe kontekste op verskeie maniere geïnterpreteer en geapproprieer word ter wille van nuwe kreatiewe uitdrukkings.

Die buigsame aard van hip-hop skep dus nie slegs die geleentheid vir die daarstel van hibriede identiteite deur middel van die vermenging van taal- en kultuurmerkers nie, maar ook vir identifikasieprosesse oor ras- en klasgrense heen. In hierdie sin is dit nie net ’n globale en hibriede (en hibridiserende) kultuurvorm nie, maar ook kosmopolitaans van aard, indien kosmopolitanisme beskou word as identifikasie wat spesifiek maar ook universeel is, en só ’n transformatiewe gevolg kan hê (Delanty, 2008:218-220; vgl. ook Neate, 2004:107).

Verder kan die konsep van kreolisering ook betrek word by die ondersoek na hip-hop. Waar sommiges meen dat kreolisering en hibridisering kante van dieselfde munt is (vgl. Pieterse, 2001:5; Servaes en Lie, 2003:15), verkies Martin (2007:75-78; 2013:54-62) die term *kreolisering* as proses wanneer hy musikale kreolisering in die Suid-Afrikaanse konteks ondersoek, omdat hy meen dat kreolisering nie slegs *vermenging* suggereer nie, maar ook *skepping*.¹⁹⁹ In hoofstuk 3 het ek ook gewys op die noemenswaardige rol wat die gebruik van taal en performance speel in hierdie skepping, en dat die ondersoek na taal en die performatiewe aard van identiteit die begrip daarvan vergemaklik.

Ek steun dus grootliks op Lull (2000) se bespreking van die dinamiese gevolge van die wêreldwye verspreiding van kulturele vorme soos hip-hop in hoe dit erken dat dit hibriditeit [of/en kreolisering – AK] tot gevolg het in die spesifieke plaaslike kontekste waar dit geappropriëer word. Spesifiek van belang is Lull (2000) se beskouings rakende die maniere waarop ingevoerde kultuurvorms soos hip-hop gelokaliseer en verinheems word, wat dan ook verder deur Androutsopoulos en Scholz (2003) bespreek word. Maar ek vind dat hierdie beskouings aangevul kan word deur ook dié van Pennycook en Mitchell (2009) in ag te neem, wat bydra tot 'n genuanseerde teoretiese benadering tot die globale verspreiding van hip-hop. Pennycook en Mitchell (2009:27) bekyk die kompleksiteit verbonde aan die lokalisering van hip-hop en meen dat die dinamika van verandering, struggle en appropriasie misken word deur te fokus op hip-hop as 'n kultuurvorm wat vanuit slegs een bron vloei en dan gelokaliseer en verinheems word. Hulle benadruk dus dat dit problematies is om aan te neem dat plaaslike kulture bloot hip-hop vervorm om aan te pas by plaaslike omstandighede. Verder reken hulle dat hip-hop op plaaslike vlakke ondersoek moet word in die lig van die voortsetting van plaaslike, diepgewortelde, kulturele praktyke waar hip-hop slegs een van vele meganismes in die proses van kulturele uitdrukking word. Volgens hulle (Pennycook en Mitchell 2009:29-30) moet die eggo's van hip-hop die wêreld oor nie beskou word as subvariëteite van globale hip-hop nie, maar eerder as plaaslike tradisies “being pulled toward global cultural forms while those traditions are simultaneously reinvented”. Vanuit hierdie

¹⁹⁹ Pieterse (1997:54) meen dat “kreolisasie” op sigself 'n vreemde, hibriede term is: “In the Caribbean and North America it stands for the mixture of African and European [...], while in Hispanic America ‘criollo’ originally denotes those of European descent born in the continent. ‘Creolization’ means a Caribbean window on the world. [...] [C]reolization highlights what has been hidden and valorizes boundary crossing. It also implies an argument with Westernization: the West itself may be viewed as a mixture and Western culture as a creole culture.”

oogpunt dui die plaaslike appropriasie van hip-hop op die voortsetting van inheemse tradisies, maar in dié proses word hierdie tradisies – en hip-hop self – ook herskep (Pennycook en Mitchell, 2009:35). Die bestaande inheemse tradisies en identiteite is dus nie iets wat vernietig óf verdedig word in reaksie op die instroming van uitheemse media nie, maar deur die gebruik van ’n ingevoerde medium word daar ’n terrein geskep waar nuwe betekenis gegeneer word in verhouding tot die plaaslike, ’n argument wat Urla (2001:173, 185) reeds vroeër gevoer het. Myns insiens moet die gebruik van hip-hop as ingevoerde medium ook op Suid-Afrikaanse bodem dus beskou word in die lig van die voortsetting van inheemse kulturele prosesse.

Hierby kan noemenswaardig die uitgangspunte van Martin (2013) betrek word, in sy ondersoek na musikale kreolisering (as kreatiewe skeppingsprosesse) aan die Kaap, waar hy die relasie tussen mense deur middel van musiek onder meer beskou as ’n meganisme wat oor die potensiaal beskik om versoening te fasiliteer tussen mense in die skadu van segregasie (Martin, 2013:364). Om deur ’n plaaslike lens na die appropriasie van hip-hop te kyk as voortsetting van identiteitskonfigurasies, neem dus ook in aanmerking dat die appropriasie van hip-hop deur wit Afrikaanse rappers nie slegs geskoei is op die invoer van hip-hop as oorsese medium nie, maar dat daar ’n verband getrek kan word met (reeds plaaslike) vermengings in terme van musiek in die algemeen, wat onder meer plaaslike hip-hop insluit. Hier speel die relasie (waarna Martin verwys) met ander kunstenaars – sowel voorgangers as tydgenote – en ander musiekvorme ’n rol, en word die unieke Suid-Afrikaanse konteks ook in ag geneem wanneer hierdie musiekskeppings en -vermengings ondersoek word.

Onderliggend aan hierdie studie, was die ondersoek na die aard en kenmerke van rap, wat ek dan ook breedvoerig in hoofstuk 3 ondersoek het en wat deurgaans ter sprake gekom het in die gevallestudies. Daar is veral ondersoek ingestel na die poëtika van rap-musiek. In ’n vroeëre studie (Klopper, 2009) bevind ek dat lirieke en poësie ’n verband hou, maar nietemin as afsonderlike literêre tipes beskou en dienooreenkomstig benader moet word. Ek meen dat die manier waarop lirieke oorgedra en ontvang word, verskil van die oordrag en ontvangs van die meeste Westerse vorme van poësie, en daarom noop die analise van lirieke ook ’n inagneming van die onderskeie modaliteite wat bydra tot die oordrag daarvan (vgl. Moser, 2007). Dieselfde geld in die geval van rap. Die boodskap van rap lê volgens Bradley (2009:90) onlosmaaklik verbind met die wyse waarop rappers hierdie boodskap oordra deur

meegaande elemente soos ritme, rym, beeldrykheid en stemtoon. Ook Rose (1994:88) het vroeër reeds ’n soortgelyke argument oor die verskille tussen rap en poësie gevoer:

Simply to recite or to read the lyrics to a rap song is not to understand them; they are also inflected with the syncopated rhythms and sampled sounds of the music. The music, its rhythmic patterns, and the idiosyncratic articulation by the rapper are essential to the song’s meanings.

Rose benadruk dus hier dat die betekenis van rap nie slegs in die woorde *per se* te vinde is nie, maar eerder in die kombinasie daarvan met die musiek, die ritme en rym, en in die manier waarop ’n rapper die lirieke oordra – ’n beskouing wat die belang van ’n multimodale benadering tot die ondersoek van lirieke beklemtoon.

Tog is dit na aanleiding van veral Bradley (2009) se studie baie duidelik dat daar waarskynlik ’n nouer verband tussen rap en poësie is as tussen lirieke uit ander genres soos rock, pop, ens. Soos uitgewys in hoofstuk 3, beskou Bradley (2009:xi) rap as ’n vorm van poësie, maar meen dat die uitvoering of performance daarvan dit van formele poësie onderskei: “Every rap song is a poem waiting to be performed.” As onderskeidende element wys hy veral op dit wat hy die “dual rhythmic relationship” in rap noem, oftewel die tweeledige ritmiese verhouding – ’n simbiotiese verhouding tussen die ritme van woorde sowel as die *beat* of tempo (Bradley (2009:7-14, 31-34).

Om die verband tussen rap en poësie, sowel as die aard en kenmerke van rap verder te bekyk, is Rose (1994:2) se beskrywing van rap as “a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music” betrek, en gevind dat dit vier sake aanraak wat sentraal tot rap staan, naamlik vertelling (gewoonlik uit ’n eerstepersoonsperspektief), rym, ritme en musiek (wat dikwels uit *samples*, oftewel musiekmonsters bestaan). Ek inkorporeer Bradley (2009) se ondersoek na die poëtika van rap hierby, om ook woordspel, die belangrike rol van die spesifieke styl van ’n rapper, sowel as wedywing en blaaskakery in die ondersoek na die aard van rap in te sluit. Hierdie elemente word dan ontleed en daar is by wyse van voorbeelde gevind dat dit ook kenmerkend is van die Afrikaanse rap wat in hierdie studie ter sprake kom.

Dus is daar ná die ondersoek na die geskiedenis en aard van hip-hop, en die ondersoek na die resente teoretiese diskoerse in verband daarmee (hoofstukke 2-3), in breë trekke gevind dat rap-musiek onder meer soos volg beskou kan word: Aan die een kant lê daarin die wye

historiese vertakking in swart Amerikaanse mondelinge tradisies, wat nie slegs teruggevoer kan word na die Suid-Bronx in die 1970's nie, maar selfs verder tot Afrika, die slawehandel en die diaspora. In hierdie sin hou hip-hop 'n verband met die uitdrukking van identiteit en agentskap te midde van onderdrukking en beperkte geleentheid. Hierdie verbande met Afrika ten spyte, moet daar gewaak word teen 'n Afrosentriese beskouing van hip-hop, omdat hip-hop aanhou om te versprei en te verbrei. Die vertakkings van hip-hop spreek van 'n voortdurende globale proses van globalisering en lokalisering, met die verskuiwing van grense en hibriditeit tot gevolg. En dan kan daar selfs fyner gekyk word, met die inagneming van plaaslike prosesse van kultuurskepping, met hip-hop wat beskou kan word as een van vele meganismes in die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke van sing en stories vertel op plaaslike gebiede waar kreolisering voortdurend deur middel van hierdie prosesse plaasvind, en kosmopolitanisme gelees kan word in die identifikasie met mekaar op die kruispunt tussen die universele en spesifieke.

Dit in ag geneem, het ek in my gevallestudies gevind dat hip-hop ook op verskillende wyses en om verskeie redes deur wit Afrikaanse rappers ingespan word.

7.2.3 Vergelyking van gevallestudies

In hierdie proefskrif is daar drie gevallestudies van wit (Suid-)Afrikaanse rappers onderneem: Die hip-hop-produkte van Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder is ondersoek. Hier moet egter nog eens benadruk word dat terwyl Die Antwoord nie as streng Afrikaanse groep beskou kan word nie, hulle steeds ingesluit is by hierdie studie as wegspringpunt en ter oriëntering van die gesprekke oor wit Suid-Afrikaanse rap-musiek wat daarop volg. Hierdie besluit is geneem omdat Die Antwoord die wit Suid-Afrikaanse rappers is wat die grootste aandag in die akademiese diskoers oor wit hip-hop in Suid-Afrika geniet (plaaslik sowel as internasionaal) en interessante wegspringpunte in die ondersoek na wit rap ontsluit.

Ek het duidelike verskille sowel as enkele ooreenkomste tussen die gevallestudies geïdentifiseer:

Die Antwoord ondermyn myns insiens identifikasie moontlikhede of die konsep van betekenis op sigself deur opsetlik enige nisie van grense te oorskry, te benewel en uit te daag. Deur karnavaleske elemente in te span, plaas hulle hulself in 'n ruimte waar hulle nie slegs

essensialiteit ondermyn nie, maar hierdie spektakel van die vreemde en buitengewone (*freakishness*) word 'n kommoditeit wat verkoop kan word (vgl. Klopper, 2010 en Du Preez, 2011).

Die dominante kultuur word dalk nie opsetlik ontmantel – wat die gevolg van die karnavaleske tentoonstelling gewoonlik is – nie, maar die tentoonstelling van valsheid en die vele debatte oor kulturele appropriasie wat dit ontketen, lewer myns insiens kommentaar op die sosiopolitieke toestand van die samelewing, en spesifiek van Suid-Afrika. In my ondersoek na die debatte rondom Die Antwoord, het ek gevind dat hul vermenging van kulturele elemente die onderliggende skeidingsgrense tussen mense in Suid-Afrika waarskynlik eerder meer as minder sigbaar maak. Of dít noodwendig Die Antwoord se bedoeling is, is 'n ander, ope, vraag.

