

**AFRIKAANSE LIEDTEKSTE IN KONTEKS: DIE LIEDTEKSTE VAN BOK VAN BLERK,  
FOKOPPOLISIEKAR, THE BUCKFEVER UNDERGROUND EN KAREN ZOID**

**deur**

**WENDY DESRÉ NELL**

**voorgelê luidens die vereistes  
vir die graad**

**MAGISTER ARTIUM**

**in die vak**

**AFRIKAANS**

**aan die**

**UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA**

**STUDIELEIER: PROF A G VISAGIE**

**MEDESTUDIELEIER: PROF J L COETSER**

**FEBRUARIE 2014**

## OPSOMMING

Die doel van hierdie studie is om op die liedtekste van die kunstenaars, Bok van Blerk, Fokofpolisiekar, The Buckfever Underground (en Toast Coetzer) en Karen Zoid te fokus en om te bepaal wat hulle funksie in die eietydse Afrikaanse kultuurlandskap is, en wat hulle rol in die definiëring van kulturele identiteit is. In hierdie studie sal daar ook klem gelê word op die sosiopolitieke faktore wat tot die opbloei van die Afrikaanse musiekbedryf gelei het. Deur die analise van dié kunstenaars se lirieke, sal ek vasstel of hulle wel betekenisvolle werk van literêre gehalte lewer. Ek het spesifiek hierdie musikante gekies omdat hulle jong eietydse musikante is.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to focus on the song texts of artists, Karen Zoid, Fokofpolisiekar, The Buckfever Underground (and Toast Coetzer) and Bok van Blerk and to determine their function in today's cultural reality, and whether these musicians and their music have an influence on today's youth and their search for a Cultural Identity. This study will also focus on the socio-political factors that led to the rise of the Afrikaans Music Industry. By analyzing these artists' lyrics, I want to determine whether they are significant works of literary quality. These musicians were chosen because they are regarded as young contemporary musicians.

### KEY TERMS:

Song texts; Cultural Identity; Lyric analysis; Afrikaans Music Industry; Karen Zoid; Bok van Blerk; The Buckfever Underground; Fokofpolisiekar; Youth; Socio-political Factors; Artists; Contemporary Musicians.

## **ERKENNING:**

Die beurs vir nagraadse studie deur UNISA word met waardering erken.

Die beurs vir nagraadse studie deur Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek word met waardering erken.

## **DANKBETUIGINGS:**

- My studieleier, Prof. Andries Visagie vir sy jare van noukeurige deurlees, leiding, geduld en raad.
- My medestudieleier, Prof. Johan Coetser vir sy motivering, raad en noukeurige deurlees.
- Dr Hennah Larkins vir die tegniese versorging.
- My ongelooflike gesin en my man vir hulle begrip, ondersteuning en liefde.

## INHOUDSOPGAWWE

### HOOFSTUK 1: AGTERGROND

1.1	Inleiding	7
1.2	Die historiese ontwikkeling van die Afrikaanse musiekbedryf	10
1.2.1	Die begin: volksmusiek	10
1.3	Die 1960's en 1970's	11
1.4	Die Voëlvry-beweging	13
1.5	Die Zoid-generasie	16
1.6	Die De la Rey-generasie	18
1.7	Lirieke as 'n subgenre van die poësie	20
1.8	Kulturele Identiteit	30

### HOOFSTUK 2: KAREN ZOID

2.1	Inleiding	39
2.2	Karen Zoid	41
2.3	Afrikaanse volksliedjies	41
2.4	Waarom stel sangers soos Karen Zoid belang om na 'n volksliedjie terug te keer?	42

### HOOFSTUK 3: Toast Coetser and TheBuckfever Underground

3.1	Inleiding	55
3.2	Die term "Beat" en die ontwikkeling van die beweging	57
3.3	Wie is die Beats?	59
3.4	The Buckfever Underground en Toast Coetser	59
3.5	The Velvet Underground	60
3.6	The Buckfever Underground	61

## **HOOFSTUK 4: Bok van Blerk**

4.1	Inleiding	75
4.2	Die vierbedryf – “dramaturgie” van Vladimir Karbusicky	77
4.3	Wat is die kaplyn?	83

## **HOOFSTUK 5: Fokopolisiekar**

5.1	Inleiding	89
5.2	Wat is punkrock?	92

## **HOOFSTUK 6: Slotsom**

6.1	Gevolgtrekking	103
-----	----------------	-----

<b>BIBLIOGRAFIE</b>	110-118
---------------------	---------

## 1.1 Inleiding

Aan die begin van die een en twintigste eeu was Bok van Blerk baie populêr en sy trefferlied *De la Rey* het Suid-Afrika aan die praai gehad. Die jong rockgroep Fokofpolisiekar is veel meer as net 'n vloekwoord. Net hul naam is al 'n opstand teen heersende norme en moraliteit. Karen Zoid se aggressiewe aanslag, verstommende verhoogpersoonlikheid en dekonstruksie van Afrikaanse volksliedjies soos "Afrikaners is plesierig" het aan haar 'n kitsgehoor besorg. My keuse van The Buckfever Underground is op grond van die besondere poëtiese gehalte van hul liedtekste.

Fokofpolisiekar is kontroversieel sedert hul beginjaar. Onlangse omstredeheid het te make met die uitreiking van hul video vir die liedjie Brand Suid-Afrika, wat verwysings na seksualiteit, alkoholisme, rassisme en anargisme bevat. Daar is egter ook duidelike konstruktiewe elemente, byvoorbeeld in hul liedjie Brand Suid-Afrika:

*Landmyne van skuldgevoelens  
in 'n eenman-konsentrasiekamp,  
jy kla oor die toestand van ons land,  
wel fokken doen iets daaromtrent,  
brand Suid-Afrika.*

Vir my is dit duidelik dat Fokofpolisiekar baie ongelukkig is oor die feit dat jongmense as sondebokke vir vorige generasies se optrede gesien word. Hulle sien hulself as deel van Suid-Afrika en hulle wil tot 'n nuwe soort identiteit bydra en maak daarop aanspraak dat hulle en hul generasiegenote iets werd is. Daar is mense wat meen dat dié groep jongmense negatief beïnvloed het met liedjies soos Vernietig jouself, Maak of braak en Bid vir my. Ander musiekluisteraars is egter aanhangers van Fokofpolisiekar en sien dié groep as 'n groep wat nie geïgnoreer kan word nie, en dat hul amper poëtiese lirieke en tegniese musikaliteit by Europese punkrock-groepe kan kers vashou. Hoe dit ook al sy, hierdie groep is baie populêr in Suid-Afrika, en lok groot skares waar hulle optree. Die redes vir hierdie gewildheid is van die aspekte wat ek wil ondersoek.

Die sogenaamde De la Rey-beweging wat begin het met die liedjie *De la Rey* van Bok van Blerk het dadelik aanklank by die regse Afrikaners gevind, “wat hul lirieke as ’n oorlogsoproep” (Wines 2007) geïnterpreteer het. In ’n artikel in die Huisgenoot het Bok van Blerk dit egter duidelik gemaak dat hy nie met regse groeperinge soos die Boeremag saamstem nie; dat hy ook nie glo dat geweld ’n oplossing vir sosiopolitieke probleme is nie, en dat generaal De la Rey vir vrede geveg het (Booysen & Ahmed, 2007:18-20)

Die *De la Rey*- liedjie werk met nostalgie, romantiek en ’n diep gevoel van sinisme. Dit verwys na die nostalgie en ook die lyding wat deur die Anglo-Boereoorlog teweeg gebring is, en die romantiek verwys na die Boerekryger-generaal De la Rey:

*Maar die hart van 'n Boer*

*lê dieper en wyer*

*hulle gaan dit nog sien.*

*Op 'n perd kom hy aan*

*die Leeu van die Wes-Transvaal.*

Karen Zoid se invloed op jongmense in Suid-Afrika kan nie onderskat word nie, Soveel so dat Tim du Plessis, voorheen redakteur van Die Rapport, die begrip “Zoid-generasie” geskep het. Dit is althowel belangrik om te onthou dat die woord “generasie” net na “nominale” generasies verwys. Daar is geen bewyse dat so iets werklik bestaan nie.

Karen Zoid skryf kwaai musiek wat namens jongmense praat. “’n Generasie sonder bagasie, sonder politieke kwellings. Wat maar net weer uitkyk op ’n bleek, voorstedelike landskap” (Dirk, J, 2001).

Ek wil graag individuele aandag aan die lirieke van elkeen van hierdie kunstenaars en musiekgroepe skenk en bewys hoe hul musiek opskuddings veroorsaak het in terme van wat as polities korrek en nie-korrek beskou word. In die politiek is die kwessie van identiteit ook dikwels relevant en deur ’n vergelyking van hierdie groepe se lirieke sal dit blyk dat die proses van transformasie na demokratiese waardes nog ’n lang pad moet loop. In verband met *De la Rey* merk Laommi Wolf (2007) op: “*Democracy in South Africa is fragile, still suffering from the past as it tries to stride the road forward.*”



My vertrekpunt is dus die impak van sosiopolitieke faktore wat hierdie musikergroepe beïnvloed, maar meer spesifiek die invloed van die jong kunstenaars op die Afrikaanse musiek-bedryf.

Tweedens sluit hierdie studie 'n meer intensiewe ondersoek in van hierdie musikergroepe en hul liedtekste. Ek wil graag fokus op die feit dat hierdie musikergroepe vir meer as net genot sorg, maar dat hulle ook 'n kulturele identiteit vir die Afrikanerjeug in Suid-Afrika help skep. In 'n onderhoud met Bok van Blerk oor die liedjie *De la Rey* sê hy: “Die lied simboliseer soeke na identiteit in 'n groot wêreld sonder grense eerder as na 'n leier” (Retief, 2007). In 'n onderhoud verklaar Fokofpolisiekar ook: “Ons toekoms is wat ons die meeste *worry*”.

Die Voëlvry-beweging wat in die tagtigerjare van die vorige eeu opgevlam het, het steeds sestien jaar later gehelp om 'n anti-apartheidverlede te skep vir 'n jonger generasie wat met die idee van 'n identiteit geworstel het. Voëlvry het bewys dat musiek 'n magtige wapen kan wees om valse persepsies en verwronge waardes te ontmasker en af te breek.

Afrikaanse musiek is sedert die 1990's besig om uit sy nate te bars. Sowel volwassenes as jonger mense stroom na Afrikaanse konserte om mense soos Fokofpolisiekar en Bok van Blerk in aksie te sien. Baie mense luister na hul musiek omdat dit 'n appèl op hul volkstrots maak. Dit is dus ook belangrik om in gedagte te hou dat Afrikaanse kunstenaars vandag uitsprake maak en lirieke sing wat hulle nooit vantevore sou sê en sing nie, en dit sal duidelik bewys word wanneer ek hulle lirieke analiseer. Musiekkanaal op televisie soos MK laat Afrikaanse musiek sedert die 1990's ook byderwets klink, en dit heg 'n visuele element daaraan wat Afrikaans nou vir die jeug aanvaarbaar laat 'lyk'. Hierin is moontlik ook sprake van 'n nuwe visuele identiteit in Afrikaanse musiek. MK is dus 'n verwysingspunt vir onder meer die Afrikanerjeug wat op soek is na ruimtes vir die reartikulasie van identiteit. Daar kan egter afgelei word dat MK 'n definitiewe rol te speel het in die bemaking van Afrikaanse rock by veral die jeug. Inderdaad, onder die jong Afrikaanse kykers en luisteraars, veral tieners en studente, het Afrikaanse musiek 'n status bereik wat nog nooit in die plaaslike musiekbedryf gesien is nie.