Die twee hoofde van Antwoord het die personae van onderskeidelik Ninja en Yo-landi Vi\$\$er aangeneem en hierdie rappers (Watkin Tudor Jones en Anri du Toit) bly konstant in dié personae. Deur voortdurend in hierdie personae te bly, kan daar aanvaar word dat hulle opsetlik vals is (aldus Morris, 2010) en só ontduik hulle enige verantwoordbaarheid teenoor hul bedrewe appropriasie en vermenging van verskeie kulturele merkers. Hulle bly voortdurend in 'n karnavaleske ruimte van liminaliteit (Du Preez, 2012; vgl. ook Klopper, 2010:1), 'n absurde, grieselrige, vreemde ruimte waar die peilbaarheid van geen vaste betekenis moontlik is nie. Deur hul eie identiteite aanhoudend te benewel, word die buigsaamheid van identiteit en identiteit as performatiewe konstruksie as 't ware in 'n spektakel ten toon gestel. Soos uitgewys in die bespreking van Die Antwoord, is hierdie proses egter nie onproblematis nie, gegewe sensitiwiteite en brandende debatte rakende kulturele appropriasie; Die Antwoord word deur sommiges beskuldig van blackface omdat hulle kultuurmerkers uit die bruin en swart kulturele milieu inspan in hul performance. Tog is dit asof Die Antwoord nogeens opsetlik inspeel op hierdie sensitiwiteite, dat hulle grense nie slegs benewel nie, maar ook uitdaag om daardeur reaksie uit te lok. 'n Mens kan nie help om die idee te kry dat reaksie juis is wat Die Antwoord soek nie, want daarin lê die raarheid van die kommoditeit wat hulle as produk verkoop, met die woord *raar* hier bedoel in die sin van *skaars én vreemd*.

Soos Ninja en Yo-landi, is Jack Parow 'n persona, maar anders as Die Antwoord, bly Zander Tyler nie voortdurend in die geskepte persona van Jack Parow nie – in teenstelling met Die

Antwoord sal hy byvoorbeeld as Zander Tyler praat in onderhoude, en in sommige van sy lirieke en musiekvideo's word sy herkoms aangespreek (vgl. die musiekvideo vir die lied "Veilig" (2014), waar tuisvideomateriaal uit sy grootwordjare ten toon gestel word). Tyler ontken met ander woorde nie dat Parow 'n persona is nie, en die persona van Jack Parow skep 'n ruimte waar daar met die konsep van outentisiteit onderhandel kan word (vgl. Hess, 2005:297-298). Deur hierdie persona kan hy 'n *larger than life*-karakter skep wat aan hom agentskap as wit rapper besorg in 'n milieu waar hy as wit rapper die "ander" is (vgl. Cutler, 2009:79). Hierdie posisie van die wit persoon as die "ander" in die rap-milieu, wat oorspronklik 'n swart kultuurvorm is, word in die geval van wit Afrikaanse rappers verder ver-*ander* aangesien hulle ook verbind word tot 'n geskiedenis van onderdrukking onder die wit Afrikaanse apartheidsregime. Ten einde los te breek van vooropgestelde stereotipes en die nalatenskap van die ou orde, plaas Parow hom deur middel van die gebruik van 'n persona in 'n ruimte waar dit moontlik is om nuwe waarhede ten opsigte van identiteit daar te stel. Parow se 'kommin' persona ondergraaf sy agtergrond as wit histories bevoordeelde persoon. Hier sê hy byvoorbeeld: "ek's wit maar ek's swart" ("A tale of three cities", 2010) en "rap so tight you could swear I was a black man" ("Byellville", 2010). Hy bewerkstellig outentisiteit deur sy eie witheid ten toon te stel en te erken, maar gebruik hip-hop as buigsame meganisme in die oorskryding en oorbrugging van enige nosie van grense. So word dit duidelik dat identiteit nie ewig of vas is nie, maar voortdurend in fluksie. En dat identiteit 'n performatiewe keuse is.

Sowel Die Antwoord as Jack Parow gebruik "zef" stylmerkers in hulle produk, hoewel Die Antwoord dit baie meer pertinent doen en ook die woord "zef" gebruik om hulleself en hulle kunsproduk te beskryf. Marx en Milton (2011) argumenteer dat die herkonfigurasie van wit Afrikaanse identiteite deur "zef" kulturele artefakte in te span, spreek tot die wit Afrikaanse jeug se gevoel van marginaliteit en liminaliteit in postapartheid-Suid-Afrika, waar wit identiteit gedestabiliseer is. Hoewel ek nie verskil van Marx en Milton (2011) se argument rakende zefheid nie, het ek bevind dat "zef" nie die enigste stylmerker in hierdie rappers se werk is nie. Die Antwoord inkorporeer byvoorbeeld groteske en grieselrige elemente, en Parow beweeg in 'n ruimte tussen sy persona en identiteit as Zander Tyler, waar hy homself as kwesbaar eerder as noodwendig zef of kommin voorstel. Laasgenoemde elemente word egter deur hom ingespan wanneer hy deur middel van die Parow-persona 'n ruimte skep waar hy met identiteit kan onderhandel.

Teenoor Die Antwoord en Jack Parow maak Bittereinder geensins gebruik van *personae* nie óf zef merkers nie, maar die emcee, Jaco van der Merwe, ontbloot homself sowel as sy herkoms as wit Afrikaanse persoon in sy lirieke. Sy herkoms en taal is inderwaarheid tematies een van die belangrikste kwessies waarmee hy worstel in Bittereinder se lirieke en dit hang ten nouste saam met die identiteitskonfigurasies in dié groep se werk. Van der Merwe verklaar immers in die gelyknamige lied van hul debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010): “ek soek al vir jare na die ware verhaal / die openbaring in die waarde van my eie moedertaal”. Vir Bittereinder gaan die uitdrukking van outentisiteit dus gepaard met die strewe na waarheid of egtheid (*keeping it real*) – ’n kenmerk eie aan hip-hop in sy oorspronklike of wesenlike vorm, soos ek in hoofstuk 2 bevind het.

Opsommend kan daar dus in verband met die gebruik van *personae* en outentisiteit in die gevallestudies die volgende gesê word: Die Antwoord gebruik *personae* om voortdurend enige nosie van outentisiteit te ondermyn. Jack Parow gebruik sy *persona* om homself in ’n posisie te plaas waar hy met die kwessie van outentisiteit kan onderhandel en in dié proses homself as outentiek kan skets. Bittereinder streef daarteenoor na die uitdrukking van outentisiteit deur geen *persona* te gebruik nie en juis die self bloot te lê deur middel van pynlike (self)bewustheid.

Ook in terme van die gebruik van wedywering of blaaskakery in rap, is daar wesenlike verskille tussen die drie rap-gevalle wat in hierdie proefskrif ondersoek is. Soos Die Antwoord maak Parow gebruik van blaaskakery en windmakerigheid om agentskap as rapper te bewerkstellig, en daar is heelwat profaniteite in sy lirieke. Maar anders as in die geval van Die Antwoord, toon Parow oomblikke waar hy homself ook as kwesbaar blootstel deur lirieke wat spreek van eksistensiële angs en ’n verganklikheidsbewussyn (vgl. “Tussen stasies”). Hy kry dit ook reg om hierdie kwesbaarheid te vermeng met sy *persona*, waar hy enersyds homself as die lydende party skets of posisioneer wat hom teen ’n verbeelde opponent moet verdedig, en dat hy sodoende sy tekortkominge belig. Andersyds spog hy voortdurend dat hy ten spyte van enige uitdagings as wenner uit die stryd tree. Bittereinder toon geen windmakerige houding nie, maar ironies genoeg (gegewe hip-hop se bemoeienis met blaaskakery en wedywering), is Van der Merwe selfkrities in sy dikwels filosofiese lirieke. Bittereinder gebruik ook geen profaniteite in hul lirieke nie, en anders as Die Antwoord en Parow, besit die inhoud van hulle lirieke ook ’n spirituele of religieuse dimensie.

In terme van taal is daar wesenlike verskille maar ook ooreenkomste geïdentifiseer. Al drie die rap-gevalle in hierdie studie maak gebruik van kodevermenging, maar op verskillende wyses.

Die kwessie van die bevordering en voortbouing van die Afrikaanse taal, is duidelik belangrik vir Jack Parow. In 'n onderhoud met Eybers (2012:5) oor die feit dat sy liedjie “Hosh Tokolosh” (saam met Gazelle) die eerste Afrikaanse liedjie is wat die nommer-een-positie op 5FM se top-40-treffersparade gehaal het, maak Parow hierdie sentimente bekend: “Ek is op 'n *mission* om Afrikaans koel te maak en dit lyk my dit werk.” (Vgl. ook sy media-onderhoud met Marais, 2012.) Hierdie sentiment syfer ook duidelik deur in sy lied “Afrikaans is dood” (2011), waar die liriek die titel ironiseer en Parow die lewenskragtigheid van Afrikaans (asook sy rol in die voortbou daarvan) verklaar. Maar soos uitgewys word in die analise van Parow se lirieke, hang hierdie verknogtheid nie saam met 'n puristiese gebruik van Afrikaans nie. Vir Parow lê die vitaliteit van Afrikaans in die manier waarop dit vermeng kan word met ander tale. Sy gebruik is ook nie een van suiwer Standaardafrikaans nie, maar 'n taal ryk aan omgangstaal-elemente en sleng, selfs Fanagalo. Myns insiens slaag Parow daarin om by te dra tot die vernuwing en voortbou van die Afrikaanse taal deur nie slegs populêre musiek te skep in hierdie taal nie, maar ook deur die taal te laat lewe in byderwetse, vernuwende rymelary, slim woordspel en beeldrykheid. Hy gebruik 'n ongebonde, lewenskragtige Afrikaans wat nie gestuit word deur uitgeleefde historiese konvensies of konserwatiewe beperkinge nie. Soos sy kodevermenging nuwe rymmoontlikhede open, ontsluit dit ook nuwe moontlikhede vir die taal self (en die konfigurasie van identiteit daardeur) om aan te hou gedy en te evolueer.

Die Antwoord is – anders as Parow – op geen missie om Afrikaans of enige ander taal te bevorder nie. Hulle gebruik van Afrikaans word net een van vele kultuurmerkers wat in die smeltkroes gegooi word, ofskoon Anri du Toit (Yo-landi Vi\$\$er) wel Afrikaanssprekend is. Die Antwoord behou hul Afrikaanse naam in die internasionale arena, en dit dra myns insiens by tot die eienskap van vreemdheid of andersheid wat hulle aan internasionale gehore bied. So is Afrikaans deel van die skep van 'n spektakel as kommoditeit. Vir Bittereinder hou die Afrikaanse taal verband met hul strewe na die uitdrukking van 'n outentieke identiteit. Van die drie gevallestudies in hierdie proefskrif, is Bittereinder se lirieke myns insiens die naaste

aan formele poësie, en hulle lê ook 'n baie sterker klem op die skryfproses en die rol van die ontvanger, as die ander gevalle wat ondersoek is.

Die laaste voor die hand liggende verskil tussen die drie gevallestudies lê by die kwessie van gender. Die Antwoord is die enigste van die drie gevalle waar 'n vroue-rapper, Yo-landi Vi\$\$er, deel vorm van die produk. In die gevallestudie van Die Antwoord is daar gevind dat Yo-landi die argetipiese beeld van die onskuldige nimf met groteske elemente vermeng om voortdurend 'n essensiële identiteit of beeld te ondermyn (kyk afdeling 4.6).

In terme van ooreenkomste tussen die gevallestudies kan die volgende gesê word: Nie een van die wit rappers of rap-groepe wat in hierdie studie aan bod gekom het, bly in 'n duidelik afgebakende 'kamp' of 'laer' nie. Al die rappers vermeng tale, oorskry grense, en werk mee oor kleur-, taal- en landsgrense heen. En al drie hierdie gevalle skep deur middel van hip-hop nuwe betekenis ten opsigte van identiteit, sowel as die plaaslike milieu waarin dit tot stand gekom het. Myns insiens vorm al hierdie rappers deel van die voortdurende proses van kreolisering van Suid-Afrikaanse musiek, sowel as van die Afrikaanse taal.

7.3 Moontlikhede vir verdere navorsing

In my ondersoek na die ontwikkeling van Afrikaanse rap in Suid-Afrika het ek bevind dat daar 'n gaping is in die akademiese ondersoek na die variasie van Kaapse rap – veral met die inagneming van plattelandse Afrikaanse rappers in die Noord-Kaap, Wes-Kaap en Oos-Kaap. Wat my veral interesseer, is die gebruik van hip-hop as meganisme in die voortsetting asook vernuwing van plaaslike mondelinge praktyke. Dit blyk dat hip-hop veral ingespan word as manier om stories te vertel en te wedywer deur woorde – gebruike wat geensins nuut is nie, maar deur 'n nuwe generasie voortgesit word en sodoende bydra tot nie slegs die voortdurende wording deur woorde nie, maar ook gemeenskapstrots en -narratiewe. Dit is dan ook 'n studie wat ek ná hierdie een wil onderneem.

Hierby kan ek voeg dat 'n ondersoek na die samewerking tussen Afrikaanse en Nederlandse rappers van groot waarde mag wees. Uit die ondersoek na Jack Parow en Bittereinder is dit

duidelik dat samewerking (en wisselwerking) tussen Afrikaanse en Nederlandse rappers algemeen is en myns insiens lê hier 'n interessante, onontginde gebied van navorsing.

Vergelykende studies van plaaslike rappers is ook moontlik. Waar die werk van swart rappers buite die bestek van hierdie studie geval het, kan nie slegs samewerking tussen swart en wit en bruin rappers ondersoek word nie, maar vergelykings kan getref word in hoe dit verband hou met identiteit en die maniere waarop jong mense daardeur sin probeer maak uit die huidige sosiopolitieke bestel van Suid-Afrika (maar daar sou ook ondersoek kon word of dit bydra tot versoeningprosesse al dan nie).

Laastens reken ek daar moet oor die algemeen in die studie van Afrikaanse musiek meer gekyk word na samewerkings (oor kleur- en tydsgrense heen) tussen plaaslike musikante. Sodra “bewegings” of ontwikkelinge in musiek nagespoor word, is navorsers geneig om dit dikwels te wil indeel. Daar word soms gepoog om dit name te gee en af te baken. So word fases van musiekontwikkelingege-essensialiseer. Om Voëlvry byvoorbeeld as afgebakende beweging te beskou, is maklik, want dit hét immers as't ware 'n naam gehad, afgelei van die Voëlvry-toer in 1989. Maar dan is daar diegene wat die sogenaamde alternatiewe musiek na die millenniumwending wou doop as die Zoid-generasie (kyk Klopper, 2009:110). Ek wil hier 'n stuiwer in die armbeurs gooi: deur te fokus op spesifieke fases in die Afrikaanse musiekgeskiedenis (Musiek en Liriek, Voëlvry, die “Zoid-generasie”), word die oorvleuelings misgekyk. Afbakening is tot 'n sekere mate moontlik wanneer musiekontwikkelinge ondersoek word in verhouding tot die sosiohistoriese konteks waarin dit geskep word. Maar wat dan as daar invloede oor generasies heen is? Meewerking tussen kunstenaars oor generasies (en wil ek byvoeg genre- en kleurgrense) heen, dui op die wisselwerking van plaaslike musiekbewegings en die onmoontlikheid om vaste grense te trek. Is sekere samewerkings dalk selfs sprekend van 'n kosmopolitanisme in plaaslike musiek? Heelwat navorsing moet myns insiens nog gedoen word oor sodanige samewerkings of *colabs* soos dit in die musiekbedryf genoem word.

Laastens is dit ook duidelik dat daar meer navorsing oor vroue-rappers en wel oor vroue-rappers in Suid-Afrika gedoen moet word.

7.4 Opsommende gedagtes

7.4.1 Die voortdurende konfigurasie van identiteit in 'n komplekse wêreld

Die hipotese van hierdie studie, soos uitgewys in hoofstuk 1, is dat die globale apropiasie van rap-musiek deur kommersieel suksesvolle wit Afrikaanse kunstenaars in die nuwe millennium en die inhoud van hul lirieke die aktiewe heronderhandeling van wit identiteit in Suid-Afrika belig, asook die hibridisering en kreolisering van die kultuur; dat rap-musiek en performance 'n ruimte skep waar daar met identiteit onderhandel kan word. Dit dui daarop dat wit identiteit in Suid-Afrika steeds en voortdurend in fluksie en in 'n proses van herskepping is, en demonstreer dat geen essensiële indeling van wit Afrikaanse identiteit moontlik is nie.

Wat vir my as navorser al hoe duideliker word, is dat jongmense regoor die wêreld hip-hop gebruik as meganisme vir die uitdrukking van identiteit te midde van voortdurend veranderende en uitdagende sosiopolitieke omstandighede. Net soos identiteit nie ewig of vas is nie, maar voortdurend herskep word, so word hip-hop voortdurend herskep in hoe dit aangepas word deur gemeenskappe die wêreld oor om aan te pas by hul spesifieke omstandighede en bemoeienisse (vgl. ook Sandra Klopper, 2000:195). Ook in Suid-Afrika, met sy problematiese geskiedenis van kolonialisme, bloedvergieting, segregasie, die onderdrukking van die meerderheid deur 'n Afrikaner-nasionalistiese minderheid, en onsekerheid te midde van grootskaalse sosiopolitieke en ekonomiese skommeling ná die land se demokratisering in 1994, bied hip-hop hierdie geleentheid aan jeugdiges, en wel aan onder andere wit Afrikaanse jongmense. Dit beteken egter nie dat identiteitskonfigurasies die enigste oogmerk is in die gebruik van hip-hop nie: dit kan nie geïgnoreer word dat hip-hop benewens simboliese kapitaal ook die moontlikheid van finansiële kapitaal inhou nie. En wanneer histories bevoordeelde wit kunstenaars 'n kunsvorm aproprieer wat tradisioneel gekoppel is aan diegene wat histories benadeel is deur juis wit mense, raak die saak kompleks. Die brandende kwessie blyk te wees: wit kunstenaars wat rap is óf besig om aanklank te vind by 'n swart kunsvorm óf besig om swart mense se kultuur uit te buit. Maar om slegs te fokus op wit hip-hop as uitbuiting, misken myns insiens die prosesse van die hibridisering en kreolisering van plaaslike kulture en die problematiek verbonde aan die essensialistiese beskouing van identiteit slegs op grond van insluiting en uitsluiting.

As uitgangspunt tot hierdie studie het ek die idee gehad dat wit jeugdiges juis aanklank vind by hip-hop vanweë hierdie genre se simboliese etos: dat dit 'n stem en 'n gevoel van agentskap gee aan gemarginaliseerdes of dan aan diegene wat gemarginaliseerd *voel*, selfs al is hulle nie noodwendig histories ekonomies of op sosiopolitieke vlak gemarginaliseer nie. Die woord *onseker* sou seker in plaas van *marginiaal* ook hier ingespan kon word. Dit gaan hier nie noodwendig oor 'n fisieke, ekonomiese of sosiale marginaliteit nie, maar om die gevoel van marginaliteit – 'n gevoel van onsekerheid. Om gemarginaliseerdheid só te bewoord, kan dadelik kritiek uitlok: wit Afrikaanssprekendes is histories bevoordeel, en om hulle as gemarginaliseerd te beskou, is onsensitief jeens diegene wat histories werklik fisiek, en op sosiopolitieke vlak onthoem is. Maar om vir Bittereinder hier aan te haal: “as jy haat tussen die lyne hoor dan luister jy nie reg nie / dis 'n stryd vir identiteit, nie 'n letterlike geveg nie”.²⁰⁰ Die soeke na identiteit en die toepassing van musiek in die proses van identiteitskonfigurasie is universeel. Musiek, dans en stories vertel is universeel. En die uitdrukking van identiteit deur middel van musiek, dans en stories vertel, is universeel én tydloos, en ken geen grense van ras, klas, geografie of staat nie.

Myns insiens lê redes vir die steeds voortgaande appropriasie van hip-hop deur jong Suid-Afrikaners by die ervaring van marginalisering en die konfigurasies van identiteit in 'n soeke na outentisiteit en die uitdrukking van bemoeienisse – wat voortspruit uit sowel die verlede as die hede – binne 'n komplekse sosiopolitieke sisteem, histories én tans. Dit hou verband met 'n voortgesette plaaslike proses van kultuurvorming en identiteitskonfigurasies waar hip-hop een van vele eksterne invloede is wat saamwerk met plaaslike invloede en dryfvere. Dit is egter ook duidelik dat die appropriasie daarvan deur wit kunstenaars verband hou met 'n verskeidenheid ander redes wat insluit kommersiële oorwegings, prosesse van hibridisering, 'n onsekerheid oor die toekoms en hul posisie in die samelewing, en die behoefte aan versoening en hernuwing.

Wat deur die loop van die studie al hoe duideliker geword het, is dat die verband wat die daarstelling van agentskap met hierdie appropriasie van hip-hop het, nie misgekyk kan word nie. Hip-hop gaan nie slegs gepaard met of oor identiteitskonfigurasies – oftewel die wording

²⁰⁰ Uit: Penworstel op 'n *Ware verhaal* (2010).

deur woorde – nie, dit gaan ook veral oor die daarstelling van agentskap deur middel van wedywering deur woorde, wat op sy beurt ook met die wordingsproses gepaard gaan.

7.4.2 “*Jou ma se poes*”: woordwedywering en die universele kompetisie om agentskap

In die ondersoek na die ontstaansgeskiedenis van hip-hop en die inagneming van die mondelinge kultuurpraktyke soos die toast en die dozens wat dit voorafgegaan en beïnvloed het (en steeds aanhou beïnvloed), is daar gevind dat die doel van mondelinge praktyke soos hierdie te make het met die daarstelling van agentskap te midde van ’n onsekere en beperkende ruimte. Waar dié ruimte of posisie vir swart Amerikaners spesifiek verband hou met onderdrukking wat terugstrek tot kolonialisme, slawerny en segregasie, vind jongmense regoor die wêreld hulself in onsekere of beperkende ruimtes, soos Neate (2004:107) tereg uitwys. Myns insiens kan hierdie gevoel op globale vlak vandag ook toegeskryf word aan die spoedig veranderende tegnologiese, politieke en natuurlike wêreld. Maar as die studie van mondelinge praktyke soos die toast en die dozens ondersoek word, is een ding duidelik: om agentskap te probeer verkry te midde van veranderinge en die uitdagings wat die lewe bied, is nie ’n nuwe verskynsel nie. En aan die hand van die eenvoudige woorde “jou ma se poes” kan dit wat mense in dié verband die wêreld oor saambind, ook in die geval van hip-hop, verduidelik word. Gun my dié geleentheid:

In hoofstuk 2, in my bespreking van die ontstaansgeskiedenis van hip-hop het ek gevind dat die kulturele voedingsbronne en die erts van die simboliese kapitaal verbonde aan rap vertak lê in ’n swart kulturele sisteem wat eeue ver terugstrek. Soos ek hierbo noem, het ek ondersoek ingestel na die mondelinge gebruike van die toast en die dozens, tradisionele praktyke uit die swart mondelinge kultuur. In wese het hierdie praktyke blaaskakery en wedywering as kenmerke. Onderliggend aan my studie van die toast en die dozens het die kwessie van moederbeledigings opgeduik.

Wald (2012:126-128) wys op die ooreenkomste in oeroue verbale beledigings in kulture regoor die wêreld, soos hoe die Griekse digter Hipponax ’n beeldhouer vir wie hy geen ooghare gehad het nie, beskryf het as ’n *mētrokoitēs*, oftewel, “motherfucker”. In moderne Griekse omgangstaal word die woorde “tis manas sou to mouni” gebruik as kru belediging

van 'n moeder se geslagsdeel.²⁰¹ Eweneens is soortgelyke seksueel gelaaide moederbeledigings eie aan 'n opgetekende historiese Turkse rymelary-speletjie wat sterk ooreenstem met die dozens-tradisie (Wald, 2012:127). Die antropoloog Edgar Gregersen (in Wald, 2012:128) meen: “Possibly the most frequent set insult in the world is ‘Your mother’s cunt.’” Gregersen het dit opgeteken gevind in Arabies, Indonesies, Fidjiaans, Thais, Swahili, Xhosa, Ambo, Wolof, Kubaanse Spaans en Serwo-Kroaties, met variasies daarop in vele ander tale, soos Hindi, Hongaars en Armenies. In Serwo-Kroaties word die kru belediging “pička ti materina” (“jou moeder se geslagsdeel”) algemeen gebruik as verkorting van “jebao ti pičku materinu” (“ek sal seks hê met jou moeder se geslagsdeel”).²⁰² By hierdie lys van moederbeledigings kan myns insiens sekerlik Afrikaans gevoeg word, met die immer bekende (veral Kaapse) omgangstaal-belediging: “Jou ma se poes.” Hierdie belediging kom ook voor in Afrikaanse rap-lirieke soos byvoorbeeld Die Antwoord se rap-lied: “Jou ma se poes in 'n fishpaste jar” (2010).

Wat sê Yo-landi Vi\$\$er van Die Antwoord se woorde “jou ma se poes in 'n fishpaste jar” vir hierdie navorser oor hip-hop of vir u as leser?

In sy studie van die dozens bevind Wald (2012:121) dat die kuns van die dozens deur swart Amerikaners ontwikkel is, maar: “the impulses that underlie that art reach back to the earliest periods of human history”. Die dozens oorvleuel met baie ander vorme van verbale wedywering en vertoning en: “Like the insult rhymes, such threats were a prominent feature of African American professional performance long before rap [...]” (Wald, 2012:126). Wald (2012:133) betoog verder in hierdie verband:

[A]lthough Africa is of unique importance to [the story of the dozens], it was always part of a larger world. The dozens is not a universal language, but similar themes and customs are found on every continent inhabited by humans. Presumably they arose independently in different regions, perhaps for different reasons. But over centuries and millennia, as unfamiliar groups of people met and tested each other with their various forms of rough humor, they must sometimes have felt the shock of recognition: ‘You do that, too? I guess we’re not so different after all.’

²⁰¹ Dankie aan Helen Voutsas vir hierdie informasie.

²⁰² Dankie aan René Bogović vir hierdie informasie.

Om agentskap te wil bewerkstellig te midde van sosiale, politieke, ekonomiese, natuurlike en spirituele uitdagings, is myns insiens ’n universele kenmerk van die menslike kondisie. Dit is moontlik daarom dat mense oor eeue heen die wêreld oor mekaar se moeders vloek. Dit is myns insiens ook waarom so baie mense aanklank vind by hip-hop. Miskien lê hierin die antwoord tot die begrip van hip-hop-permutasies die wêreld oor, om Wald te parafraseer: “O, so jy vind ook aanklank by hip-hop? Ek reken ons is dan seker nie só verskillend nie, nè?”