Afrikaanse musiek het 'n ver pad gestap sedert die dae van Chris Blignaut, die Briels, Groep Twee en Gé Korsten, veral wat die verskeidenheid genres en verkoopsyfers van die uitskieters betref. Dit is dus belangrik om terug te kyk na die beginpunt van die Afrikaanse musiekbedryf.

Ek gaan kortliks op die verskillende tydperke in die Afrikaanse musiekbedryf fokus, en hoe dit gebeur het dat Afrikaanse musiek nou, in die nuwe millenium, so 'n gewilde status bereik het.

## **1.2 Die historiese ontwikkeling van die Afrikaanse musiekbedryf**

### **1.2.1 Die begin: volksmusiek**

Belangstelling in Afrikaanse volksliedjies het reeds in die loop van die negentiende eeu ontstaan. Volgens Jan Bouws (1982:42) was die merkwaardige Charles Etienne Boniface (1787-1843) waarskynlik die eerste om Hollands-Afrikaanse liedjies op te teken, maar dit was eers kort voor die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog dat daadwerklike pogings aangewend is om dié liedjies te versamel. In die tweede helfte van die 19de eeu het Suid-Afrika 'n instroming van populêre liedjies, veral uit die Verenigde State van Amerika, beleef wat gedreig het om die Afrikaanse volksliedskat te verdring. Tussen 1860 en 1900 is 'n groot aantal populêre liedjies in die VSA geproduseer, liedjies wat volgens Bouws (1982:138-139) erg sentimenteel van aard en van geringe kunswaarde was. Sommige van hierdie liedjies is in die tyd van die eerste Afrikaanse Taalbeweging van Afrikaanse woorde voorsien en het later self volksliedstatus verkry, soos “*Just before the battle*” (*Wanneer kom ons troudag Gertjie?*), *Ellie Rhee* (*Sarie Marais*), “*Sweet Genevieve*” (*Lief Annatjie*) en “*Where did you get that hat?*” (*Waar het jy daardie hoed gekry?*).

Die optekening van eg inheemse volksliedjies en volkswysies sou eers na die Anglo-Boereoorlog behoorlik op dreef kom. Teen ongeveer 1912 het die Vrystaatse onderwysman, S.H. Pelissier, met die versameling van piekniekliedjies en speletjies begin nadat hy met Sweedse volksang en volksdansen kennis gemaak het. Hoe het piekniekliedjies ontstaan? Waar kom hulle vandaan? Wat is hul ontwikkelingsgeskiedenis? Daar is geen vasstelling van die wetenskaplike waarheid nie, maar daar is 'n voorstelling van die gang van sake. Sodra die singstemming opgewek is op 'n piekniek, hef een persoon 'n bekende dansliedjie aan, en die piekniekers sing gewoonlik saam. 'n Groot belangstelling in volkspele het met die Simboliese Ossewatrek ontwikkel en volkspeleliedjies, soos *Aanstap*, *rooies*, *Aai, aai*, *die witborskraai*, *Suikerbossie* en *Bobbejaan klim die berg* het landswyd bekend geword.

Die FAK was funksioneel in die besluit oor watter musiek *volksvreemd* en watter *volksvriendelik* was. Die eerste publikasie van die *FAK-Volksangbundel* (1937) het onder meer ten doel gehad

om die Afrikanerjeug gebiedend en trots “lekkerliedjies” langs piekniekmandjies vol soet koeksisters, by prettige boeresport-byeenkomste en in sangklasse en kore te laat sing.

### 1.3 Die 1960's en 1970's

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

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

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

Met die oornam van die FRELIMO-vryheidsbeweging in 1975 in Mosambiek, is LM Radio gesluit. Teen dié tyd het die Broederbond reeds al die senior posisies in die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) bekleed, en kon hulle op uiters onderdrukkende wyse alle moontlik subversiewe note in die doofpot plaas. Hulle het ook die einde van LM Radio as geleentheid gebruik om die SAUK se eie oënskynlike rockstasie, Radio 5 (later herdoop tot 5FM), te stig, maar met die streng sensorskap wat deur die uitsaaier gehandhaaf is (vergelyk Drewitt, 2008: 115-119), is nie veel meer as ligte popmusiek uitgesaai nie (Hopkins, 2006:51).

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

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

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

Volgens Martjie Bosman se artikel oor die FAK-fenomeen is “Afrikaanse musiek vandag bevry, dit het 'n lewenskragtige diversiteit, dit help met die proses van definiëring van 'n nuwe Afrikaanse en Suid-Afrikaanse sosiale identiteit” (Bosman, 2004:21). Die FAK het 'n lewenskragtige diversiteit, dit help met die proses van definiëring van 'n nuwe Afrikaanse en Suid-Afrikaanse sosiale identiteit. Soos Voëlvry bewys het, kan musiek gebruik word om valse persepsies en verwronge waardes te ontmasker en af te breek. Dit is dus belangrik om verder na die impak van die Voëlvry-beweging te kyk.

Alhoewel daar kortliks oor gesê moet word dat Die Musiek-en-Liriek-beweging ook 'n belangrike rol gespeel het. Dié beweging was soos die sestigers vir die Afrikaanse prosa en drama, veral terwyl Voëlvry soos die “betrokke” skrywer, na 1970 was.

#### 1.4 Die Voëlvry-beweging

Die Voëlvry-beweging was die voorloper van die huidige geslag Afrikaanse musikante. Dit is ook belangrik om in gedagte te hou dat politiek ook 'n rol gespeel het aan die begin van 'n nuwe eeu van musiek.

Dit was nie net die politieke kommentaar oor die bewind van die Nasionale Party onder P.W. Botha wat die Voëlvry-kunstenaars omstrede gemaak het nie. Hulle het ook sosiale kommentaar gelewer en met die bisarre bestaan van wit jappies in die voorstedelike gebiede gespot.

Dit is belangrik om te kyk na wie die Voëlvry-kunstenaars was en hoe die beweging tot stand gekom het. In *Huisgenoot* van April 1989 het Johannes Kerkorrel vertel van 'n nuwe beweging in musiek en Afrikaans. Hy het dit met 'n nuwe soort ossewa vergelyk wat Afrikaanses uit hul politieke en kulturele laer na hoop moes voer.

“Dis asof ons weer wegbreek op soek na 'n nuwe toekoms, nuwe grense vind, brûe bou, eksperimenteer,” het die liedjies van Voëlvry gesê. Die Voëlvry-kunstenaars het bestaan uit Johannes Kerkorrel, Bernoldus Niemand, Dagga-Dirk Uys, Katrina Klinknael, Piet Pers, Hanepoot van Tonder, Mr Volume en André Letoit van April tot Junie 1989 het die Voëlvry-toer (Die Gereformeerde Blues Band, Bernoldus Niemand en die Swart Gevaar en André Letoit) landswyd kampusse, skool- en dorpsale en kuierplekke laat opkikker. Maar hulle is ook op verskeie kampusse verbied.

Die groot skok was toe Mike de Vries, destydse rektor van die Universiteit van Stellenbosch, wat as 'n progressiewe Afrikaanse instelling beskou is, skielike toestemming vir die Voëlvry-konsert op die kampus teruggetrek het. Dit was vermoedelik weens druk van die kantoor van P.W. Botha, 'n voormalige kanselier van die universiteit.

Dagga-Dirk Uys (Van Rensburg, 2009) onthou: “Daar was soms vreeslike briewe aan die koerante met etikette vir ons soos sataniste, kommuniste of volksvreemd. Een dominee het selfs beweer dat jy Satan kon hoor praat as jy die Voëlvry-plaat agteruit speel. Ons was nie

kommuniste nie, en sover ek weet was geeneen van ons sataniste nie. Ons was uit goeie huise.”  
Ons was ook nie anti-christene nie. Intendeel, ons was bloot ’n staatsbeheerde instelling.”

Dat Voëlvry media-aandag gekry het, was ook baie belangrik. Die *Vrye Weekblad* het die toer saam met Shifty Records geborg en groot dekking daaraan gegee. Dit was die regte ding op die regte tyd, relevant dit het presies gesê hoe die progressiewe jeug voel. Hierdie gevoelens is in Afrikaans verwoord, wat skielik vir hulle weer bestaansreg gehad het, veral omdat die regering beheer oor feitlik al die media, waaronder die SAUK, uitgeoefen het. Vir die kunstenaars van Voëlvry was rockmusiek die een ding wat nie beheer is nie, en dit was wat hulle gebruik het om hul boodskap by die publiek te kry.

Dit was die jare van die noodtoestand, bomme in winkels, soldate in die townships, en die staatsbeheerde SAUK het besluit wat Suid-Afrikaners mag hoor en sien. Afrikaners was vasgevang in ’n patriargale kultuur waar die jeug hul plek moes ken, paraat moes wees teen die kommunistiese aanslag en die “swart gevaar,” en moes laer trek teen die “bose”. Die Afrikaanse radiostasies was in ’n toestand van ontkenning, en het veilige musiek gespeel en veilige politieke programme uitgesaai.

Tydens die 1989-Voëlvrytoer is die kunstenaars en lede van die toergroep deur die Veiligheidspolisie geïntimideer en geviktimizeer. Ondanks die intimidasie was die toer ’n reusesukses.

Die kunstenaars van die Voëlvry-beweging wou nie noodwendig skok nie, maar wou eerder op die absurditeite van die politieke bestel kommentaar lewer. As rebelse, anargistiese beweging het Voëlvry ’n groot rol gespeel om mense bewus te maak van hoe hulle denke en persepsies jare lank deur die vorige bestel gemanipuleer is en hoe hulle gebreinspoel is. Dit het gehelp om ou waardes en persepsies van identiteit af te breek en ruimte vir die bou van iets nuuts te maak.

Belangrike temas in die kabarettetekste en lirieke van die Alternatiewe Afrikaanse Beweging, oftewel die Voëlvry-beweging, was dus politieke protes, die uitdaging van gesag, kritiek op die ongelykhede in die Suid Afrikaanse samelewing, rassekwessies, militêre diensplig en die satirisering van fundamentalistiese godsdiens en Afrikanersimbole. Kabaretkunstenaars van daardie jare soos Jannie du Toit, Laurika Rauch en ander, word ook hier ingesluit

In Koos Kombuis se liedjie *Boer in Beton*, 'n liedjie oor Afrikaners in die stad, verwys hy na verskeie simbole van die Afrikaner Nasionalistiese Projek, wat leiers soos Paul Kruger, J.G. Strydom en H.F. Verwoerd insluit. Hierdie simbole word met ironie beskou, want hulle verteenwoordig nie meer die ervaringswêreld van 'n stedelike Afrikanerdom nie.

*Ek rook ingevoerde fags*

*Ek lees Engelssprekende mags*

*Ek gaan nooit kerk toe nie*

*Want dis alles 'n drag.*

(aangehaal deur Hopkins, 2006:12-13)

Die hoofdoel van Voëlvry was die ondermyning van die Afrikaanse establishment en die daarstelling van 'n alternatiewe Afrikaanse kulturele identiteit. Die Voëlvry-kunstenaars het oor diensplig, patriargale dominasie, rassisme, die euwels van apartheid, blanke middelklas onkunde en oudpresident P.W. Botha se swaaiende wysvinger gesing. Die belangrikste is dat hulle dit in Afrikaans gedoen het en sodoende hulle impak versterk het. Afrikaans was skielik populêr. Na Voëlvry sou Afrikaanse musiek nooit weer dieselfde wees nie. Met hul skerp sosiopolitieke kommentaar het die Voëlvry-beweging 'n geïkoneerde vorm van Afrikaner-identiteit verwerp en terselfdertyd Afrikaanswees herformuleer deur musiek as medium in te span.