7.5 Ten slotte: Wat onthul die studie van hip-hop van navorsers?

In sy ondersoek na die swart Amerikaanse verbale spel genaamd die dozens, waarby ek onder meer aanklank vind in hierdie studie, belig Elijah Wald (2012:169) die kwessie van perspektief in die akademiese ondersoek na die verspreiding en ontwikkeling van kultuurgebruike. Na die deeglike analise van sowat ’n eeu se navorsing oor die dozens, uit verskeie velde, vind Wald: “[A]ll are interesting as much for what they reveal about the explainers as what they tell us about the game.”

Wald (2012:169) brei dan by wyse van voorbeelde uit deur te noem dat hedendaagse navorsers – soos ek – die dozens ondersoek in die lig van rap, wat die fokus laat val op sekere raakpunte tussen die twee. Maar in die 1960’s byvoorbeeld, het die saak anders gestaan toe navorsers volgens Wald (2012:169) beïnvloed is deur die maatskaplike gebeure aangevuur deur die swartbewussynsbeweging “and mined the tradition for clues to the psychology and sociology of African Americans, usually for an audience of concerned Euro-Americans”.

Ek verwys graag hier na Wald se waarnemings met betrekking tot die dozens, omdat – buiten reeds voor die hand liggende verband tussen die dozens en rap – soortgelyke afleidings oor die akademiese diskoers oor rap gemaak kan word. Nie net is rap – soos die dozens – dinamies en evoluerend na gelang van omstandighede en gebruikers nie, maar soos hierdie omstandighede en gebruikers oor die laaste aantal dekades verander en ontwikkel het, so het die invalshoek van ondersoekers ook geëvolueer.

Ek wil my dus verstout om te wonder wat my invalshoek(e) onthul oor my posisie as navorser, gegewe die onvermybare konteks van historiese wit voordeel (in die sosiopolitieke

milieu bekend as *unearned privilege*). Wat beteken dit vir my as wit Afrikaanse navorser om my historiese wit voordeel te kontroleer (soos die Engelsman sou sê *to check my privilege*) wanneer ek skryf oor 'n historiese swart kultuurproduk se gebruik deur wit rolspelers? Veral binne 'n ruimte waar kulturele appropriasie onder die akademiese soeklig is, of eerder, terwyl kulturele appropriasie as 't ware tans die soeklig *is* waaronder die verspreiding van kultuurgebruike oor die kleurgrens heen ondersoek word?²⁰³ Tydens my navorsing vir hierdie skripsie het dit duidelik geword dat daar in die tweede dekade van hierdie eeu 'n verskuiwing plaasgevind het met betrekking tot die invalshoek tot die ondersoek van die transnasionale verspreiding van kultuurgebruike. Waar die postmodernisme in die laat-1990's en rondom die millenniumwending die gonswoord in die ondersoek na kultuurverspreiding was, met die oorskryding en vervaging van grense onder die loep, word hierdie grensverskuiwings tans baie meer krities beskou deur die lens van kulturele appropriasie.

Wat die brandende internasionale diskoers oor kulturele appropriasie ewe duidelik maak, is dat verskillende betekenis in verskillende kontekste vir verskillende mense nie impliseer dat elke Jan Rap en sy maat 'n kleim in rap kan afsteek nie. Die gebondenheid aan swart kultuur binne 'n brutale geskiedenis van slawerny, kolonialisme, segregasie en ander vorme van onderdrukking problematiseer die appropriasie van rap deur wit kunstenaars. Maar in dieselfde sin maak die wisselwerking van rap oor die kleur- en kultuurgrens heen dit duidelik dat kultuurgrense sosiaal en ekonomiese konstruksie is wat sedert die begin van die mensdom verwring en verskuif. En dat 'n behoefte aan 'n mondelinge vorm van literêre uitdrukking ter wille van die skep van identiteit en agentskap so oud is soos die woorde “jou ma” self, soos ek in die vorige afdeling verduidelik.

By bostaande spekulasie oor my posisie as wit navorser, kan gevoeg word: Wat impliseer my posisie as wit vrou wat navorsing doen oor 'n kultuurvorm waar die man normatief is? Hier bevind ek my, om Cutler (2009:79) se toepassing van die omgekeerde dubbele bewussyn nogeens te leen, in 'n posisie waar ek benewens my selfbeskouing ook gedwing word om myself te sien deur die oë van die man.

²⁰³ Hierby sou gevoeg kon word: en gegewe die brandende gesprekke oor die dekolonisasie aan Suid-Afrikaanse universiteite – en by verstek ook die steeds sigbare nagevolge van kolonisasie op kultuur.

In die tradisionele mondelinge kultuurvorm van die toast, het mans aan hulself agentskap toegeëien deur te vereenselwig met die sogenaamde *badman*. Hierdie skurke was dikwels pierewaaiers (*pimps*) aan die verkeerde sy van die gereg. In verhouding tot die pierewaaier is die vrou die hoer: sy eiendom (vgl. Brown, s.a.; kyk ook die bespreking van vroue-rappers in afdeling 4.6). Hierdie ongelyke verhouding tussen mans en vroue in rap word vandag nog raakgesien in die manier waarop vroue dikwels geobjektiveer word in rap-liedjies en rap-musiekvideo's. Die woord *bitch* word ook dikwels ingespan om die vrou te beskryf – soos ook wanneer Parow in “Ek wens jy was myne” (2010) rap: “as jy langs my staan, bra, respect the feit / ek het gisteraand in jou bitch se bek gespuit”. Daarbenewens word die manlike agentskap en oorheersing in rap voortdurend bevestig deur die verwysing na mans se seksuele dominansie. Rap is nie die enigste musiekvorm waar die vrou die “ander” is nie. In my ondersoek na rock-musiek het ek (Klopper, 2009:11) betoog dat rock ’n hoofsaaklik manlike domein is. Ek het na aanleiding van Railton (2001:322) geargumenteer dat vroue in rock meestal gemarginaliseer word “by being denied a mind and reduced to their bodies” (Railton, 2001:322). Railton (2001:323) bespreek hierdie marginalisering deur veral te verwys na die seksualisering van vroue in rock-musiek: “In a world of sex and drugs and rock ’n’ roll, women’s role was to provide the sex.”

Dieselfde geld dus tot ’n groot mate in rap-musiek, en as vroueskrywer wat ook al in ander gevalle oor die manswêreld van rock-musiek geskryf het (vgl. Klopper, 2011), het ek myself al dikwels afgevra waarom ek kies om te skryf oor ’n wêreld waar vroue die “ander” is. Ek kan immers nie soos Jack Parow sê my “piel is so lank soos ’n putter” (“Dans, dans, dans”, 2010) nie. Maar deur navorsing te doen en te skryf oor ’n manswêreld eien ek ’n ruimte in daardie milieu aan myself as vrou toe – dit is dus ’n wyse tot emansipasie. Só kan ek dan sê my “pen is” as ’t ware “so lank soos ’n putter”.

In hierdie studie het ek gepoog om wit Afrikaanse rap te ondersoek vanuit verskeie hoeke, deur verskillende kritiese lense en met die fokus op verskeie elemente van hierdie kunsvorm met die inagneming van ’n globale en plaaslike sosiopolitieke en historiese konteks. En steeds is dit ’n studie-onderwerp wat enige navorser sal bly ontwyk vanweë die onbepaalde dinamika daarvan.

Ek haal graag hier vir Wald (2012:200) aan, wat teen die einde van ’n uitgebreide studie oor die dozens die volgende te sê het oor sy bevindinge van hierdie mondelinge kultuurvorm:

I am fascinated by it, as many people have been before me, but I will not pretend I have explained or understood it fully or can define its meanings, permutations, or limits. It has been many things to many people, and presumably will be many more, continuing to buzz, bite, float, and sting.

Net soos Wald (2012) kan ek teen die einde van hierdie studie nie verklaar dat ek die volle omvang van rap, van Afrikaanse rap, of selfs slegs wit Afrikaanse rap, in al sy ingewikkelde meervoudigheid verken het nie, want rap op sigself, net soos identiteit en kultuur, is voortdurend in fluksie, en as navorser moet ek aanvaar dat ek boonop gebonde is aan die spesifieke konteks waaruit ek kyk. Indien een ding duidelik geword het met die loop van hierdie studie is dit dat rap verskillende dinge vir verskillende mense – sowel vir die navorsers as die rappers self – beteken.

BRONNE

5 of SA's hottest female rappers. 2016. *GQ*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://gq.co.za/2016/05/sas-hottest-female-rappers/> [2017, 1 Julie].

5 vrae aan Jack Parow. 2016. *Netwerk24*, 30 Julie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Stemme/Profiele/5-vrae-aan-jack-parow-20160730> [2016, 13 Augustus].

Adedeji, Wale. 2014. Negotiating globalization through hybridization: Hip-hop, language use and the creation of cross-over culture in Nigerian popular music. *Language in India*, 14(6): 497-515.

Adendorff, E.M. 2006. "Planke toe met poësie!" 'n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(2): 129-147.

Akkoord: V.I.T.O. Kleetsymer. 2017. *Flits*. 19 Januarie. [Video-opname]. Beskikbaar: https://www.youtube.com/watch?v=P6eXysUE_Gg [2017, 1 Junie].

Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge.

Alim, H. Samy. 2009. Intro: Straight outta Compton, straight *aus München*: Global linguistic flows, identities, and the politics of language in a global hip hop nation. In Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 1-22.

Alridge, Derrick P. & James B. Stewart. 2005. Introduction: Hip-hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3): 190-195.

Androutsopoulos, Jannis & Arno Scholz. 2003. Spaghetti funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4): 463-479.

Androutsopoulos, Jannis. 2009. Language and the three spheres of hip hop. In Alim, H. Samy, Ibrahim Awad en Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 43-62.

Aucamp, Hennie. 2013. *Koffer in Berlyn: Essays oor kabaret*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Badprop, Angola. 2011. Ninja the biggest “poephol” of 2010. *Channel24 archives*. [Intyds]. 19 Januarie. Beskikbaar: <http://www.channel24.co.za/Music/News/Ninja-the-biggest-poephol-of-2010-20110119> [2017, 1 Julie].

Badsha, Farzanah. 2003. Old skool rules/new skool breaks: Negotiating identities in the Cape Town hip-hop scene, in Wasserman, Herman & Sean Jacobs. 2003. *Shifting Selves: Postapartheid Essays on Media, Culture and Identity*. Kaapstad: Kwela. 131-143.

Baldwin, Davarian L. 2012. Black empires, white desires, in Forman, Murray & Mark Anthony Neal. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 229-246.

Ballantine, Christopher. 2004. Re-thinking whiteness: Identity, change and white popular music in post-apartheid South Africa. *Popular Music*, 23(2): 105-131.

Barthes, Roland. 1968. The death of the author. *Image, Music, Text*. Londen: Fontana. 142-148.

Basson, Adriaan. 2010. Jack Parow: Meet the Afrikaans “Eminem”. *Mail & Guardian*. 4 Maart, 3.

Basu, Dipannita & Sidney J. Lemelle. 2006. *The Vinyl ain't Final*. Londen: Pluto Press.

Biz-ark-human. 2011. Until the bitter end, in *One Small Seed* [Intyds]. 7 April. Beskikbaar: <http://www.onesmallseed.com/2011/04/until-the-bitter-end/> [2016, 6 September].

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Bosman, Martjie. 2003. Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing? *Stilet*, 15(1): 101-121.

Bradley, Adam. 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.

Brewster, Bill & Frank Broughton. 2006. *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc Jockey*. Londen: Headline.

Brown, Cecil. s.a. The godfather of gangsta. *Davey D's Hip Hop Corner* [Intyds].
Beskikbaar: <http://www.daveyd.com/historystagolee.html> [2016, 3 April].

Bucholtz, Mary & Kira Hall. 2004. Language and Identity, in Duranti, Alessandro. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden: Blackwell. 369-394.

Chalfant, Henry, Martínez, Elena & Steve Zeitlin. 2006. *From Mambo to Hip-Hop: A South Bronx Tale* [Dokumentêr]. Burbank: Latino Public Broadcasting (LPB).

Chang, Jeff. 2006. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador.

Charry, Eric (red.). 2012. *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press.

Cloete, Henry. 2012. Die Antwoord: A “religious experience”. *LitNet*, 22 Februarie.
Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/die-antwoord-a-religious-experience/> [2016, 3 April].

Coetzee, Carla & Jevanne Gibbs. 2014. Residence expels its “blackface jokers”. *Citizen*, 7 Augustus, 3.

Cohen, D.S. 2008. The role of rap/hip hop music in the meaning and maintenance of identity in South African youth. Ongepubliseerde MA-tesis. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.

Condry, Ian. 2001. A History of Japanese Hip-Hop, in Mitchell, Tony (red.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press. 222-247.

Condry, Ian. 2006. *Hip-Hop Japan: Rap and the Path of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press.

Corman, Cid. 2001. "It isn't for want". [Vorgelees tydens radio-onderhoud]. Beskikbaar: https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Corman/Corman-Cid_reading-and-conversation_KWH_11-19-01.mp3 [2017, 3 Julie].

Coupland, Nikolas. 2003. Sociolinguistic authenticities. *Journal of Sociolinguistics*, (7): 417-431.

Cutler, Cecelia. 2009. "You Shouldn't be Rappin', You Should Be Skateboardin' the X-Games": The Construction of Whiteness in a MC Battle, in Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 79-94.

De Kock, Leon. 2006. Blanc de blanc: Whiteness studies – a South African connection? *Journal of Literary Studies*, 22(1&2): 175-189.

Delanty, Gerard. 2008. The cosmopolitan imagination. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (82-83): 217-230.

De Ridder, Chutney. 2015a. #VatDieRap – Steve, Anton en Kie. stof ou treffers af met hiphop "vibes". *Netwerk24*, 2 April. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/VatDieRap-Steve-Anton-en-Kie-stof-ou-treffers-af-met-hiphop-vibes-20150403> [2017, 8 Mei].

De Ridder, Chutney. 2015b. Chutney de Ridder praat met Simon Hemelbesem: Kom ontmoet die Besem ... *Netwerk24*, 12 September. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Stemme/Profiele/Chutney-de-Ridder-praat-met-Simon-Hemelbesem-Kom-ontmoet-die-Besem-20150912> [2017, 8 Mei].

Die Antwoord al vloekend beroemd. 2012. *Huisgenoot Digitaal*, 12 Februarie. Beskikbaar: <http://www.huisgenoot.com/Nuus/die-antwoord-al-vloekend-beroemd-20170528> [2017, 12 Junie].

Die Antwoord – interview gone wrong. 2011. [Video-opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=KiyzJU4RoSM> [2017, 1 Julie].

Die Antwoord launches their own line of weed products. 2016. *Channel24*, 17 Augustus. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.channel24.co.za/The-Juice/News/die-antwoord-launches-their-own-line-of-weed-products-20160817> [2017, 3 Julie].

Die Antwoord – Zef Side. 2014. 14 Januarie. [Video-opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=Q77YBmtd2Rw> [2016, 3 April].

Die Groot Boere-ontsnapping: ‘Swemmers’-storie fassineer. 2015. *Netwerk24*, 1 Junie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Die-Groot-Boere-ontsnapping-Swemmers-storie-fassineer-20150601#> [2017, 23 Julie].

Drissel, David. 2009. Hip-hop hybridity for a glocalised world: African and Muslim diasporic discourses in French rap music. *The Global Studies Journal*, 2(3): 121-143.

Du Preez, Amanda. 2011. Die Antwoord gooi zef liminality: Of monsters, carnivals and affects. *Image & Text: A Journal for Design*, (17): 102-118.

Du Toit, Steyn. 2013. Kwaad Naas. *Sunday Independent*, 17 Februarie: 2.

Eliot, T.S. 1974. *Collected Poems 1909-1962*. Londen: Faber & Faber.

Engelbrecht, Theunis. 2015. *Die ou met die snor by die bar*. Kaapstad: Penguin Random House.

Etimologiewoordeboek van Afrikaans. 2003. o.w. ‘kief’. Stellenbosch: Buro van die WAT.

Etimologiewoordeboek van Afrikaans. 2003. o.w. ‘moer’. Stellenbosch: Buro van die WAT.

Etimologiewoordeboek van Afrikaans. 2003. o.w. ‘raps’. Stellenbosch: Buro van die WAT.

Etimologiewoordeboek van Afrikaans: Supplement. 2007. o.w. ‘kletsrym’. Stellenbosch: Buro van die WAT.

Eybers, Johan. 2012. Jack Parow slaan ’n slag vir Afrikaans met sy no. 1. *Rapport*. 1 April, 5.

Featherstone, Mike, Lash, Scott & Roland Robertson (reds.). 1997. *Global Modernities*. Londen: Sage.

Finkel, Michael. 2017. Into the woods: how one man survived alone in the wilderness for 27 years. *The Guardian*. [Intyds]. 15 Maart. Beskikbaar: <https://www.theguardian.com/news/2017/mar/15/stranger-in-the-woods-christopher-knight-hermit-maine> [2017, 16 Maart].

Forman, Murray. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.

Forman, Murray. 2012. “Ain’t no love in the heart of the city”: Hip-hop, space, and place, in Forman, Murray & Mark Anthony Neal. *That’s the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 225-227.

Fourie, Magdel. 2010. The Dummies guide to zef. *News24 archives*. [Intyds]. 16 Februarie. Beskikbaar: <http://www.news24.com/Entertainment/SouthAfrica/The-Dummies-guide-to-Zef-20100216> [2017, 16 Junie].

Frith, Simon. 1987. Towards an Aesthetic of Popular Music, in Lippert, Richard & Susan McClary (reds.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. 133-149.

Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge.

Frith, Simon. 1996. Music and identity, in: Hall, Stuart & Paul Du Gay (reds.). *Questions of Cultural Identity*. Londen: Sage. 108-127.

Gilroy, Paul. 2012. It's a family affair, in Forman, Murray en Mark Anthony Neal (reds.). *That's the Joint: The Hip Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 93-101.

Githinji, Peter. 2006. Insults and folk humor: Rabelaisian parodies and Sheng's mchongoano. *The Joy of Language: A festschrift in honor of the colleagues of David James Dwyer*. Michigan State University, 35-44.

Gray, Edward & Mark Obenhaus. 1989. *The American Experience: The World that Moses Built*. [Dokumentêr]. Boston: WGBH-TV, Public Broadcasting Service (PBS).

Groot Woordeboek van Afrikaans en Nederlands. 2011. o.w. 'kletsen'. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.

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.

Hall, Stuart. 1996. Introduction: Who needs identity? in Hall, Stuart & Paul Du Gay (reds.). 1996. *Questions of cultural identity*. London: Sage. 1-17.

Harvard student submits rap album as his senior thesis. 2017. *News24*, 19 Mei. [Intyds].
Beskikbaar: <http://m.news24.com/news24/World/News/harvard-student-submits-rap-album-as-his-senior-thesis-20170519> [2017, 20 Mei].

Harvey, John. 2010. A peek beneath the peak. *Weekend Post*. 11 Desember, 3.

Haupt, Adam. 1996. Rap and the articulation of resistance: An exploration of subversive cultural production during the early 90s, with particular reference to Prophets of Da City. Ongepubliseerde MA-tesis. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Haupt, Adam. 2004. Counterpublics, noise and ten years of democracy. *New Coin Poetry*, 40(2): 76-90.

Haupt, Adam. 2012a. Racism 2.0: Die Antwoord's blackface, in Haupt, Adam. *Static: Race and representation in post-apartheid music, media and film*. Kaapstad: HSRC Press. 113-152.

Haupt, Adam. 2012b. Part IV: Is Die Antwoord blackface? *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 13(3-4): 417-423.

Haupt, Adam. 2012c. Are Die Antwoord blackface? *Mail & Guardian*, 5 Oktober. [Intyds]. Beskikbaar: <https://mg.co.za/article/2012-10-05-00-are-die-antwoord-blackface> [2017, 22 Junie].

Haupt, Adam. 2012d. Die Antwoord's revival of blackface does South Africa no favours. *The Guardian*, 22 Oktober. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.theguardian.com/global/2012/oct/22/die-antwoord-blackface-south-africa> [2016, 3 April].

Hemelbesem. 2014. Die taal bloei! *Taalgenoot*. Lente, 11.

Hess, Mickey. 2005. Metal faces, rap masks: Identity and resistance in hip hop's persona artist. *Popular Music and Society*. 28(3), Julie: 297-311.

Higgins, Christina. 2009. From da bomb to *bomba*: Global hip hop nation language in Tanzania, in Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 95-112.

Hopkins, Pat. 2006. *Voëlvry: The movement that rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra Press.

Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londen: Routledge.

Jansen, Jonathan, 2014. Innocent joke, my backside. *The Times*. 14 Augustus, 13.

Jason, Stephanie. 2015. Blackface, white guilt, grey area. *Mail & Guardian*, 23 Januarie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://mg.co.za/article/2015-01-22-blackface-white-guilt-grey-area>. [2016, 4 Maart].

Kahn, Rebecca. 2010. Hoor jy die nuwe dreuning? *Rapport My Tyd*, 12 Junie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.rapport.co.za/MyTyd/Nuus/voorblad-Hoor-jy-die-nuwe-dreuning-20100611> [2014, 19 Augustus].

Kapp, Tertius (Teks/konsep) & Beukes, Johan (Regisseur). 2008. *Johnny en die Maaiers*. [Dokumentêr]. Johannesburg: MK en Third World Media.

Karon, Tony. 1993. Woede in woorde. *Die Suid-Afrikaan*. Desember/Januarie, 25-27.

Keating, Darryl. 2016. Die Antwoord: The Complete Interview. Full transcript reveals Ninja explicitly declaring the end of the band. *Exclaim*, 12 September. [Intyds]. Beskikbaar: <http://exclaim.ca/music/article/die-antwoord-the-complete-interview-full-transcript-reveals-ninja-explicitly-declaring-the-end-of-the-band> [2017, 11 Junie].

Kitchiner, Lanisa. 2013. From Compton to Cape Town: Black(faceless)ness and the appropriation of gangsta rap in Die Antwoord's "Fok julle naaiers". *The Journal of Pan African Studies*, 6(3): 65-81.

Klopper, Annie. 2009. Die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Klopper, Annie. 2010. Die Antwoord op Bakhtin. *Rapport Weekliks*, 1 Oktober: 1.

Klopper, Annie. 2011. *Biografie van 'n Bende: Die storie van Fokofpolisiekar*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Klopper, Annie. 2013. Meet Gazelle & DJ Invizible: Remixers of the revolution. *The Big Issue*, 208(17), 25 April-25 Mei: 28-29.

Klopper, Annie. 2015. 'n Wyer sirkel gegooi. *Taalgenoot*, Herfs, 17.

Klopper, Annie. 2016. A Tribe Called Quest's first studio album since 1998 and the potency of conscious hip hop. *LitNet*, 15 November. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/tribe-called-quests-first-studio-album-since-1998-potency-conscious-hip-hop/> [2017, 30 April].

Klopper, Sandra. 2000. Hip-hop Graffiti Art, in Nuttall, Sarah & Cheryl-Ann Michael (reds.). *Senses of Culture: South African Culture Studies*. New York: Oxford University Press. 178-196.

Koen, Grethe. 2014. We're all just a little bit over Die Antwoord. *Mail & Guardian*, 5 Februarie. [Intyds]. Beskikbaar: <https://mg.co.za/article/2014-02-05-were-all-just-a-little-bit-over-die-antwoord> [2017, 22 Junie].

Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Krog, Antjie. 1975. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Krueger, Anton. 2012. Part II: Zef/poor white kitsch chique: Die Antwoord's comedy of degradation. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, (13)3-4: 399-408.

Kruger, Hannes. 2017. Eksklusief: Kyk Steve se 6de (en laaste) “Afrika-kind”. *Netwerk24*, 19 Junie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Nuus/Algemeen/eksklusief-kyk-steve-se-6de-en-laaste-afrika-kind-20170619#> [2017, 20 Junie].

Künzler, Daniel. 2011. South African rap music, counter discourses, identity, and commodification beyond the Prophets of Da City. *Journal of Southern African Studies*, 37(1): 27-43.

Lambrechts, L. & M. Viljoen. 2010. Afrikaanse vryheidsliedjies as herkonstruksie van Afrikaneridentiteit: ’n Ideologies-kritiese perspektief. *Literator*, 31(2): 135-161.

Laubscher, Leswin. 2005. Afrikaner identity and the music of Johannes Kerkerrel. *South African Journal of Psychology*, 35(2): 308-330.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *The Savage Mind*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.

Levy, Claire. 2001. Rap in Bulgaria: Between fashion and reality, in Mitchell, Tony (red.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press: 171-193.

Lipsitz, George. 1995. The Possessive Investment in Whiteness: Racialized Social Democracy and the “White” Problem in American Studies. *American Quarterly*. 47(3). September: 369-387.

Lull, James. 2000. *Media, Communication, Culture*. Cambridge: Polity Press.

Lull, James. 2012. The evolving cultural hybrid. *Derecho a Comunicar* (5), Mei-Augustus: 1-10.

Maloney, Devon. 2011. Did Die Antwoord dump Interscope Records? *The Hollywood Reporter*. 7 November. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.hollywoodreporter.com/news/die-antwoord-dump-interscope-records-258390> [2017, 3 Julie].

Marais, Danie. 2012. Middagete met Jack Parow: Checkit: ek's is ook 'n taalbul, he he. *Die Burger By*. 12 Mei, 3.

Marais, Danie. 2017. Witter as wit, manliker as ooit. *Netwerk24*, 12 Julie. [Intyds].
Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Stemme/Menings/danie-marais-witter-as-wit-manliker-as-ooit-20170712> [2017, 12 Julie].

Martin, Denis-Constant. 2007. From the cauldron of colored experiences: Liminality and elusive communitas in four novels by South African colored writers, in Viljoen, Hein & Chris N. van der Merwe (reds.). *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*. New York: Peter Lang. 61-87.

Martin, Denis-Constant. 2013. *Sounding the Cape: Music, Identity and Politics in South Africa*. Somerset-Wes: African Minds.

Marx, Hannelie & Viola Candice Milton. 2011. Bastardised whiteness: “zef”-culture, Die Antwoord and the reconfiguration of contemporary Afrikaans identities. *Social Identities*, 17(6): 723-745.