Wanneer die invloed op Afrikaanse musiek en kultuur ter sprake is, is kommentators minder huiwerig as ander kritici om Voëlvry as 'n normdeurbrekende moment te sien: Max du Preez (aangehaal in Hopkins 2006:206-7) glo Voëlvry het die weg vir goeie Afrikaanse rock gebaan en noem spesifiek die impak op Karen Zoid, ddisselblom, Beeskraal, Fokofpolisiekar-, en Rooibaard. Hopkins (2006:142) beskryf ook die Gereformeerde Blues Band as “a vision for a liberated language – Afrikaans as cool, as opposed to being the tongue of the oppressor. In this they dived headlong into the resurfacing debate around Afrikaner identity and the place of the volk in the country”. Klopper (2009:104) glo ook die “rebellie het 'n nuwe identiteit aan die taal gegee”. Vir Grundlingh (2004:509) het Voëlvry 'n kultuur help skep waar die status quo nie meer slaafs nagevolg is nie.

Karen Zoid is 'n Afrikaanse rock-sangeres wat haar eerste solo-album *Poles Apart* in 2002 uitgereik het. Wanneer dit by Karen Zoid se musiek kom, kan haar invloed op jongmense in die land nie onderskat word nie. In 'n onlangse onderhoud met Shaleen Surtie Richards het Karen Zoid die volgende gehad om te sê: “I am really grateful for everything that has happened since 2001, but Im not going to pretend that I don't work towards success in the music industry. I have goals and often it is a hit-and-miss situation, but I definitely always had, and now more than ever stil have, goals that I'm aiming for” (Khuluma. 2014:57)

## 1.5 Die Zoid-“generasie”

Voëlvry was nie die enigste groep wat 'n groot bydrae tot die bevryding van Afrikaanse musiek gelewer het nie. Met die koms van 'n nuwe Suid-Afrika, inklusiewe demokrasie en 'n nuwe millennium, was dit duidelik dat “daar voortgebou sou word op die fundamente wat dié bewegings gelê het en dat nuwe kunstenaars vir verdere grensverskuiwings sou sorg” (Engelbrecht, 2004:11).

Die eerste paar jaar van die nuwe millennium het behoort – en behoort nog steeds-aan sangers soos Karen Zoid. Skoolkinders en jongmense hou baie van Karen Zoid omdat haar liedjies rebelse idees het. Haar lirieke is uitdagend en nooi luisteraars uit om krities oor dinge na te dink. Vir baie mense verteenwoordig sy die waardes wat vir die jongmense van vandag belangrik is. Sommige van haar liedjies is op bekende Afrikaanse volksliedjies gebaseer. Sy transformeer die tradisionele, outydse idees in hierdie liedjies en verander hulle in eietydse, rebelse kommentaar op die samelewing. As 'n mens haar lirieke bestudeer, word dit duidelik hoekom die jonger generasie na haar vernoem is.

Dié lied “Afrikaners is plesierig” van Karen Zoid, en ook haar ander lirieke, maak plek vir verandering. Sy maak plek vir allerlei soorte Afrikaans en Suid-Afrikanerskap, sy steur haar nie aan wit manlike angste nie, en sy kritiseer onregverdigheid, ongeag van wie dit kom. Soos Antjie Krog (Krog, 2004) sê: “Zoid klink na 'n bevryde onder bevrydes”.

Zoid skryf aggresiewe musiek wat namens jongmense praat. Vir baie mense verteenwoordig sy die waardes wat vir die jongmense van vandag belangrik is.



Karen Zoid is 'n pionier vir die bevryding van jong vroue in Afrikaans. Sy is ook die enigste Afrikaanse kunstenaar wat op die CD *The Coca-Cola Collaboration* gehoor kan word.

Al is die wilde hareswaai steeds haar verhoogkenmerk tesame met die swart Levi's en swart kitaar het sy aanbeweeg met haar musiek. Elke jaar help sy met geldinsameling vir die Abraham Kriel-kindertehuis, waar haar oupa Danie Greeff grootgeword het. Met haar debuutalbum, *Poles Apart* (2002), het sy haar gevestig as die stem van die generasie wat na Generasie X gevolg het, as skrywer van kritiese musiek wat namens jongmense praat, 'n generasie sonder bagasie of politieke kwellings wat maar net uitkyk op 'n bleek voorstedelike landskap: "Die kinders is verveeld," sing sy.

Haar aggressiewe aanslag, verhoogpersoonlikheid en dekonstruksie van Afrikaanse volksliedjies het aan haar 'n kitsgehoor besorg. Die verrassende is dat sy dit reggekry het om verby dié punt te beweeg. Sy verwoord nou die meer universele. Veral in haar ballades, ook in Engels, skuil haar sagte kant. Maar sy het haar gehoor saam met haar geneem, en haar aanhangerspubliekuitgebrei. By haar konserte is *Afrikaners is plesierig* nie meer die gunsteling nie. Nou is dit *Beautiful, Meisie wat haar potlood kou* en *Deurmekaar*:

*Ek het geloop sonder om te groet*

*Ek wil jou bel ek wonder of ek moet*

*Ek weet jy dink ek't jou verniel*

*Ek het jou lief met my hart en siel*

*Afrikaners is nie net plesierig nie.*

*Hulle verlang ook. Hulle het ook lief.*

Ek stem saam met Antjie Krog se siening oor Zoid se besluit om haar energie in 'n rockloopbaan te stort en nie in 'n digbundel nie. As gevolg hiervan het haar generasie nou 'n naam, 'n hand vol liedjies wat die meeste mense ken. Zoid se loopbaan en werk sal later, in 'n volgende hoofstuk, verder bestudeer word.

Bok van Blerk het binne 'n ommesientjie baie populêr geword en sy trefferlied *De la Rey* het die hele Suid-Afrika aan die brand gehad. Dit is toe dat die sogenaamde De la Rey-beweging begin het. .

## 1.6 Die De la Rey-generasie

Oor Bok van Blerk skryf Koos Kombuis (2008) “Soos destyds met Voëlvry, het die beweging ‘n nuwe gesig; ja, dit is die ietwat verbaasde, gekneusde, teësinnige gesig van Bok van Blerk wat nou ons tydskrifvoorblaai versier. Soos Kerkorrel destyds. Die jeug het weer iets om te sê. Die ver-regses wil die energie kaap, dis waar, maar voor mens te fyn volgens die letter van die wet wil sny, dink so daaraan: ten minste het almal nou van die patetiese klomp Idols-wenners vergeet”.

Sean Else en Johan Vorster, die komponiste van die lied, stel hulle dit duidelik dat Bok van Blerk nie met die ou Suid-Afrikaanse vlag identifiseer nie en dat hy ook nie met die ou vlag geïdentifiseer wil word nie.

Die *De la Rey*-liedjie werk met nostalgie, romantiek en ’n diep gevoel van sinisme. Die liedjie verwys na die Ango-Boereoorlog, en verander die smeulende huis en plaas wat deur Britse soldate afgebrand is in ’n vuur wat diep binne die hart van ’n Boer brand:

*en my huis en my plaas tot kole verbrand  
sodat hulle ons kan vang  
maar daai vlamme en vuur  
brand nou diep, diep binne my*

Hierdie vers verwys onder meer na die lyding van die Ango-Boereoorlog. Die romantiek veryws na die Boerekryger, generaal De la Rey:

*Maar die hart van ’n Boer  
lê dieper en wyer  
hulle gaan dit nog sien.  
Op ’n perd kom hy aan  
Die leeu van die Wes-Transvaal.*

*De la Rey, De la Rey*

*sal jy die Boere kom lei?*

*De la Rey, De la Rey*

*Generaal, Generaal*

*soos een man sal ons om jou val*

*Generaal De la Rey*

Die reël “soos een man sal ons om jou val”, met ander woorde die belofte om langs die generaal te sneuwel, is die enigste hoop wat die skrywers van dié liedjie kon vind. Dit is ’n hopelose belofte, en diep sinies. Die woord “Boer” teken weer ’n strak lyn om die kwessie van identiteit, wat onlosmaaklik geheg is aan wit wees. Om ’n “Boer in beton” te wees, is deel van die verlede. Soos die titel van Koos Kombuis se “Boer in Beton” aandui, behoort ’n Boere-identiteit tot die domein van standbeelde wat die verlede gedenk.

Patriotisme hoef nie noodwendig ’n politiese boodskap te hê nie. Dus moet *De la Rey* ook gelees word teen die agtergrond van die ander liedjies op die CD wat meerendeels oor drankverbruik, motors, meisies in bikin’s en rugby (die vleuel Bryan Habana) handel. Hierdie bydraes is meer in eenstemming met algemene ligte Afrikaanse musiek en het ’n ander inslag as *De la Rey*. Hieruit kan afgelei word dat Van Blerk se liedjie skrywers nie van meet af aan daarop bedag was om ’n sterk politieke boodskap uit te stuur nie. Daar kan verder betoog word dat talle van sy liedtekste ’n voortsetting is van die tradisie van dop- en daggarymelary in Afrikaans.

Bok van Blerk het nie afgewyk van die paadjie wat hy in die jaar 2007 begin stap het met die trefferliedjie *De la Rey* nie. Bok van Blerk het in 2009 sy tweede CD uitgereik en hy sing steeds oor sake waaroor sy aanhangers emosioneel word en hy raak onderwerpe aan waarop mense driftig sal reageer. Tussen die ligte nommers oor brandewyn, visvang en die rugbyspeler Schalk Burger is daar op sy nuwe CD ook liedjies oor regstellende aksie en die grensoorlog.

Die liriek van die titelsnit op *Afrikanerhart*...

gaan nie oor die huidige politieke klimaat nie, beklemtoon hy, maar oor die Boerekrygers se destydse stryd teen die Britse magte. Volgens ’n artikel deur Yvonne Beyers in *Huisgenoot* het Bok van Blerk die volgende te sê gehad: “Die liedjie is geskryf deur dramaturg Deon Opperman, en Johan Vorster en Sean Else van Mozi Musiek, my platemaatskappy. Dit kom uit die

musiekblyspel, *Ons vir Jou*, en dit gaan oor die dinge wat met ons mense gebeur het, en wat ons beïnvloed het.” (Beyers, 2009:17)

Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die kunstenaars nie altyd verantwoordelik kan wees vir hoe mense op hulle liedjies reageer nie. Mense pluk soms die lirieke uit verband; alles word nie letterlik bedoel nie. Afrikaanse musiek is nou baie opwindend en groot, dit word eers gevaarlik wanneer mense dit te veel koester. Ek sal later in ’n hoofstuk oor Van Blerk verder ingaan op onder meer sy betrokkenheid by Opperman, Vorster en Else se *Ons vir jou* en ook krities oorweeg of hierdie individue nie tog op die vrese van wit Afrikaners na apartheid inspeel nie.

### **1.7 Lirieke as ’n subgenre van die poësie**

Ek stem saam met Anjie Krog (2004:455) se teorie dat jong wit mense op alle plekke gekontesteer en betwis voel. Op skool, op universiteit en kollege, in die openbare beroepslewe, op straat, en openbare forums, moet wit kinders hulleself handhaaf en saam met mense van ’n ander kleur, mense wie se ouers veel minder bevoorreg was, maar meer algemene lewenswysheid het, kompeteer. “Die wit kinders sit met ouers wat remskoene is: as ons nie konserwatief sit en kla en wanhoop nie, sit ons die regering en hoon, of selfs al is ons bedoelinge goed, ons self weet nie eintlik eers mooi wat en hoe om in die nuwe Suid-Afrika ons pad te vind nie” (Krog 2004:455).