McKaiser, Eusebius. 2014. Don't whitewash blackface prank. *Star*. 11 Augustus, 10.

McKaiser, Eusebius. 2017. The thin line between cultural appropriation and appreciation. *702 & Cape Talk*, 15 Februarie. [Radiogesprek/potgooi]. Beskikbaar: <https://omny.fm/shows/mid-morning-show-702/the-thin-line-between-cultural-appropriation-and-a> [2017, 16 Februarie].

Mitchell, Tony. 2001. Introduction: Another root – hip-hop outside the USA, in Mitchell, Tony (red.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press. 171-193.

Mitchell, Tony (red.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Moncho, Kgomotso. 2010. The never-say-die spirit of Bittereinder. *Star*. 6 Oktober, 4.

- Morris, David. 2010. The passion of Vanilla Christ. *Tinymixtapes*, 25 Maart. [Intyds].
Beskikbaar: <https://www.tinymixtapes.com/features/passion-vanilla-christ> [2017, 12 Junie].
- Moser, Sibylle. 2007. Media modes of poetic reception: Reading lyrics versus listening to songs. *Poetics*, 35: 277-300.
- Mosupi, Azizzar. 2017. Kasi mlungu is proudly black. *Times Live*, 9 Februarie. [Intyds].
Beskikbaar: <https://www.timeslive.co.za/tshisa-live/tshisa-live/2017-02-09-kasi-mlungu-is-proudly-black/> [2017, 16 Februarie].
- Myers, Owen. 2015. Ninja: Zef Master. *Dazed*, 27 Februarie [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.dazeddigital.com/music/article/23835/1/ninja-zef-master> [2016, 2 April].
- Neate, Patrick. 2004. *Where You're At: Notes from the Frontline of a Hip Hop Planet*. Londen: Bloomsbury.
- Nyawalo, Mich. 2013. From “badman” to “gangsta”: Double consciousness and authenticity, from African-American folklore to hip hop. *Popular Music and Society*, 36(4): 460-475.
- O'Meara, D. 1996. *Forty Lost Years: The Apartheid State and the Politics of the National Party, 1948-1994*. Randburg: Ravan.
- Op pad met Afrikaans – V.I.T.O., die rymkletser van Okiep. 2016. *My Afrikaans*. [14 Augustus. [Video-opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=O-bpV8HWr94> [2017, 1 Mei].
- Opperman, DJ (red.). 1990. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- O'Toole, Sean. 2012. Part I: Die Antwoord's state of exception. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, (13)3-4: 393-399.
- Odendaal, Bernard. 2008. Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke. *LitNet Argief*, 11 Julie. Beskikbaar: https://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=47054 [2017, 3 April].

- Odendaal, Bernard J. 2013. Raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste. *Literator*, 34(2), Art. #422: 1-10.
- Ogg, Alex & David Upshal. 1999. *The Hip Hop Years: A History of Rap*. Londen: Channel 4 Books.
- Omoniyi, Tope. 2009. "So I choose to do am Naija style", in Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 113-135.
- Otsuji, Emi & Alastair Pennycook, 2010. Metrolingualism: fixity, fluidity and language in flux. *International Journal of Multilingualism*, 7(3): 240-254.
- Owen, Therese. 2010. The answer was there 10 years ago. *The Star*. 6 Oktober: 2.
- Peddie, Ian (red.). 2012. *Music and Protest*. Farnham: Ashgate.
- Pennycook, Alastair. 2003. Global Englishes, Rip Slyme and performativity. *Journal of Sociolinguistics*. 7(4). Oktober. 513-533.
- Pennycook, Alastair & Tony Mitchell. 2009. Hip hop as dusty foot philosophy, in Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 25-42.
- Pharos Afrikaans-Engels Engels-Afrikaans woordeboek*. 2010. o.w. 'rap'. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- Picone, Michael D. 2002. Artistic codemixing. *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*. 8(3) Selected Papers from NWA V 30: 191-207.
- Pieterse, Jan Nederveen. 1997. Globalization as hybridization, in Featherstone, Mike, Lash, Scott & Roland Robertson (reds.). *Global Modernities*. Londen: Sage. 45-68.

Pieterse, Jan Nederveen. 2001. Hybridity, so what? The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition. *Theory, Culture & Society*, 18(2-3): 1-27.

Pollock, Sheldon, Bhabha, Homi K., Breckenridge, Carol, A. & Dipesh Chakrabarty. 2000. Cosmopolitanisms. *Public Culture*, 12(3): 577-589.

Railton, Diane. 2001. The gendered carnival of pop. *Popular Music*, 20(3): 321-331.

Ramsey, Guthrie, P. Jr. 2003. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. California: University of California Press.

Retief, Hanlie. 2010. Awê Steve: Dís hoe dit is met Jack. *Rapport*. 17 Oktober, 7.

Robertson, Roland. 1997. Glocalization: Time-space homogeneity-heterogeneity, in Featherstone, Mike, Lash, Scott & Roland Robertson (reds.). *Global Modernities*. Londen: Sage. 25-44.

Rodman, Gilbert B. 2012. Race ... and other four-letter words: Eminem and the cultural politics of authenticity, in Forman, Murray en Neal, Mark Anthony (reds.). *That's the Joint: The Hip Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 180-198.

Ronson, Mark. 2014. How sampling transformed music. *Ted Talk*. [Video-opname].
Besikbaar: https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music
[2016, 31 Oktober].

Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Rose, Tricia. 2008. *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why it Matters*. New York: Basic Books.

Saito, Hiro. 2011. An actor-network theory of cosmopolitanism. *Sociological Theory*, 29(2): 124-149.

Sarkar, Mela & Lise Winer. 2006. Multilingual codeswitching in Quebec rap: Poetry, pragmatics and performativity. *International Journal of Multilingualism*, 3(3): 173-192.

Sarkar, Mela. 2009. "Still reppin' por mi gente", in Alim, H. Samy, Awad, Ibrahim & Alastair Pennycook. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language*. New York: Routledge. 139-159.

Schmidt, Jennifer M. & Mary West. 2010. Whiteness Studies in South African Literature: A bibliography. *English in Africa*, 37(1):101-114.

Scott, Claire. 2012. Die Antwoord and a delegitimised South African whiteness: A potential counter-narrative? *Critical Arts: A South-North Journal of Cultural & Media Studies*, 26(5): 745-761.

Segalo, Puleng. 2006. The psychological power of rap music in the healing of black communities. *Muziki* (Unisa Press), 3(1): 28-35.

Servaes, Jan & Rico Lie. 2003. Media, globalisation and culture: issues and trends. *Communicatio*, 29(1&2): 7-23.

Sigler, Thomas & Murali Balaji. 2013. Regional identity in contemporary hip-hop music: (re)presenting the notion of place. *Communication, Culture & Critique*, 6(2013): 336-352.

Simpson, David. 2005. The limits of cosmopolitanism and the case for translation. *European Romantic Review*, 16(2): 141-152.

Smit, Sonja. 2012. De-reifying representations of white male identity in post-apartheid popular performance practices: Jack Parow, in Falkof, Nicky & Oliver Cashman-Brown. *Critical Issues: On Whiteness*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 229-239.

Stapleton, Katrina, R. 1998. From the margins to mainstream: The political power of hip-hop. *Media, Culture & Society*, 20: 219-234.

Statistics South Africa. 2012. Census 2011: Census in brief. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.statssa.gov.za/census/census_2011/census_products/Census_2011_Census_in_brief.pdf [2017, 1 Julie].

Steingo, Gavin. 2005. South African music after apartheid: *Kwaito*, the “party politic”, and the appropriation of gold as a sign of success. *Popular Music and Society*, 28(3): 333-357.

Steyn, Melissa. 2001. “Whiteness just isn’t what it used to be”. New York: State University of New York Press.

Storey, John (red.). 1996. *What is Cultural Studies? A Reader*. Londen: Oxford University Press.

Straight from the horses piel [Die Antwoord]. 2010. 23 September. [Video-opname.] Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=LSNwH733IwQ> [2017, 30 April].

Taljaard, Jan. 2009. Sal die regte Jack Parow asseblief opstaan? *Rapport*. 26 April, 1.

Torr, Donnay. 2013. Woorddadig: Jaco van der Merwe. *Taalgenoot*. Lente, 28-39.

Upshal, 1999. *The Hip Hop Years*. [Dokumentêr]. Belfast: Channel 4.

Urla, Jacqueline. 2001. “We are all Malcolm X”: Negu Gorriak, hip-hop, and the Basque political imaginary, in Mitchell, Tony (red.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press. 171-193.

Van Coller, Hennie & Anthea van Jaarsveld. 2009. Identiteitskepping en die strooisage – die geval van *7de Laan*. *Stilet* 21(1), Maart: 19-38.

Van der Merwe, Jaco. 2016. Rhythm and poetry: Weaving with words. Lesing aangebied by Sci-Bono Discovery Centre. 1 September, Johannesburg.

Van der Merwe, Schalk Daniël. 2015. The dynamics of the interaction between music and society in recorded popular Afrikaans music, 1900–2015. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Van der Watt, Liese. 2001. “Making whiteness strange”: White identity in post-apartheid South African art. *Third Text*, (56) Herfs: 63-74.

Van der Watt, Liese. 2012. Part III: Ask no questions, hear no lies: Staying on Die Antwoord’s surface. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 13(3-4): 409-416.

Verklarende Afrikaanse woordeboek. 1993, o.w. ‘klets’. Pretoria: Van Schaik.

Viljoen, Hein & Chris N. van der Merwe. 2007. Introduction – A poetics of liminality and hybridity, in Viljoen, Hein & Chris N. van der Merwe (reds.). *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*, New York: Peter Lang. 1-26.

Viljoen, Martina. 2011. Die banale as (rap-)identiteit: Jack Parow se “Cooler as ekke”. *LitNet Akademies*, 8(2): 244-269.

Viljoen, Martina. 2012. “Tussen stasies”: ’n Aanwending van die stylfiguur van die trein in die Afrikaanse musiekvideo. *LitNet Akademies*, 9(3): 487-513.

Wald, Elijah. 2012. *The Dozens: a History of Rap’s Mama*. New York: Oxford University Press.

Waldron, Jeremy. 2000. What is cosmopolitan? *The Journal of Political Philosophy*, 8(2): 227-243.

Wasserman, Herman. 2000. Beweging gee taal lewenskrag. *Die Burger*. 16 Augustus, 5.

Wasserman, Herman. 2001. Identiteit in nuwe reeks onder die loep. *Die Burger*. 1 Oktober, 9.

Watkins, Lee William. 2000. Tracking the narrative: The poetics of identity in rap music and hip-hop culture in Cape Town. Ongepubliseerde MA-tesis. Durban: Universiteit van Natal.

Watkins, Lee. 2012. A genre coming of age: Transformation, difference, and authenticity in the rap music and hip hop culture of South Africa, in Charry, Eric (red.). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. 57-75.

We chat to Dookoom about their controversial video, “Larney Jou P****”. 2014. *News24*, 31 Oktober. [Video-opname]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=PkpETBwQ3tg> [2017, 26 April].

Welkom by Die Antwoord se buitekamertjie op Watkykky. *Watkykky*. s.a. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.watkykky.co.za/die-antwoord/> [2015, 2 April].

Wilde, Oscar. s.a. [oorspronklik gepubliseer in 1891]. The critic as artist. *Oscar Wilde Online*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist.html> [2017, 3 Julie].

Williams, Frank D. 1995. Rap music in society. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Florida: Universiteit van Florida.

Woordeboek van die Afrikaanse taal (sesde deel). 1976. o.w. ‘klets’. Pretoria: Die Staatsdrukker.

Young, Roger. 2010. Die fokken Antwoord is. *Mahala*, 3 Februarie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.mahala.co.za/culture/die-fokken-antwoord-is/> [2016, 29 Maart].

Young, Roger. 2011. Bitter begins. *Mahala*, 25 Februarie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.mahala.co.za/music/bitter-begins/> [2016, 4 September].

Zeeman, Kyle. 2017. Ntsiki lambastes Die Antwoord for “disrespecting” the Xhosa culture. *Times Live*. 27 Junie. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.timeslive.co.za/tshisa-live/tshisa-live/2017-06-27-ntsiki-lambastes-die-antwoord-for-disrespecting-the-xhosa-culture/> [2017, 27 Junie].

DISKOGRAFIE

Bittereinder. 2010. *'n Ware verhaal*. Rhythm Records.

Bittereinder. 2012. *Die dinkdansmasjien*. Bittereinder.

Bittereinder. 2014. *Skerm*. Bittereinder.

Bittereinder. 2015. *Dans tot die dood*. Bittereinder.

Die Antwoord. 2010. *\$O\$*. Rhythm Records/Zef Entertainment.

Die Antwoord. 2012. *Ten\$ion*. Zef Recordz.

Die Antwoord. 2014. *Donker mag*. Zef Recordz.

Die Antwoord. 2016. *Mount Ninji and Da Nice Time Kid*. Zef Recordz.

Parow, Jack. 2010. *Jack Parow*. Supra Familias.

Parow, Jack. 2011. *Eksie ou*. Parow Pernalia.

Parow, Jack. 2014. *Nag van die lang pette*. Parow Pernalia.