Krog vermoed dat die jong-mense instinktief aangevoel het: bly weg van al die dinge waaroor Afrikaners in hoofletters dink: Politiek, Rugby, Digter. Die jeug soek ’n plek waarvan hulle niks weet nie, waar die Afrikanervolk met hul onwelriekende verlede hulle nie sal opspoor nie. Hulle soek ’n plek waar hulle hoegenaamd nie aangetas voel nie. Krog vermoed dat jongmense wat skryf hulle vasgeloop het in die heersende taal en styl van Afrikaanse gepubliseerde poësie (Krog 2004:455).

Dit is dus belangrik dat daar gekyk moet word na navorsing wat oor liedtekste gedoen is, maar meer spesifiek teorievorming oor liedtekste binne die poësieteorie (byvoorbeeld Aucamp, 1984), en tweedens insigte oor (kulturele) identiteitsvorming uit die sosiale wetenskappe.

Ek wil graag begin met Lars Eckstein (2010) se boek *Reading Song Lyrics* en sy siening van lirieke en performatiwiteit. Eckstein het die volgende gehad om te sê oor lirieke en performatiwiteit:

*The starting point of all discussions of performativity is John L. Austin's distinction between two different types of language use in the first of his seminal lectures which were later published under the title *How to Do Things with Words*. For Austin, the meaning of "performatives" relies on a mix of verbal and contextual givens. On the one hand, performative verbs such as 'declare,' 'christen' or 'promise' are self-referentially descriptive of what they actually 'do', and the act of uttering them already forms part of what the verb describes. On the other hand, the success of performative utterances also relies on aspects of the contextual situation depending, first, on the 'seriousness' of the speaker, and second on institutional conditions.*

Van uit 'n poststrukuralistiese perspektief sê Eckstein:

*From a poststructuralist perspective, this type of universal rationalism is thoroughly at odds with the dissensual and agonistic nature of language itself; thus, for Derrida, Kristeva, de Man and others, it makes no sense, as Martin Jay puts it, 'to charge someone with performative contradiction, when such a crime is the original sin of all language' (Jay 1989,184).*

Eckstein verwys verder na Derrida se benadering en sê:

*Other than Austin, Derrida approaches the problem of performativity from the angle of writing and representation, assuming that a more general theory of communication is closely tied to his particular notion of writing.*

*This matters with regard to the performance and performativity of song lyrics, as Derrida crucially proposes that it makes little sense indeed to locate the performative thrust of language in any conventional force of a certain verbal or (universal) social competence, neither for linguistic (Searle) nor ethical (Habermas) reasons or purposes.*

*The interpretation of lyrics thus involves much more than their verbal content – it involves the iterability as well as the mediality of language, it involves questions of style and musical context,*

*of social embeddedness and cultural value, and it demands an understanding of the reciprocal relationship between (embodied) verbal input and performance ideology (Eckstein, 2010:23-40).*

Die gevolgtrekking wat Eckstein vir ons uitlig, is dat lirieke nie net poësie is nie, en hulle studie vereis dus 'n ander stel analitiese gereedskap, wat konvensioneel toegepas kan word. Die verbale inhoud van woorde, reëls en verse is belangrik, maar wat lirieke werklik beteken, behels meer as net taal.

Die streng skeiding tussen poësie en die lirieke van Afrikaanse musiek het reeds in die 1980's in 'n mate begin vervaag. Enkele figure wat as sangers hul bekendheid verwerf het, byvoorbeeld Andries Bezuidenhout, en Amanda Strydom en Koos du Plessis, is later ook as digters gereken. Soos Bernard Odendaal sê, kon Afrikaanse musiek (veral die lirieke) nie in die 1970's en 1980's op dieselfde skaal van aansien en belangstelling gewee word as die poësie van D.J. Opperman of Antjie Krog nie. In die nuwe millennium lyk dit ietwat anders. 'n Hele paar liriekskrywers se werk is al in bundels uitgegee en liedtekste is ook in die *Groot verseboek* (2008) opgeneem en sodoende gekanoniseer.

Prof. Louise Viljoen se navorsing oor die Afrikaanse poësie versterk dié stelling van die nuwe millennium liriekskrywers: *“In his preface to the anthology Groot verseboek André Brink claims that the variety of voices, perspectives and themes in Afrikaans poetry written after 1990 make it difficult to generalise or identify one or two general trends. Diversity has become the one characteristic of Afrikaans poetry, he writes (Brink 2008: xvii). His view is largely confirmed by the Afrikaans poetry published in the first decade of the new century. Looking back over the period 2000-2009 there seems to be little need for pessimism about the genre. Afrikaans poets have abundant opportunities to publish their work and they can still rely on a relatively robust literary system in which their work will be reviewed, discussed, awarded, canonised and introduced into school and university syllabuses.*

*Despite fears to the contrary younger poets regularly publish volumes although the hope that the writers of lyrics will become part of the system of Afrikaans poetry has not realised. The most promising and provocative lyrics (for instance those written by the group Fokofpolisiekar) have so far not been published in a form that bridges the gap between the so-called elitist sphere of poetry and popular culture” (Viljoen,2012)*

Annie Klopper se tesis oor Fokofpolisiekar verwys in die afdeling, “Lirieke as literatuur” na Fokofpolisiekar se eerste groot treffer *Hemel op die platteland*, wat verskyn op die debuutalbum, *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003), waarin sy uitwys dat hierdié liedjie groot reaksie ontlok vanweë die gewaagde uitspraak daarin vervat:

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

Sy beklemtoon dat daar egter 'n ander frase in die liedjie is wat vra om nadere ondersoek en, indien met 'n postmoderne ingesteldheid gelees, van toepassing gemaak kan word as motto van daardie afdeling van haar studie, naamlik

*“kan jy jou idee van normaal by jou gat opdruk?”*

Volgens Klopper spreek Fokofpolisiekar hulle hier uit teen die norme van die ouer Afrikanergeslag, maar ironies genoeg kan hierdie uitspraak van toepassing gemaak word op die post-postmoderne tydvlak waarin die literatuur (en musiek) tans is, waar die grense tussen “hoog” en “laag” al hoe meer vervaag. Klopper lê klem op die woord “ironies”, omdat die akademiese of literêre benaderings tot juis dié groep se lirieke in haar studie ingaan teen die “normale”, oftewel die norm van die ondersoek van gekanoniseerde literatuur” (Annie Klopper, 2009:52).

Viljoen sê verder: *“The diversity of the system is also maintained by the fact that the move towards writing more accessible poetry has not precluded the publication of more complex varieties of poetry.”* ( Louise Viljoen, 2012)

Daar is duidelike tekens van intensivering in die interaksie tussen Afrikaanse poësie en Afrikaanse musiek. Hierdie intensivering staan in noue verband met die geweldige opbloeï in ligte Afrikaanse musiek oor die afgelope twee dekades, met 'n ongekende ontploffing sedert die begin van die 21ste eeu. Verskeie faktore het tot hierdie opbloeï bygedra.

Afrikaanse musiek voor die laat 1970's is gekenmerk deur meestal swak vertalings van treffer uit die oorsese musiekbedryf en min oorspronklike Afrikaanse musiek is geskryf. Die Musiek-en-Liriekbeweging wou hierdie stand van sake verbeter deur die toonsetting van bestaande Afrikaanse tekste en die skryf van oorspronklike lirieke.

Soos Martjie Bosman (2003:103) verduidelik: “Hoewel die lirieke van ligte Afrikaanse musiek sedertdien nader beweeg het aan die maatstawwe wat die Musiek-en-Liriekbeweging gestel het, het dit oorwegend tematies by die romantiese ballade van die Europese en Anglo-Amerikaanse populêre musiek gebly. Rockmusiek, daarteen, was sedert die ontstaan daarvan in die middel van die 1950's nog altyd bekend vir die proteskarakter daarvan, vir die sosiale kommentaar wat dit lewer en vir 'n groter mate van interaksie met die aktualiteit”. Dit beteken nie dat 'n “dieper betekenis” of “boodskap” altyd in rocklirieke gevind kan word nie. Die wesenlike van rockmusiek lê steeds in die uitvoering daarvan, die ritme, die geraas, die kollektiewe ervaring, die “*fun*” en “*cool*”-heid daarvan.

Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die vroegste poësie in die meeste kulture juis geskryf of uitgedink is om gesing te word. Met ander woorde, gedigte is aanvanklik dikwels onder meer as lirieke geskryf. Ek is 'n hoërskoolonderwyser en tans word lirieke gebruik as gedigte om in die Afrikaanse letterkunde-klassie te bestudeer.

Gert Vlok Nel het in een van sy gedigte *Timotei Sjampoe* geskryf “that poetry shit means nothing to me”. In 'n onderhoud met Chutney de Ridder en Jurie Wessels het hy gesê hy stel nie meer belang in digkuns nie hy skryf eers die lirieke wat (toevallig) as gedigte gepubliseer kan word. Vir sy CD *Om Beaufort-Wes se beautiful woorde te verlaat* het hy musiek geskep uit van sy gedigte - waarvan sommige voorheen in die bekroonde bundel *Om te lewe is onnatuurlik* verskyn het. 'n Plaaslike kunstenaar soos Valiant Swart skryf sy lirieke gewoon uit persoonlike ervarings. Die vraag is: kwalifiseer dit as gedigte? Sommige gedigte sê natuurlik meer as die woorde wat daar geskryf staan. 'n Gedig het 'n meerduidigheid, maar ek wil ook graag hier uitwys dat taal as sodanig meerduidig is en dat dit dus geensins 'n onderskeidende kenmerk van gedigte is nie. Geld dit ook vir lirieke?



Volgens sommige definisies is 'n liriek 'n gedig waarin die "ek-spreker" sy stemming of gevoel in regstreekse woorde uitspreek. Die spreker "sing" oor die natuur, sy liefde vir iemand of sy medemens, of sy smart oor 'n verlies. Die skrywer wil taal laat sing.

Die woord "liriek" kan ook verwys na 'n soort poësie. Liriese poësie is naamlik poësie wat 'n sangerige kwaliteit het (byvoorbeeld die ballade, die himne en die ode) en word dikwels gekenmerk deur reëls wat gedurig herhaal word (Grové 1992:256).

Die feit dat die woord "liriek" gebruik word om na sowel liedtekste as gedigte te verwys, is 'n aanduiding dat daar 'n sterk historiese verband tussen hierdie twee kunsvorme bestaan. Dit is die ou Grieke wat beslag gegee het aan die woord "liriek". Vir hulle het dit verwys na poësie wat met *lierbegeleiding* gesing word. Hennie Aucamp (1984:49) en A.P. Grové (1992:256) merk albei op dat alle poësie in die vroeë tyd waarskynlik gesing is.

In Afrikaans het Hennie Aucamp (die bekende kortverhaalskrywer, digter en liriekskrywer) 'n groot bydrae gelewer tot 'n teoretiese beskouing van die liedteks. In 'n artikel "Die digter en die liedjieskrywer" (1984:49-62) skryf hy oor die verskille en verbande tussen poësie en liriek en hy gee ook 'n uiteensetting van wat hy as 'n geslaagde liedteks beskou.

Volgens hom (1984:52) is die liedteks 'n gebruiksding, oftewel gebruikspoësie. In die musiekwêreld gaan dit nie primêr oor die boodskap wat met die lirieke oorgedra word nie, maar eerder oor die musiek self. Die liedteks is daarom iets wat dikwels bloot gebruik word om die musiek aan te vul.

Vir Aucamp (1984:52) is dit egter belangrik dat die liedteks *singbaar, hoorbaar en onmiddellik toeganklik* moet wees. Daar is uiteraard voorbeelde van lirieke wat feitlik nie hoorbaar is nie en daarom ook nie onmiddellik toeganklik kan wees nie. Die implikasie is dus dat die suksesvolle liriek nie moeilike poësie moet wees nie. Aucamp (1984:61) herinner ons daaraan dat tipiese poëtiese middele soos herhaling, ritme en beelde ook in die liedteks 'n baie besliste funksie het, soos om byvoorbeeld eenheid in die teks te skep. Aucamp (2003:86) dat die liedteks 'n "*common garden variety*" van die poësie is en dat die liedjieskrywer nie moet gaan sit om "groot poësie" te skryf nie, omdat die liriek deel van 'n musikale komposisie is en nie soos in 'n gedig alle aandag vir die betekenis van die woorde vra nie.

Antjie Krog (2004:455) beweer byvoorbeeld dat die jong generasie Afrikaanse rockmusikante soos Karen Zoid en Fokofpolisiekar die formele digkuns agtergelaat het om met hul liedtekste 'n wyer gehoor te bereik. Hul liedtekste is dus nie noodwendig ondergeskik aan die musiek wat daarmee saamgaan nie, omdat hulle 'n besliste boodskap wil oordra: "Hulle wroeg hulle apatie, aggressie en gevoel van verwerping uit in hulle songs en dié wat heel besonders is, dié is reeds besig om 'n nuwe genre, 'n nuwe taal en nuwe temas te skep" (Krog 2004:455). Dit is tyd om die lirieke van eietydse Afrikaanse sangers met erns te bestudeer.

Ek is daarvan oortuig dat 'n mens in gedagte moet hou dat Afrikaanse lirieke 'n komplementêre rol het om te speel, nie 'n plaasvervangende rol nie. Dit wil sê dat daar 'n sekere plek vir beide die poësie en lirieke is. Afrikaanse rocklirieke is vol intertekstuele verwysings na die grotes van die Afrikaanse poësie. Die Afrikaanse poësie leef voort op 'n wyse wat 'n paar jaar gelede nie bedink sou kon word nie. Afrikaanse rockmusiek tree op 'n vreemde manier as populariseerder van die Afrikaanse poësie op.

Ek meen dat die gewilde rocklirieke vuur maak onder die digters (soos byvoorbeeld Antjie Krog) en hulle bemoedig om te eksperimenteer met nuwe skryfegnieke en dus dalk 'n nuwe era vir Afrikaanse poësie kan begin.

Om werklik 'n omvattende beeld van die Afrikaanse poësie saam te stel, sal lirieke ook oorweeg moet word. Marais (2008:28-29) wys op die gewildheid van verskeie webwerwe oor lirieke wat volgens hom daarop dui dat miljoene mense wêreldwyd die woorde van liedjies as 'n vorm van poësie geniet: "Hulle haal dit dikwels in blogs en dagboeke aan, analiseer dit of bespreek dit met vriende." Ook Adendorff (2006) meen dat musiek en lirieke vir veral jongmense soos poësie is en dat daar na musiek geluister word om dieselfde redes as wat mense poësie lees: "Hulle identifiseer met die inhoud daarvan". Ook Moser (2007:278) sê in hierdie verband: "*[G]iven the prevalence of popular music in everyday life, it is likely that poetic texts are experienced, interpreted and enjoyed as song lyrics by a significant number of people.*"

In verband met die vraag oor die verskil in die aard van lirieke en gedigte verwys Odendaal (2008) in 'n Litnet-artikel na die feit dat "die vroegste poësie in die meeste kulture dikwels juis geskryf of uitgedink is om gesing (of voorgedra) te word".

Poësie is dus nie slegs iets wat te vinde is in digbundels en die tradisionele literêre kanon van die hoë letterkunde nie. Die voordra en sing van poësie bring volgens Moser (2007:278) oraliteit terug in die literêre kanon.

Oor die eeue heen het baie komponiste erkenning gegee aan die musikaliteit van die digkuns deur die toonsettings wat hulle van gedigte gemaak het. Suid-Afrikaanse komponiste van ernstige (“klassieke”) musiek, byvoorbeeld S. le Roux Marais, Arnold van Wyk, Hubert du Plessis en Hendrik Hofmeyr, het toonsettings gemaak van onder andere die poësie van C. Louis Leipoldt, Elisabeth Eybers, D.J. Opperman en S.V. Petersen. Die meer populêre sangeres en komponis, Laurinda Hofmeyr, het bekendheid verwerf vir haar toonsettings van Afrikaanse gedigte. Van haar CD's soos *Reis na die Suide* (2008), *Ligdag* (2003), *Perd oor die maan* (1999) bestaan geheel en al uit toonsettings van gedigte.

Soos Bernard Odendaal (2008) in 'n Litnet-artikel uitwys, is daar gewoonlik twee faktore wat genoem word as daar oor lirieke gepraat word. Eerstens word dit amper as 'n vereiste gestel dat lirieke vaster van vorm moet wees, dit wil sê nie so vry as wat gedigte dikwels is nie, om by die reëlmatige (ritmiese en herhalende) aard van musiek te pas. Tweedens word aanbeveel dat lirieke liefds dadelik verstaanbaar moet wees, onmiddellik toeganklik vir die toehoorder. As die luisteraar naamlik 'n lied oor die radio hoor, of by 'n konsert hoor, het hy/sy nie die geleentheid wat 'n gedigleser het om onmiddellik terug te blaai en die teks te herlees totdat hy of sy die betekenis daarvan begryp nie. Dit is vir my 'n belangrike punt wat Bernard Odendaal uitwys, want hierdie kenmerke lê klem op die rol van die lesers en luisteraars, en watter soort kennis hulle het om die lirieke te interpreteer.

Met die uitsondering van podiumgedigte word moderne gedigtekste meestal in die eerste plek geskryf om op papier te verskyn; om gelees te word. Die leser moet dus, net soos die digter, weet dat alles op die stuk papier betekenisdraend is of kan wees: klanke, ritme, rympatrone, woordkeuse, tipografie, ensovoorts.

Soos ek hierbo opgemerk het, word lirieke geskryf om gesing of uitgevoer te word. In daardie omgewing staan “musiekkodes gewoonlik sentraal” (Odendaal: 2008). Die liriekskrywers moet ook die moderne tegnologiese ontwikkelings in ag neem. Hulle sal in gedagte moet hou dat “die

sorgsame aanbod van gedrukte lirieke op CD-boekies en dergelike verrykend op die beleving van die liedere kan inwerk” (Odendaal: 2008). Sangers moet in gedagte hou dat hulle luisteraars dalk ‘n behoefte het om die lirieke te lees soos gedigte..

Ek wil graag na Mallory Luther se *Interpretive Lyric Writing* verwys. Luther (2008:58) sê dat liriekskrywers lirieke gebruik om ‘n punt te maak of om ‘n lied ‘n spesifieke mening te gee. Jou spesifieke skryfstyl sal baie faktore soos waarom jy skryf, wie jou lied verstaan of nie verstaan nie, drasties verander.

Luther (2008:58) gebruik die konsep van passiewe luisteraars wat na musiek luister sonder om dit te analiseer. Vir hierdie groep mense gaan die musiek oor die genot. Hulle gee nie om waarom die lied goed is nie, hulle ore aanvaar dit en hulle hou daarvan. Dit is doodeenvoudig goed genoeg vir hulle. Passiewe luisteraars besluit watter musiek populêr gaan wees omdat hulle die meerderheid is. Die klein persentasie mense wat oor is, word beskou as aktiewe luisteraars. Hulle soek vir ‘n dieper betekenis en uitdaging in die lirieke.

Lirieke kan geskryf word sonder ‘n masker. Met ander woorde dit is geskryf om maklik verstaan te word. Maar interpretatiewe skyfwerk is meer kompleks. Die liriekskrywer bou visuele beelde vir die luisteraars sonder om dit vir die luisteraar ooit eksplisiet uit te lê. ’n Voorbeeld is The Buckfever Underground se lied “Jou medemens is dood” waar hulle skryf “ Ek word wakker met ‘n geruislose gesuis die geklop van hoewe wat in die gange af druis jasse staan rond met hande in die sakke die stof vlug terug na hul hoeke...” Die lirieke is veel moeiliker om te verstaan, maar die lied maak nog steeds sy punt.

*“Characters start to develop in your imagination, which are interpreted by you and based on how you personally deciphered that lyric, and your brain poses questions. It’s all about creating the image that asks questions to your audience”* (Luther.2008:58). Die interpretasie van lirieke is persoonlik, maar dit is belangrik om te onthou dat die media ook wel ’n geweldige groot rol speel, om hierdie gevoelens deur toehoorders in hulle resepsie te predisponer. Hoe ‘n persoon oor ‘n spesifieke lied of kunstenaar voel, het alles te doen met hoe dié individue self die liriek interpreteer. Kunstenaars het ook alhoewel ’n bepaalde media beeld, wat ook dus dan individue se reaksies op die musiek gaan voorspel.

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

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

Die relevansie van poësie is nie net beperk tot die Afrikaanse konteks nie, dit is ook internasionaal relevant. Benedict Anderson se *'Imagined Communities'* bespreek die kwessie van identiteit, veral kulturele identiteit.

Anderson (1991) definieer 'n nasie as 'n 'denkbeeldige politieke gemeenskap'. Volgens Anderson het hierdie denkbeeldige gemeenskap ontstaan as gevolg van die "Print" kapitalisme. Kapitalistiese entrepreneurs het hul boeke en media in hul omgangstaal laat druk (in plaas van eksklusiewe skryf tale soos Latyns) sodat hulle die sirkulasie hiervan kan maksimeer.

As 'n gevolg hiervan hiervan, het lesers wat verskeie plaaslike dialekte kon praat meer verstaanbaar geword, en dus het daar 'n algemene diskoers ontstaan. Anderson argumenteer dat die eerste Europese nasie state dus gevorm is om hierdie kwessie van "Print – tale".

Hierdie konsep van denkbeeldige gemeenskappe bly hoogs relevant in 'n kontemporêre konteks van hoe nasie-state hul identiteit raam met verband tot die binnelandse en buitelandse beleid soos byvoorbeeld die beleid teenoor immigrante en migrasie.

Bosman (2003:101-102) wys op die groeiende onrus onder die digters en letterkundiges oor die stand van Afrikaanse poësie en bevind dat dit, soos die poësie in ander tale, nie meer 'n sentrale posisie in die literêre sisteem inneem nie.

Nog 'n kernaspek van hierdie verhandeling is die kwessie van identiteit. Daar is verskeie faktore wat identiteitsvorming beïnvloed soos byvoorbeeld politiek, geweld, misdaad en rassisme. Dit

sal duidelik word dat die betrokke kunstenaars nie net oor hulle eie woede en frustrasies sing nie, maar ook oor dié van die jeug.

## 1.8 Kulturele Identiteit

Die oorgangsvisie na 'n "nuwe" Suid-Afrika, soos gebaseer op 'n nierassige demokrasie en interkulturele harmonie, oefen tans 'n ontwrigtende invloed op alle aspekte van die land se sosiale, politieke, ekonomiese en kulturele lewe uit. Meer as twee dekades ná die demokratiese verkiesing is die samelewing steeds onstabiel, en veral baie wit Afrikaners ervaar 'n diepgaande identiteitskrisis. Soos Wasserman (2002:9) aandui, is die herpositionering en onderhandelings rakende identiteit binne die nuwe bestel nog steeds onderweg en verg sosiale en kulturele verskuiwings wat hiermee gepaardgaan.