Parow, Jack. 2016. *From Parow with love*. Parow Pernalia.

MUSIEKVIDEO'S

Bittereinder. 2010. A tale of three cities featuring Jack Parow and Tumi Molekane. [Intyds.]
Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=9JPpozgOOyI> [2017, 1 Julie].

Bittereinder. 2010. Ware verhaal. [Intyds.] Beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=rDnHBdaw1j8> [2017, 1 Julie].

Bittereinder. 2015. Hartseer gangster. [Intyds.] Beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=nCTPoHAakfc> [2017, 1 Julie].

Die Antwoord. 2010. Enter the Ninja. [Intyds.] Beskikbaar:
https://www.youtube.com/watch?v=wc3f4xU_FfQ [2017, 1 Julie].

Die Antwoord. 2012. Baby's on Fire. [Intyds.] Beskikbaar:
https://www.youtube.com/watch?v=HcXNPI-IPPM&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DHcXNPI-IPPM&has_verified=1 [2017, 1 Julie].

Die Antwoord. 2013. Cookie Thumper. [Intyds.] Beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=K8nrF5aXPIQ> [2017, 1 Julie].

Jack Parow. 2010. Cooler as ekke. [Intyds.] Beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=IRzFqW4Xh2k> [2017, 1 Julie].

Jack Parow. 2014. Bloubek. [Intyds.] Beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=NvcdEx-kdSk> [2017, 1 Julie].

Jack Parow. 2014. Veilig ft. Janie Bay. [Intyds.] Beskikbaar:
https://www.youtube.com/watch?v=lA1_e4HJrhw [2017, 1 Julie].

ADDENDUM

Aanvullende lirieke in die volgorde waarvolgens dit in die proefskrif ter sprake kom:

A tale of three cities

- Bittereinder met Jack Parow en Tumi Molekane (2010)

[Jaco van der Merwe:]

ek skryf hierdie rympie in Oktober terwyl my geboortestad pers is
vir elke boemmie op Kerkplein wat veilig onder sy kombes is
vir almal wat sonder werk is van Danville tot Waterkloof
tot Arkadia en almal wat goed weet van gewapende roof
ek skryf vir die mense wat piekniek hou by die Voortrekkermonument
en die karre op Voortrekkerstraat wat dice op vyftig sent
en vir Polly's met sy king-size snoekertafelsessies
en vir die hippies en die cool kids elke naweek by Tings
ek skryf vir die Noorde se Cool Runnings en die Wonderboom
en ek skryf vir die ou Nile waar ons bands kon drome droom
vir 'n godsdienst van blou bloed en die Bulle op Loftus
vir die Telkomtoring en vir Zeplins waar die Goths is
ek skryf vir Lollipop Roadhouse aan die oostekant van Kerkstraat
vir die Staatsteater en vir Sunnyside as dit donker raak
vir Esselenstraat in die tyd toe Stix nog bestaan het
vir dronk tieners in Burnett en prostitute in Beckett
ek skryf nou vir Players en vir Vaic se "9-ball skills"
en ek skryf vir TUKS FM waar Stav nog steeds eclectic is
vir UNISA en Fountains en die parkeerterrein van Menlyn
en vir almal wat hyg na asem in die verkeer op die N1
ek skryf vir die PTA News en vir die uitsig van die Uniegeboue
en vir Crossroads Coffeeshop waar mense inkom van die koue
vir die botaniese tuine en die Breytenbach-teater
ek skryf vir die dieretuin se golfkarretjies en Magnolia Dal se water
en ek skryf ook vir Boys High en Pro Arte Alphen Park
bittereinder moes ook skool toe gaan, ai, daai dae van lag en smart
soos 'n hoëveldweerligstorm is hierdie stad in my ingebrand
Kerkorrel se Snor City, Pretoria in my hart

[Tumi Molekane:]

City of Lights, where's life's minituarized
where the truths sit in disguise, so what you willing to eye? Fit in or die
the chill up the spine you feel, the silly headlines reveal
the thrill of denial is ill, it's unreal, belief comes in appeal
the place of gold, the end of road for broken souls
the green light, go! for street smart folks before they go hard
the people that claim that we could remain speaking the same lingo

but still though, they are at odds, trying to even the plains
 the big cribs, the small shacks, the street kids, the mall rats
 the schemes that fall flat, the dreams for more cash, we live in that
 white phobia, the big fences, the black moguls with the big Benz's
 the currency that cleansed this, subtle racism, mixed couples, race killings
 big scuffles, hate lives between that "us and they" shit
 New York of Africa, you saw the traveller, suit on for hustling
 big apples, hawkers to the corner customers
 that hustle that bustle that troublesome jungle
 we juggle love, happiness, struggle, the city's a puzzle
 we take from the pieces that crumble and build something from it
 take shifts in doubles and make cribs from the rubble
 for the rich it's bubbles, champagne and sparkle off the back of slave muscle
 them grave tunnels that still claim thousands
 the soccer, the cricket, the beautiful nights
 that offer a reason for you to unite, the City of Lights

[Jack Parow:]

check, dis die wyn op die voorstoep, dis my ma wat my inroep
 dis die parties tot laat, dis die aande van oorvloed
 dis die nag van die messe, dis Lance Klusener se sesse
 Burger Fair is die beste, dis die brannewyn en sigarette
 dis Greenmarket Square, dis die gat waar ek lê
 dis die stad wat my wil hê, dis Sondagoggend ek's pê
 dis Morning Star se shebeen, dis fresh en dis clean
 dis fun maar dis mean, dis die clubs, dis die scene
 dis Shack, dis Assembly, dis deel van my memory
 dis trance parties en hippie crack en die cool kinders by Wembley
 dis my tas wat ek pak, dis Van Hunks se twak
 dis my lot, dis my luck, dis 'n stuk van my hart
 dis Kanonkop se pad, dis my skoolhoof se lat
 ek's wit maar ek's swart, dis puzzles bou op die mat
 dis die milkshakes by U-burgers en my tannie se kombie
 dis die leë bottels en die asbakkies vol blierie stompies
 dis Frannie en Wynand se Venture, dis Nekkies se tente
 dis rondkrap vir sente, dis my pa se ou Venter
 dis die beach parties by Onrus, dis fun as jy jonk is
 dis beter as jy dronk is, dis heeldag net rondsit
 dis Longstraat se bars, dis laat aande wat my scar
 dis Coke en Jack Tar, ek's verby en ek's gaar
 dis Stellenbosch op 'n Woensdag, dis die mis wat ons toepak
 dis die backdoor wat toeklap, dis my hand in my broeksak
 dis die huis in Kloofstraat langs Kloofnek Superette
 dis die pienk huis vol vriende wat my grootgemaak het
 dis die Nico Malan, dis 'n stem in die gang
 dis om na my pa te verlang, ek's braaf maar ek's bang
 dis die plek wat my bou en my maak, my nooit sal verlaat
 my bloed en sweet op die straat, dis die goeie ou Kaap

Ek wens jy was myne

- Jack Parow met JR (2010) [slegs Jack Parow se reëls word hier weergegee – AK]

wat gaan jy maak as jy vasgevang word saam 'ie boemroeker [boomroker – AK]?
 al vandat ek vasgevang was in rap-musiek
 loop ek die jol los want ek rap so slick
 al die ander fokken naaiers rap matriek
 almal luister na Jack want ek rap uniek
 toe ek 'n laaitie was, was ek van rap verbied
 almal het getune: “Jack, jy fokken rap verniet”
 maar nou het ek al daai fokken crap ge-beat
 en nou tune almal: “Fokken Jack rap so kief”

my naam is Jack Parow en ek hou van rap
 hallo, ek's die ou met die lang, swart cap
 ek kom deur, los die jol met wilde gees
 fokken rol deur die kak soos 'n wildebees
 ek het klaar genoeg poes op my brekfis-plate
 ek spoeg woes, so fokken check this uit
 as jy langs my staan, bra, respect the feit
 ek het gisteraand in jou bitch se bek gespuit

yo, dis ek, die moederfokken great ene
 Jack Parow los al die poppies fokken wydsbene
 so sê baie dankie, gaan koop vir my 'n drankie
 Jack Parow se raps is lekkerder as rugby
 ek sit die 'fuck' in 'fucking frâsh' [fresh – AK]
 jy lyk soos fokken Woofles van Pumpkin Patch
 as ek op die stage is, bra, strike a match
 Jack Parow's hier, thank fuck at long last

fokken Jack Parow, baby

Die slang en die arend

– Bittereinder (met Richard Brokensha, 2010)

(1. die slang)

ek slink in 'n oogwink, voordat jy kan mooi dink, skaduwee se koning onder elke rots
 skuil in die bodem, verdwyn in 'n oomblik, die gesig van my oë blink met 'n hart van trots
 seil die woestyn in, onder elke heining, die eerste verleiding in my tong se vurk
 elke dier kan ek insluk, die vuur van my gifpik, in die donkerste rigting gaan jy appels pluk
 byt af en sluk, jou lugpyp stik, die indruk van my voorstelle is dodelik

die blote bewoording van my fluister betower elke oor wat dit hoor soos 'n meesterstuk nog geen skepsel ontmoet met 'n bek of 'n snoet wat genoeg moed bymekaar kan skraap om die vuur in sy bloed te verander in 'n vraag en sy woorde te spreek om my uit te daag

(2. die arend)

ek dans met die wind, ek's die kranse se koning, ek maak dan my woning in die berg se sy ek sweef deur die hoogtes, daar's niks wat my oog mis, ek sien elke beweging in elke vallei met my vlerke gesprei soos 'n mantel wat wys dat die majesteit in my borskas rus as enige dier ook kon opvaar tot hier sou hy dadelik kon sien waar die koningskap is elke akkedis, elke dier en vis is verskriklik bewus my kloue is dodelik en my snawel se krag waaroor geen dier kan lag, vir baie bloedige nagte verantwoordelik my heerskappy strek in my vlerke se skadu en ek merk elke meter as my koninkryk my hart is in oorvloed, my toekoms vol voorspoed, jy verstaan tog my hoogmoed as jy vir my kyk

(3. die konflik)

op 'n onvermydelike dag vlieg die arend se gesag oor die presiese tak waar die slang lê en rus en die arend se hart is geroer en verward oor die slang nie laat spat en oor hoe rustig hy is “wie is jy?” roep die roofvoël, “jy lyk nogal hoopvol, dat as ek jou sou aanval, jy 'n kans sou hê!”

“net 'n kans?” lag die slang, “dink jy regtig ek is bang? ek't al groter voëls gevang wat nou binne in my lê.”

“wel, 'n arend is ek, dit verdien jou respek, al die krag in my nek het jou hele lyf nie! ek dring aan op 'n antwoord, jy praat met 'n koning, ek herhaal nooit my woorde vir 'n tydverdryf nie!”

die slang begin giggel soos die uitdaging hom prikkel en sy eie trots ontwikkel in die boomstam se mik

“ek is 'n slang!” sê hy kil, “ek het die aarde in my wil, ek besit die hele spul, selfs vir jou ook.”

“wel, wel!” sê die arend, “jy's ewe uitdagend! om jou te roof van jou asem gaan plesierig wees!”

hy sweef toe al hoe nader, en die diere vergader om hierdie kaskenade aan te kyk sonder vrees

die slang glimlag breed, met sy giftande gereed, net een byt en hy weet dat die arend sal sterf die arend sien die grinnik en hy vlieg toe al hoe vinniger, hy haat daai gesig en hy gaan hom goed bederf

so storm hy wild in, die oomblik van konflik: die geveg begin in sy kloue se greep die slang pik onmiddellik en laat sy gif diep sink en vir 'n oomblik dink hulle altwee hulle't die ander een gebreek

want amper presies gelyk het die arend die slang gegryp en hom middeldeer gebyt met 'n blitsige hap

maar altwee die “konings” kry hul trots se beloning in die volgende oomblik toe hulle spiere verslap

so dink jy maar self wat die sedeles is, in twee skedels wat blink soos die son hulle uitwis hulle't groot gepraat soos Ozymandias, en nou lê hulle langs hom in die sand en rus

Cookie Thumper

– Die Antwoord (2012)

[Verteller/Ninja:]

there once was a little girl
 who had a crush on a bad, bad boy
 but when that bad boy got out of prison
 that little girl's ass was in big, big trouble!