Binne die musikologie roep hierdie vraagstuk om kritiese oorweging en kan dit dien om die vraagstuk na 'n "nuwe" identiteitskonstruk van nader te beskou. Die musikoloog Shirli Gilbert (2005:126) voer byvoorbeeld aan dat musikale tekste 'n ryk diskursiewe bron is, aangesien die musikale dokumentering van ervaring 'n diepe insig in die persoonlike belewing van historiese gebeure verskaf. Sy wys verder daarop dat populêre liedjies by uitstek die moontlikheid besit om 'n gegewe realiteit nie alleen baie helder te beskryf nie, maar ook terselfdertyd aktief daaraan "deel te neem" (Gilbert,2005:134).

In Suid-Afrika is dit veral die Afrikanerjeug wat hulself toenemend in 'n posisie bevind waar hulle vir die sogenaamde foute van 'n vorige bestel moet boet en dit lei daartoe dat die jeug aan hul woede uiting gee, ook in hul musiek. Kulturele identiteit word belangrik wanneer daar druk geplaas is op 'n groep. Om vrae oor die verband van populêre Afrikaanse musiek met identiteit in die nuwe millenium te kan beantwoord, moet daar eers vasgestel word hoe die posisie van die Afrikanerjeug met betrekking tot identiteit op hierdie tydstip daar uitsien.

Die afskaf van apartheid en die aanvang van 'n demokratiese (nuwe) Suid-Afrika het die Afrikanerjeug se identiteitvorming en identiteitsbestuur as gevolg van verskeie redes beïnvloed. Buiten die psigiese las van angst, woede en skuld wat die problematiese verlede van die land inhou, en waarna Van der Merwe (1998:230) verwys, het die magsverlies van die Afrikaner ook inherente impak op die Afrikaner (en dus ook die Afrikanerjeug) se identiteit gehad. Die demokratieseringsproses en die pynlike persoonlike dilemmas van Suid-Afrikaners as gevolg van

die problematiese verlede het veroorsaak dat Suid-Afrikaners beide hul persoonlike en kollektiewe identiteite moes hersien, herontdek, herverfyn en herskep (Byerly, 1998:15-17).

Sommige van Fokofpolisiekar se werk word as kontroversieel beskou.. Van hierdie onlangse omstredenheid het te make met die vrystelling van hulle video vir die liedjie *Brand Suid-Afrikawat* verwysings na seksualiteit, alkoholisme, rassisme en anargisme bevat. Daar word gesê dat dié groep jong mense negatief beïnvloed het met liedjies soos: *Vernietig jouself*, *Maak of braak* en *Bid vir my*. Ek gaan later die kwessie van kulturele identiteit aan die hand van die lirieke en uitsprake van Fokofpolisiekar en ander kunstenaars bespreek. Die uitdaag van die voorgehoue tradisionele Afrikaneridentiteit, geskoei op Christelike moraliteit, word tot 'n hoogtepunt gevoer met die lied: *Hemel op die platteland*:

*Kan jy my skroewe vir my vasdraai?*

*Kan jy my albasters vir my vind?*

*Kan jy die idee van normaal by jou gat opdruk?*

*Kan jy apatie spel? Kan iemand dalk 'n god bel*

*En vir hom sê ons het hom nie meer nodig nie?*

*Kan jy apatie spel?*

*Reguleer my, roetineer my*

*Plaas my in 'n boks en merk dit veilig*

*Stuur my dan waarheen al die dose gaan*

*Stuur my Hemel toe ek dink dis in die platteland*

*Dis Hemel op die platteland*

Die spreker het 'n spreekwoordelike skroef los, hy is psigies verstreurd en is dus in die oë van die samelewing abnormaal. Deur in die eerste twee reëls om hulp te vra met die regstelling van hierdie gekheid, lyk dit vir 'n oomblik asof hy 'n behoefte het aan herstel. Hy negeer egter hierdie versoek deur in die derde reël te vra om die samelewing se idee van normaliteit te plaas waar die son nie skyn nie (Adendorff, 2006). Net soos in die geval van die titelsnit, smee die spreker dus hier sarkasties om hulp en leiding – dit het in elk geval reeds gebeur en hy is ontnugter daardeur. Hy wil nie werklik voorgesê word nie maar is apaties, lusteloos, gevoelloos en onverskillig – 'n houding van 'n generasie wat die toegesprokene klaarblyklik nie verstaan nie

(reël 4 en 6). Hieruit kan afgelei word dat dit die establishment is wat toegespreek en uitgedaag word.

Woorde soos “*Kan iemand dalk ‘n god bel en vir hom sê ons het hom nie meer nodig nie*” wek heelwat gevoelens op. Daar word nie direk met God gepraat nie. Die sprekers vra dat iemand anders Hom bel. Dit is duidelik dat die jonger generasie nie voel dat hulle uitverkore is nie, maar voel eerder soos uitgestotenes, en hulle hoop dat roetine en regulasie dalk hierdie apatie sal verbeter. Fokofpolisiekar verwys slegs na die platteland as die plek waar al die “dose” heen gaan. Woorde soos “doos” en “by jou gat opdruk” is ‘n aanduiding dat Fokofpolisiekar kwaad is. Hierdie keuse van woorde verleen duidelike trefkrag aan die liedjie. Die spreker sê hy is versteurd; hy het ‘n skroef los. Hier is geen kontak of uitreik na enigeiets nie, niks maak saak nie, totale apatie heers. Dit lyk of die spreker soek na die veiligheid van roetine en terug in ‘n boks wil wees. Maar dan verander die liriek van toon en dit word duidelik dat die spreker ironies was: ‘n veilige boks verwys na die “doos” wat op die platteland hoort, want daar is dit veronderstel om hemel op aarde te wees as die bakermat van ‘n behoudende Afrikaner-identiteit.

Krog (2006:459) gee aan hierdie lied spesifieke aandag tydens haar Van Wyk Louw-gedenklesing in 2004 wanneer sy dit “yskoud van sarkasme en ironie” noem en sê: “Hier is geen kontak of uitreik na enige iets nie, niks maak saak nie, totale apatie heers. Die spreker smag oënskynlik na die veiligheid van roetine en wil terug in ‘n boks wees. Maar dan verwissel die liriek van toonaard en jy besef hy was sarkasties: ‘n veilige boks is ‘n doo swat op die platteland hoort, want daar is dit vermoedelik op aarde.”

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



Fokofpolisiekar sing ook byvoorbeeld in *Oop vir misinterpretasie*:

*“My vriende se bediendes het hulle met liefde grootgemaak. Dis nie my skuld nie. Ek herinner myself aan my pa, hulle moes Grens toe gaan. Dis nie my skuld nie.”*

In Glaskas se *Meneer* pleit die spreker ook:

*Gun my ’n kans om vir regverdigheid te pleit*

*Moet my asseblief nie in hulle boksie plaas nie*

*ek is anders,*

*ek glo – ek glo in ’n hoopvolle generasie*

*[...]*

*Jy sal nie sien*

*as jy aanhou kyk deur die verlede se stukkende oë nie*

*Meneer kom cure my seer, asseblief*

*Jy sal nie sien as jy nie om jou begin kyk nie Meneer, sê my ek is meer as net naïef.*

Uit dié woorde is dit duidelik dat die morele skuld van apartheid geensins misken word nie. Daar word bloot protes aangeteken dat die jonger generasie ook verantwoordelik gehou word vir apartheid. Juis hierdie irritasie laat die rockgroep Klopjag verklaar: *“Ek sal nie langer jammer sênie”* en Koos Kombuis vra: *“Hoe lank moet ons nog sorry sê?”* Die implikasie is volgens Klopjag: *“Kan ons asseblief aanbeweeg, meneer?”* (*“Nie langer”* op album *“5”*).

Volgens Hunter Kennedy, een van Fokofpolisiekar se lede, is die lirieke van hierdie lied redelik voor die hand liggend. Hy het in Tygervallei gewerk, in ’n winkelsentrum in die middel van die noordelike voorstede van Kaapstad se bourgeoisie, en het baie van mense geleer terwyl hy hulle op ’n Saterdag na salarisdag dopgehou het. Die struktuur van die lirieke is net deur toeval bepaal. Die meeste van die sinne was deel van verskillende grepe uit sy dagboeke.

Wynand Myburgh, baskitaarspeler van die groep, sê in ’n onderhoud met Pieter van Zyl om sinnetjies uit hulle liedjies te haal is soos mense wat versies uit die Bybel haal en dit heeltemaal uit verband ruk. Hy voel dat ekstreme standpunte regtig *“simpel”* is, en sê dat die groep net wil hê dat mense oor hulself dink. Die woorde moet iets binne hulle luisteraars laat roer. Met

Fokofpolisiekar wil hulle net soos met die Christen-groepe waarin hulle gespeel het, 'n stem gee aan 'n verlore generasie (van Zyl. 2004)

Ander musiekluisteraars is egter aanhangers en sien dié groep as 'n groep wat nie geïgnoreer kan word nie.. Fokofpolisiekar het ontbind en word nou voortgesit as Aking en Die heuwels fantasties.

Die Afrikanerjeug se persepsie vandag is dat hulle as groep al hoe meer uit die Nuwe Suid-Afrika gedruk word en dat daar geen leiers is wat hulle verteenwoordig nie. Dan hoor hulle Bok van Blerk sing oor generaal Koos de la Rey.

In “*Die einde van die Reënboog*” sing Koos Kombuis van Afrikaneridentiteit en noem dat die Afrikaner leierloos is, en Fokofpolisiekar se bevraagtekening van die motiewe van politici in *Brand Suid-Afrika* is net so sinies.

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

*Bloed en yster, bloed en grond*

*Bloed en olie, bloed en grond*

*Bang en lui en desperaat*

*Daar's niks nuuts onder die son nie*

*En in die skaduwee brand Suid-Afrika.*

Daar word duidelik bevraagteken of die regering oor die algemeen hulle belange op die hart dra.

Ek stem met Louis Pepler (oftewel Bok van Blerk) saam as hy sê: “Dit is vir my lekker om feeste by te woon en om te sien hoe mense omgee vir Afrikaans” (Prins 2007). Dit is deur hierdie gevoel dat die liedjie “*Jy praat nog steeds my taal*” op die CD*Afrikanerhart* gebore is. Die De la Rey-generasie is trots en daar is by hulle ook 'n ernstige soeke na 'n betekenisvolle identiteit. Baie Afrikaners kan met die lied identifiseer en, al is dit nog vroeg, kan daar aanvaar word dat 'n soort nuwe identiteit wat niks met ras of politiek te doen het nie, geskep word.

In 'n onderhoud met Hanlie Retief het Louis Pepler die volgende gesê: “Weet jy, in skoolgeskiedenisboeke vandag, is daar net vier lyntjies oor die die Anglo-Boereoorlog. Nie vier paragrawe nie, vier lyntjies. Dit is asof ons geskiedenis weggevee word. Ons is 'n reënboognasie en jy moet saam met 'n Zoeloe, Xhosa en Engelsman om 'n tafel kan sit en weet wie jy is.” Bok van Blerk kla verder in “Die kleur van my vel” dat die land hom nie wil hê nie, ten spyte daarvan dat hy hard werk. (*Rapport*: 2005)

Die musiekgroepe wat in hierdie tesis bespreek word, bestaan vir nie net vir genot nie. Hulle help skep 'n kulturele identiteit vir die jeug van Suid-Afrika. In 'n onderhoud met Bok van Blerk oor die liedjie “De la Rey” sê hy: “die lied simboliseer soeke na identiteit in 'n groot wêreld sonder grense eerder as na 'n leier” (Retief, H. 2007). In 'n onderhoud verklaar Fokofpolisiekar: “Ons toekoms is wat ons die meeste *worry*” (*Rapport*. 2005).

Die feit dat Fokofpolisiekar net uit mans bestaan, is ook belangrik. In 'n analise van die meeste van hulle lirieke word dit al hoe duideliker dat hulle vir hulleself geen ruimte sien oorbly nie en daarom nie iets of iemand anders kan akkommodeer nie. Dit is waarskynlik die rede waarom die hele rock- en punkscene so manlik is – “dit is die uitkomsplek vir jong wit seuns.” (Krog, 2006:455)

Ek wil graag na Laommi Wolf se “The rainbow blues of De la Rey” (2007) oor De la Rey en Afrikaneridentiteit verwys. Sy het die volgende gehad om te sê oor kulturele transformasie en kollektiewe identiteit.

*“Usually we will not even be aware of it but things do change – the language we use, fashion and music trends, and political perspectives adapt to new circumstances and that all influences who and what we are as a cultural group. But traumatic experiences can impact to such an extent on a society that the relative stability of the members’ cultural identity is severely rocked.”*

Bok van Blerk is deel van 'n derde generasie van Afrikaners wat weer aansluit by die apartheidsgeskiedenis as deel van hulle kollektiewe herinneringsvermoë as Afrikaners. Die De la Rey-liedjie is 'n onlangse voorbeeld van 'n herkonstruksie van gebeurtenisse uit die verlede wat 'n spesifieke perspektief bied op omstandighede in die hede.

Laommi Wolf (2007) maak die voorstel dat een van die primêre redes waarom hierdie liedjie so 'n geweldige impak op die “Boere Consciousness” gehad het, as gevolg van die feit was dat dié liedjie terug gaan na die kollektiewe herinneringsvermoë, oor die verwonding wat verduur moes word in die berugte konsentrasiekampe van die Boereoorlog. Die liedjie is 'n kru verheerliking van hoe die dapper Boere teen die magtige Britse Ryk moes veg, en hoe hulle onregverdige metodes gebruik het om die oorlog te wen. Sy gaan verder om te sê dat dit interessant is dat in elke deel van Suid-Afrika, veral in die areas wat op 'n tyd deel was van die ou Boererepublieke, die liedjie oor en oor gespeel word deur jong Afrikanermans, wat trots met die liedjie saamsing.

Herman Giliomee (2003:17) skryf dat Afrikaners hulle frustrasie oor die toekoms die beste sal afskud deur hul historiese wortels te herontdek en te herbeskryf: “Dit sal 'n gedemoraliseerde gemeenskap aanvuur om in interaksie met ander gemeenskappe weer die pad in hierdie land oop te breek.”

Ek dink dit is belangrik om te onthou dat wat Laommi Wolf probeer sê, is dat die groep jong kunstenaars wel probeer om 'n positiewe nuwe Afrikaanse identiteit te skep. Terug in 1994 het 'n groep Afrikaanse kunstenaars 'n uitdagende projek begin, om Afrikaans los te maak van die stigma dat dit die taal van die onderdrukker is. Die Klein Karoo Nasionale Kunstefees is toe gebore. Soortgelyke feeste soos Oppikoppi, Aardklop en meer is deesdae besig om uit hulle nate te bars. Daar is 'n nuwe patriotisme, gebaseer op die liefde vir Afrikaans. Afrikaans is nou meer inklusief, en omhels die bruin mense wat deur apartheid eenkant gestoot is. Volgens Wolf moet die regering hierdie liefde vir die Afrikaanse taal sy koers laat loop.

Ek wil graag hier verwys na Annie Klopper (2009) se idee oor identiteit. Sy sê ná die afloop van die Tweede Wêreldoorlog het die Amerikaanse jeug byvoorbeeld rockmusiek as medium gebruik, nie slegs om die status quo uit te daag en hulle opposisie tot die volwasse gemeenskap te beklemtoon nie, maar om terselfdertyd uiting te gee aan 'n gevoel van solidariteit. Hierdie solidariteit word bewerk en beklemtoon deur identifikasie met die musiekmaker(s), die musiek se inhoud of boodskap asook met die mede-aanhangers. Sodoende word 'n gevoel van behoort en terselfdertyd die geleentheid vir die toe-eiening van 'n identiteit geskep - selfs al is die identifikasie juis met 'n gemeenskaplike tekort aan identiteit, soos ook verwoord in die lirieke van Fokofpolisiekar se *Sporadies Nomadies*: “Kom stem saam/ Ons is almal deurmekaar.”

Gary Baines (2008) se teoretiese navorsing wat oor identiteit gedoen is, het die volgende te sê: “Vanuit die perspektief dat identiteit gekonstrueer word na aanleiding van die wyses waarop dit binne bepaalde diskoerse vergestalt word, sou geredeneer kon word dat tradisionele wit Afrikanerskap ’n ‘fiksie’ is waarbinne geskiedenis, ideologie en kulturele praktyk ineenvloei” (Baines, 2004:1 e.v.). Die samestelling van hierdie spesifieke identiteit hang saam met konkrete sosiale verhoudings en die historiese en sosio-ekonomiese situering daarvan. Binne die apartheidskonteks is wit Afrikanerskap dikwels verstaan as ’n posisionering van mag en bevoordeling en wit hegemonie as ’n konstruksie wat geskep en in stand gehou is deur maatreëls van uitsluiting.

Vanaf die vroeë tagtigerjare het die beweging, bekend as alternatiewe Afrikaanse musiek, “van binne” skerp sosio-politiese kommentaar op hierdie eksklusiwiteit gelewer. ’n Voorbeeld van Afrikanerskap gekonstrueer deur uitsluiting, is die Afrikaanse skrywer en digter André du Toit (André du Toit; verhoognaam Koos Kombuis) se ironiese *Paranoia in Parow-Noord (Niemandslaan and Beyond, 1990)*:

*Ek weet ek is verslaaf aan drank*

*Ek is oortrokke by die bank*

*My dogter is 'n 'Boerepunk'*

*Maar dank God ek's ten minste blank!*

Hierdie teks fokus op die ironie van ’n voorstedelike Afrikanerskap wat berus op die denkbeeldige fiksie van ’n superieure ras met spesiale voorregte (soos goddelike beskerming). Die teks suggereer egter terselfdertyd elemente van bekentenis (Koos Kombuis se drank-en dwelmverslawing in die verlede is welbekend) en vorms van lyding. Die verwysing na ’n “Boerepunk” sluit aan by postapartheidsrepresentasies van wit Afrikanerskap wat die behoefte aan hervertolking van die self onderstreep. Christopher Ballantine (2004) se studie oor identiteit en wit-populêre musiek in die Nuwe Suid-Afrika bevind inderdaad dat herinterpretasies van die self toenemend gekonstrueer word deur kritiek, satire en humor, asook die vorming van ’n “voortvluggende” identiteit.

Ballantine (2004:108) wys byvoorbeeld daarop dat kunstenaars aanvanklik uitgelate gejubel het oor die reënboogeforie van die nuwe Suid-Afrika. Wit sangers en groepe het op verskeie wyses geïdentifiseer met 'n bevrydende postapartheidsorde. Rassistiese terminologie is omgekeer deur 'n blanke gehoor aan te spreek as “wit kaffir(s) van Afrika” (Goosen, 1996), of as “Almal Kaffers” (Kombuis, 1997). Plaaslike swart tale is by Afrikaanse tekste gevoeg (Goosen, 1992; Rauch, 1995).

Johannes Kerkerrel en die Gereformeerde Blues Band het in die 1980's 'n nuwe era in Afrikaanse Pop begin, daarna het die alternatiewe beweging vlamgevat en gevolg deur die Zoid, Fokofpolisiekar en die De la Rey-bewegings. Hulle laat ouers en opvoeders se nekhare regop staan, maar die jonges sing saam.

Die Afrikanerjeug dink nuut, dinamies en modern. Suid-Afrika is 'n samelewing van gemeenskappe en deur die ryke diversiteit van die land te ontwikkel, kan elke groep hulself ten volle uitleef. 'n Onlangse opname toon aan dat daar 'n nuwe Afrikanerbewussyn en trots besig is om te ontwikkel, veral onder jongmense wat hulleself sien as deel van die Reënboognasie (Steyn 2005:8).

Protes is waarskynlik nie net protes teen onreg nie, maar ook protes vir 'n beter wêreld. Kerkerrel beweer “die paradys hier op aarde is moontlik, is moontlik, ja nog” (*Die stad bloei vanaand* op die album *Die Ander kant*). Geleentheid lê in die toekoms en môre is nog 'n dag (*Afrikaans sal ek altyd wees* deur Piet Smith), soos Glaskas sing in *Meneer* in op die album *Engele wat skree*: “ek glo in 'n hoopvolle generasie”.

Nuwe kunstenaars poog om in protes juis afstand te doen van bagasie wat 'n nuwe en deelnemende identiteit in die Suid-Afrika van vandag in die weg te staan. En die herdefinisie van identiteit is trouens ook nie tot die Afrikaner in Suid-Afrika beperk nie.

Die Melkert Kommissie se hoofseker vermaan die luisteraar in *Proudly South African* om haar nie 'n Europeër te noem nie, omdat sy haar met Afrika vereenslewig. In *Geagte Meneer President* (Op die album *Revolusie, Romantiek, Ruk En Rol*) maak Glaskas van *Nkosi Sikeleli* gebruik en vra aan Thabo Mbeki om iets omtrent die land se probleme te doen. Tog bly die liedjie positief oor die Nuwe Suid-Afrika.

“Afrikaners vandag is betrokke by verskillende verskuiwende prosesse van identiteitsvorming, soos byvoorbeeld Afrikaans-wees, Suid-Afrikaans-wees, Afrikaan-wees en wêreldburger-wees. Terselfdertyd voldoen die liedjies aan die Afrikaner se soeke na ’n eie roemryke verlede, wat as vertrekpunt dien op grond waarvan nuwe identiteitskonstruksies en ’n nuwe rigting vir die toekoms gevorm kan word. Die swaarkry van die verlede en lyding van die hede word wel erken, maar terselfdertyd word ook ’n besef van skuld nie genegeer nie. Die *true teachings* van die ou Afrikanerleiers is nou egter nie meer genoeg nie; die slagoffer moet opstaan met die visie gerig op vars hoop op geluk en wysheid en vreugde en vure vol verskeidenheid. En lig [...] En visioene. Van nuwe dinge” (Valiant Swart 1996, Die Mystic Boer).

Oor musiek en identiteit het Byerly (1998:8) die volgende gehad om te sê: “*Music could serve as a vehicle to reappropriate what had been usurped, or to reevaluate what had been invented. It could, in short be used to retrieve identity, to express identity, or to preserve identity*”. Musiek speel dus n rol in die verkryging, uitdrukking en preservering van identiteit, soos gesien sal word in die gevallestudie van Fokofpolisiekar, Karen Zoid, Bok van Blerk en die Buckfever Underground.

## **Hoofstuk Twee: Karen Zoid**

### **2.1 Inleiding**

Karen Zoid is ’n Suid-Afrikaanse musikant wie se geboortenaam in werklikheid Karen Greeff is. Zoid het in België grootgeword as die dogter van ’n Suid-Afrikaanse diplomaat (Sy naam is Rhynie Greeff: <http://www.brieweuitbrittanje.com/>) en het later saam met haar familie na Suid-Afrika teruggekeer. Sy het daar as straatmusikant in Mellville opgetree. Sy het met die kitaarspeler, Don Reinecke (Zoid en Reinecke is enkele jare gelede geskei), in die huwelik getree en die paartjie se eersteling, Ben Francis Reinecke, is op 29 Januarie 2007 gebore.