[Yo-landi Vi\$\$er:]

daai bra Anies hy's 'n fokken gam bra
 haai! daai Anies hy lam innie mang,²⁰⁴ ja
 ken sy my nommer? xha! boy what's your number?
 twee ses? twee sewe? of is hy 'n ag, bra?

throw them devilish gang signs in the air
 start giving it up for little evil me
 my fingers are green 'cause I'm a mean dope fiend
 I'm wicked like mad d.o.g.
 fresh like a little dark g.o.d.
 Yo-landi Vi\$\$er got the hypest flow
 start talking in tongues whenever I get stoned
 motherfucking minds get blown
 every time I rap into the microphone
 my zef accent is very foreign
 when I speak overseas they go: I beg your pardon?
 you can't get me like Eric Cartman
 naughty little kitty go meow
 yes daddy, I'm a big girl now
 jags little devil make your dick go wow
 yeah boy! Yo-landi Vi\$\$er is hot stuff

daai bra Anies hy's 'n fokken gangsta
 haai, daai bra Anies hy lam innie mang, ja
 ken sy my nommer? xha! boy what's your number?
 twee ses? twee sewe? of is hy 'n ag, bra?

daai bra Anies hy droom innie mang, ja
 van my poenani,²⁰⁵ ja, jys lekker jags, bra
 vinger in jou hol in, nxa! haal uit die ganja
 ja, pakkie zol in, klap 'it soos 'n Rasta

²⁰⁴ tronk

²⁰⁵ vroulike skaamdeel

I rhyme tight, tight, tight, tight
 spark mosh-pit shit 'cause I rhyme so hype
 put me in front of someone I don't like
 I go punch, kick, bite, fight
 I'm cray-cray like o.d.b.
 Yo-landi down with o.p.p.
 I smell lovely 'cause I don't eat meat
 too much bubbly then I go pee-pee
 look out here come little evil me
 I got a itchy little need for speed
 rap on the beat like a hi-speed chase song
 I gooi rooi, no motherfucking breaks on
 all these pop songs sound like the same song
 I burn them ja, motherfucker flame on
 bow down to her motherfucker majesty
 no rapper out there as bad as me

sny jou koekie
 sny-sny jou snoekie koekie
 cut it, cut it, hey kitty kitty kitty
 cut it, cut it, hey kitty kitty kitty

daai bra Anies hy's 'n fokken gangsta
 haai! daai Anies hy lam innie mang, ja
 ken sy my nommer? xha! boy what's your number?
 twee ses? twee sewe? of is hy 'n ag, bra?

daai bra Anies hy's a fokken gam bra
 daai bra Anies hy's vars uit die mang, ja
 wys hom poenani, waars jou koekie thumper?
 gee hom poenani, maar hy soekie bum, bra!

daai bra Anies hy's a fokken rou bra
 ek blom met Anies lekker oppie sofa
 he love Yo-landi 'cause I'm blonde all over
 maar yoh, daai Anies hy hou van my boude

Hier's hy nou

- Jack Parow met LeRoy Nel (2010)

hier's hy nou: Jack Parow! [gesing deur LeRoy Nel]

yo who's that, 'n mooi growwe flow rap flavour
 Jack Parow gooi rowwe rou rap style
 sexy romantiese Afrikaans rapper
 sexy tannies sê: "Jis, daai ou rap lekker"
 staan op julle beentjies plak jou palm op 'n bier

meisies, los julle seuntjies, want die manne is hier
 poppies, hike op en sit mooi,
 bokkies like mos as ek op die mike rond flikfloo
 hou aan bly bang, wôh, bokkie,
 as jou man my vang met my hand in jou frokkie
 kap 'n gwai²⁰⁶ kwaai, kap 'it naai-taai
 taai, naai, swaai, pappegaaistaai²⁰⁷
 Jack Parow, baby, mind the gap
 the myth, the legend, the mind behind the rap
 dis fokken Jack Parow, so klap julle hande
 ek rol deur die fokken jol soos olifante

hier's hy nou (fokken Jack Parow, baby)
 Jack Parow
 hier's hy nou (kak gevaarlik)
 Jack Parow

hi there it's me, I'm trying to speak
 I like frying a beat like I'm braaing some meat
 so stop crying and eat, satisfyingly sweet
 sit eyeing your chick met my hand op haar tiet
 o fok nee, wat gaan aan
 ek laat al die poppies op die dansbaan saamstaan
 so komaan almal, wikkel julle boudjies
 gryp haar ommie lyf en spin julle vroutjies
 jis, daar's nie fout nie, so baby raak rustig
 as ek inrol in die jol raak jou spectacles mistig
 pasop as ek kom want ek kom vir jou meisie
 elke jol waar ek kom is my naam op die lysie
 drop lekker fresh rympies vanaf ek klein is
 kak gevaarlik, bra, so don't talk to strangers
 voel nie 'n poes nie, ek is wie ek is
 ek's 'n monster uit die swart moeras en jy's 'n fokken vis

hier's hy nou (fokken Jack Parow baby)
 Jack Parow
 hier's hy nou (kap 'n ding flou)
 Jack Parow
 (los al die kinders fokken rou)

fresh dressed like a million bucks
 lemony fresh, the best, the rest are just kak
 dik mellow, slat die doppe fokken plat
 dis Parow, los allie poppies papnat
 maak doodseker jy's daar waar ek 'n rym sit
 maak goed beter elke keer as ek 'n lyn spit

²⁰⁶ sigaret

²⁰⁷ dagga

meer hos as 'n rowwe stuk kar race
 meer wors as 'n Robertson-slaghuis
 hier's hy nou, die goue kroon op die ashoop
 die koning van die kak, so kry 'n stêmp op jou paspoort
 le pardu pardu, flow lekker chunky
 monsieur Jack Parow, Jacques de la Funky
 hocus pocus, asseblief fokken focus
 en vertel al jou tjommies dat Jack Parow yskoud is
 hier's Parow nou, the heel fokken newest
 volgende week rap ek saam Patricia Lewis

hier's hy nou (Jack Parow, baby)
 Jack Parow (fokken kom fokken nader)
 hier's hy nou (kak gevaarlik)
 Jack Parow (die fokken koning van die kak, bra)
 Hier's hy nou (los al die poppies fokken nat)
 Jack Parow (twee kinnars met net een klap) [onduidelik – AK]
 hier's hy nou
 Jack Parow
 (piele)

Dans, dans, dans

- Jack Parow met Francois van Coke (2010)

yo, dis Jack Parow hierso
 fokken beter as 'n tjoppie oppie vuur
 fokken dans, bra
 fokken check dit uit
 hier fokken kom hy nou
 hos ja!
 dans oppie speaker
 fokken dans oppie grond
 fokken spring oppie tafels
 fokken bons fokken rond
 fokken hier, fokken daar
 fokken alles deurmekaar
 fokken Jack Parow, bra
 fokken dans oppie bar
 fokken dans op jou eie
 fokken dans in 'n groep
 dans met 'n six-pack
 fokken dans met 'n boep
 dans oppie dansvloer
 dans om 'n hoek
 dans met 'n cupcake
 dans met 'n koek
 drink tot jy dronk is

drink tot jy kots
 drink tot jy sterk is
 drink tot jy bots
 drink saam met brunettes
 drink saam met blondes
 drink saam met cool kids
 drink saam met skom
 Jack Parow sit op die bokant van die molshoop
 Jack Parow skiet lyrics soos 'n kopskoot
 Jack Parow laat al die poppies deurmekaar rondloop
 Jack Parow los al die tannies fokken mond-oop

dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken fokken dans

watch out as Jack Parow fokken raps rap
 enige kind, Jack Parow fucking tapped that
 Jack Parow, ek kan dit nie fokken glo nie
 Jack Parow, ek het dit nog nooit gehoor nie
 ander rappers sny hul fokken polsies
 die jol sal mos nooit bons sonder ons nie
 sit langs die vuur en braai nog 'n worsie
 drink my brannas skoon want ek willie mors'ie
 Jack Parow besit nie 'n Porsche nie
 Jack Parow ry rond in 'n Volksie
 Jack Parow fokof as jy nie bons nie
 Jack Parow veroorsaak onderonsies
 meeste mense verstaan nie die point nie
 Jack Parow sê gaan rook nog 'n jointjie
 Jack Parow verlore in 'n blur
 Jack Parow gebore in die Spur
 Jack Parow hoes oopfokkenmond
 Jack Parow van die dak tot die grond

dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken dans
 dans dans dans, ek wil fokken fokken dans

die simpelste goed maak my kop fokken seer
 riviere vol bloed rol verby voor my deur
 al die rook laat my vingers verkleur
 my broodjie is aan twee kante gesmeer
 waar kom ek vandaan all of a sudden
 my taalgebruik is ontsettend omvattend
 Jack Parow laat jou stu-stu-stu-stutter
 Parow se piel is so lank soos 'n putter
 Jack Parow rol saam met giftige katte

Jack Parow ry net in giftige karre
Jack Parow from your head to your legs
Jack Parow is beter as seks
Jack Parow, the best thing since sliced bread
Jack Parow soek breakfast in bed
Jack Parow sê hou jou fokken bek
Jack Parow, dis moederfokken ek

dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
fokken dans
dans dans dans, ek wil fokken fokken dans
fokken dans
dans dans dans, ek wil fokken dans
fokken dans
dans dans dans, ek wil fokken fokken dans

Almanak

– Bittereinder (2010)

tel'it op julle vingers, kinders,
vinnig, vinnig, binne sulke
ydlynseine verdwyn sekondes
maande, planne, lande, lewens

ek's weer spyt, maar dis verby, uitgevee soos bordkryt
ek probeer tel agteruit, maar ek's altyd 'n paar vingers kwyt
elke oomblik is besig om die verlede te word
net soos alles netjies is moet ek dit weer begin uitsort
hoe ouer ek word hoe vinniger vlieg die jaartjies, ai
dit het seker maar te doen met die verkleinende persentasie
van elke dag in verhouding met die res van my lewe
as ek te lank daarvoor dink begin die vloerplanke bewe
ek koop die tyd uit, omdat die dae boos is
gee elke sent wat ek gespaar het vir 'n weermag van horlosies

nou kan ek nie meer slaap nie, ek probeer die tyd verdryf
maar ek is magteloos in 'n siklus, want net tyd kan dit uitwys
daar is 'n tyd van kom en 'n tyd van gaan
party dae verstaan ek dit, maar meeste dae is ek verslaan
staan maar weer op want ek leef op geleende tyd
plus wie nie pas op sy tyd is sy maaltyd kwyt
en voor ek my oë behoorlik kan vryf is die eerste vers verby

tel'it op julle vingers, kinders,
vinnig, vinnig, vinnig, vinnig

ek steel minute van die toekoms, steek hulle veilig in my sak
 ek oorweeg nog 'n ooreenkoms met die swart kruisies op my almanak
 'n plakboek van môre en elke bladsy is volgeplak
 ek is tydloos en tydsaam, 'n silwerskoon almanak
 ek steel minute van die toekoms, steek hulle veilig in my sak
 ek oorweeg nog 'n ooreenkoms met die swart kruisies op my almanak
 'n plakboek van more en elke bladsy is volgeplak
 ek is tydloos en tydelik, 'n silwerskoon almanak

party sê tyd is fiksie, party sê dit is nie
 maar ons is almal in 'n manier vasgebind aan 'n 24-uurgesiggie
 trek jou eie kruisies en wees eerlik oor jou bangwees
 die lang vrees van die laaste een is lankal in jou skaduwee
 ek tel sekondes in die wonde van my tong se vuur
 vrot van vergifnis in die stilte van my laaste uur
 leef drie keer gelyktydig, en net een is op die aarde
 my tweede vlees is deur my God in 'n graf begrawe
 my derde gees is lewendig alleenlik in die hemele
 ek's al drie in alle tye, altyd besig met die ewige
 my tydlyn is 'n kolletjie wat in tien dimensies uitstrek
 my almanak word juis bepaal deur hoe ek die somme uitwerk
 miskien praat ek nou in raaisels, miskien nie, hoe sou ek weet?
 ek voel altyd ek moet gou maak voor ek alles al weer vergeet
 ek leef al soveel jare soos die letters in ons alfabet
 en as die boodskap van my lewe net uit een sin bestaan het:

koop die tyd uit, omdat die dae boos is

Taalmeng

– Bittereinder (2014)

sê ek dalk wat jy graag wou sê? klink my stem in die donker bekend?
 connect jou denke met pent-up prente en teks wat in die wolke rondswem
 ek bestaan in taalmeng, the poet's pen gives to airy nothing 'n naam wat jy ken
 represent! the frenzy is fine – you'll know when
 soos Lark laat ons toe dat afflatus binne ons beweeg
 dis dark maar die taal-apparatus is nooit ooit leeg
 't gaan oor hoe jy dit lees – 'n open-ended wik en weeg
 elke woord is 'n daad en 'n saadleidraad vir die moord wat jy pleeg
 die leser-speurder speel true detective, investigate jou spoor
 elke lyn oor en oor, begin van voor, sonder om jou
 plek te verloor – die regte vermoë om eggenoot te word tussen beeld en woord
 beeldskone stylfigure, stede gebou van metafoor
 interne rym in elke lyn frame die verwysingsraamwerk
 dis raptaks en die argitekgees van bewuswees wat ons almal saamtrek
 lees tussen die lyne, loop die systrate, soekend in die hoeke van die stad in die aande

dis die subteks wat die diepste impressions op jou psige kerf in die maanlig

ek meng my taal met joune
gees, bloed en spoeg
this argument is over
naby genoeg
jy meng jou taal met myne
land, lug en see
ek is 'n bittereinder
en ek word meer

anyway, iets in my wil net aanhou baklei, enter the fray, same fight, different day
soos the late K. Cobain voel ek something in the way, iets wat die lem van my tong kan sny
's moeilik om te articulate, 'n vyand sonder shape, in 'n woordlose landskap sonder blaf en
sonder byt
en dis juis my strydgrond, dis ink en papier, 'n eindelose sinkende gevoel in die tydsrivier

vuur blus the mute purist
you're the fuser
purged with muse-ritme
merging triangular

ek meng my taal met joune
gees, bloed en spoeg
this argument is over
naby genoeg
jy meng jou taal met myne
land, lug en see
ek is 'n bittereinder
en ek word meer