Haar eerste album *Poles Apart*, is in 2001 deur EMI vrygestel. Dié etiket het ook haar tweede album, *Chasing the sun*, in 2003 uitgereik en haar derde album, *Media*, in 2005. Al drie die albums het goue status bereik. Zoid het intussen egter van etiket verander en haar vierde album, *Postmodern World* is in 2007 deur Just Music uitgereik. Zoid se werk as ’n sangerliedjieskrywer is ingesluit op baie albums van ander kunstenaars, sowel as samestellings. Sy het

liedjies geskryf vir 'n paar kunstenaars in Suid-Afrika, sowel as die tema lied vir 'n TV-reeks “Susanna van Biljon” geskryf deur Franz Marx. Zoid toer gereeld na Engeland, Dubai, Kanada en die Verenigde State van Amerika om vir haar aanhangers in die buiteland op te tree.

Zoid skryf al haar lirieke en sommige van haar liedjies self, die meeste ander is deur Don Reinecke geskryf. “Ek skryf oor goed wat ek self ervaar het en wat vir my relevant is,” sê sy. “Van die liedjies het aggressie in, maar dit raak nooit gewelddadig nie. Ek skryf ook graag ballades. Vir my is liedjies skryf 'n manier om uitdrukking te gee aan my eie lewenservaring. Mense en die menslike toestand fassineer my” (Engelbrecht, 2001:bl 10).

Zoid sê haar grootste invloede is sestigerjare rock soos Led Zeppelin, die Beatles, Creedence Clearwater Revival en Roger Waters, met en sonder Pink Floyd. Volgens Engelbrecht (2001) se onderhoud met Zoid oor haar invloede het sy die volgende gehad om te sê: “Mark Knopfler se styl van kitaar speel is tydloos. As ek huis skoonmaak, sit ek gewoonlik Janis Ian se Between the Lines op. En ek is 'n die hard U2-fan!” (Engelbrecht, 2001:bl 10).

Die onderhoud met Zoid lig ook vir die leser uit dat 'n traumatiese ervaring as kind 'n rol gespeel het in dat sy 'n liedjieskrywer, musikant en sanger geword het: (Engelbrecht, 2001.)

Volgens die onderhoud met Engelbrecht (2001) gaan Zoid aan om te sê: “Ek was nog altyd 'n rebel. My ma is dood toe ek tien was. Die feit dat ek sonder 'n ma grootgeword het, het gemaak dat ek 'n ander mens is as wat ek sou wees. Toe ek 'n tiener was, was ek baie kwaad oor my ma se dood. Maar dit het van my 'n sterker mens gemaak, en ek sou seker nie vandag 'n sanger en liedjieskrywer gewees het as dit nie daarvoor was nie” (Engelbrecht, November 2011).

Karen Zoid hou baie daarvan om op te tree. Sy glo die plaaslike musiekbedryf kan baie meer doen om Suid-Afrikaanse talent te ondersteun. Teenoor Engelbrecht (2001: bl.10) het sy die volgende oor Afrikaanse musiek te sê: “Daar is na my mening te veel sanikerige, bubblegum- en downright dom Afrikaanse albums wat goue status kry, omdat die sakebesluitnemers dié tipe musiek in groot maat aankoop en mense dan nie goeie musiek op die rakke kry nie. Ek klou aan my Valiant Swart, Spinnekop en Koos Kombuis albums, want regte goud is maar skaars”



Die Engels sprekendes het 'n term ontwikkel om 'n beskrywing te gee vir kunstenaars wat sukkel om die sukses van hul debuutalbums op te volg met 'n tweede poging van dieselfde gehalte. Hulle werk so lank om hul stem gehoor te kry dat jare se inspirasie in hul eerste werk ingaan.

Karen Zoid is nie iemand wat aan hierdie verskynsel deelagtig is nie. Met haar debuutalbum, *Poles Apart* (2001), het sy haar as die stem van die post-Gen-X-generasie, as skrywer van – aggresiewe musiek wat praat namens jongmense, 'n generasie sonder bagasie en sonder politieke kwellings, gevestig.

## 2.1 Karen Zoid

Karen Zoid het die trefferliedjie *Afrikaners is plesierig* opgelewer. Haar populariteit en die impak van hierdie trefferliedjie lei daartoe dat die term Zoid-generasie geskep word. Die woord 'generasie' in hierdie term verwys hier na “nominale” generasies. In n onderhoud met Kapp & Beukes (2008) gee Karen Zoid te kenne dat sy nie dink daar is werklik so iets soos 'n Zoid-generasie nie, maar maak dan die volgende betrekking maak tot identiteit in Suid-Afrika ná apartheid: “Toe die politieke veranderinge gebeur, moes ons actually ons identiteit gaan soek, want voor dit was mense se identiteit vir hulle gegee”. Hierdie uitlating van Zoid wys op die dryfkrag agter die snelle ontwikkeling van Afrikaanse rock teen die millenniumwending as ruimte waar identiteitsvorming kon geskied. |Soos ek in die vorige hoofstuk genoem het, kan Karen Zoid se invloed op jongmense maklik oorskat word , en dit is juis waarom Tim du Plessis *Die Rapport*-redakteur, die term Zoid-generasie geskep het (*Die Rapport*. Mei 2002). Die begrip Zoid-generasie is gebruik om na Zoid en haar aanhangers te verwys.

## 2.2 Afrikaanse volksliedjies

Die benutting van ou Afrikaanse volksliedjies en veral liedjies uit die FAK-volksangbundel. (Die F.A.K.-Volksangbundel is 'n sangbundel wat Afrikaanse volksmusiek bevat en deur die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (F.A.K.) uitgegee word.

Die eerste weergawe het in 1937 sy verskyning gemaak en word beskou as die mees omvattende versameling Afrikaanse lirieke met bladmusiek. Dit dien as verwysingswerk vir 'n groot aantal

kulturele organisasies (soos die Voortrekkers en jeugkampe, koormeesters en ook skole.) vir die skep van eietydse musiek is 'n verskynsel wat hom maklik tot oorvereenvoudiging en etikettering kan leen. Etiketle langs politieke verdelingslyne, soos links, regs, konserwatief, progressief, is tevore al op ligte musiek toegepas, dikwels met 'n soort morele meerderwaardigheid, en die spontane sang van FAK-liedjies het al die politiek-korrekte wenkbroue laat lig. Die verskynsel is egter so produktief in die Afrikaanse musiekkonteks dat dit nadere bestudering regverdig. Volksliedjies, kinderliedjies, ouer Afrikaanse liedjies en selfs advertensieliedjies word tans oor die grense van 'n verskeidenheid subgenres herinterpreteer, verwerk, aangehaal of bloot net herhaal.

### **2.3    Waarom stel sangers soos Karen Zoid daarin belang om na 'n volksliedjie terug te keer?**

Belangstelling in Afrikaanse volksliedjies het reeds in die loop van die negentiende eeu ontstaan.. In die tweede helfte van die 19de eeu het Suid-Afrika 'n instroming van populêre liedjies veral uit die Verenigde State van Amerika beleef wat gedreig het om die Afrikaanse Volksliedskat te verdring.

Die liedereversameling wat egter tot vandag weerklink, is die bekende FAK-volksangbundel, later net die FAK-sangbundel genoem. In sy terugblik oor meer as 40 jaar kon die indertydse voorsitter van die FAK sê dat dié bundel inderdaad die ereposisie in die Afrikaanse liedereskat beklee (Kok, 1979: Voorwoord). Die FAK-sangbundel kon waarskynlik in elke Afrikaanse skool en in talle Afrikaanse huise gevind word. Liedjies uit die bundel is by haas elke Afrikaanse volksfees gesing. By formele en informele volkspele-aande was die kern van die dansies en sang uit die FAK-sangbundel afkomstig. Sommige van die liedere, soos “Sarie Marais”, het selfs in die buiteland bekendheid verwerf. Talle vooraanstaande Suid-Afrikaanse sangers het liedere met kunslidstatus soos *Heimwee* (woorde: J.R.L. van Bruggen, toonsetting: S.le Roux Marais) en *Op my ou ramkietjie* (woorde: C. Louis Leipoldt, toonsetting: Jan Bouws) in hulle repertoriums ingesluit en opnames daarvan gemaak. Vir baie mense het die FAK sinoniem met die sangbundel geword.

Dit is dus duidelik dat ouer liedjies en veral volksliedjies oor 'n lang tyd produktief in Suid-Afrikaanse musiekwêreld was. Die omvang van die herbenutting van ouer musiek vir veral

eietydse Afrikaanse ligte musiek, dit wil sê oor die afgelope ses tot agt jaar, is egter opvallend. Enkele voorbeelde sluit in die huldigingsprogramme vir die liedjieskrywers soos Danie Bosman en Koos du Plessis by kunstefeeste, die werk van die gewilde Grafsteensangers (wat hulle toelê op die komiese aanbieding van liedjies van sniksangers uit die 1930's en 1940's), die massabyeenkomste in restaurante en kroë in Gauteng waar die sanger Pieter Smith as voorsanger optree en gehore aand na aand saamsing aan liedjies wat wissel van die kenwyses van gewilde televisiekinderreekse tot *Die stem van Suid-Afrika* en, les bes, die uitvoering van verwerkings van volksliedjies in wat die groep ddisselboom “die FAK-fenomeen” (Tydskrif vir letterkunde, 2004) noem en waaraan 'n groot verskeidenheid Afrikaanse sangers en groepe meedoën.

Die kunstenaars verteenwoordig 'n verskeidenheid subgenres in die populêre Afrikaanse musiekwêreld soos oorspronklike liedere, alternatief en verwerkings van musiek, onder andere Johannes Kerkorrel, Koos Kombuis, Stef Bos, Laurika Rauch, Amanda Strydom, Karen Zoid, Randall Wicomb, Jacques de Coning, Kurt Darren, Karla du Plessis en die vokale ensemble Geminis.

Karen Zoid se weergawe van die Afrikaanse volkspeleliedjie “Afrikaners is plesierig” is waarskynlik die bekendste voorbeeld van 'n herskrywing van 'n Afrikaanse volksliedjie. Dit is in 2001 opgeneem op die CD *Poles Apart*.

By die aanhoor van die Zoid-weergawe is dit veral die driftige mineurtoon van die refrein wat begin met die woorde *Afrikaners is plesierig*, gevolg deur die vraag “Babe is jy nog lief vir my”, wat herhaaldelik gestel word en al dringender word, wat opval. By die bestudering van die teks is dit egter die rap-agtige eerste en derde strofes wat die leser daarvan effens verbyster laat. Hierdie twee strofes lewer 'n aanslag op die betekenis met brokkige beelde en verwysings na aktualiteit soos in 'n versplinterende spieël wat met groot logiese spronge aanmekaar gelas moet word. Afrikaans, Engels en enkele frases Flaaitaal word deurmekaar gebruik. (Bosman. 2004: 36)

Dit wil lyk asof daar twee sprekers in die eerste strofe is: die “mevrou” wat later aangespreek word, stel haarself in Engels voor. Daar is allerhande bewyse van sofistikasie, maar dit is nie duidelik of dit die eerste spreker of die tweede een is wat so “cool” is nie. Ten spyte van die Engelse begin, is albei sprekers waarskynlik deel van die Afrikaners wat volgens die liedjie so

plesierig is. In die CD-bylaag wat saam met die *Poles Apart* uitgegee is, verskyn die liedtekste van al veertien die liedjies op die CD. Die teks van “Afrikaners is plesierig” word hieronder weergegee sonder dat die druk- en spelfoute gekorriger is. Die liedteks in die CD-bylaag word anders as in die onderstaande skrif weergegee in terme van strofe-indelings. Die rede vir die onderstaande weergawe is bloot vir analiese:

*I'd like to introduce myself – Johanna Ertjekollo*  
*And this is the alternative – You was so saf 'n molo*  
*Haai jy, loop verby - Is mos dekadent*  
*Peace brother, give me five of suig jou peperment*  
*Jy's cool, jy spoel jou mond met Aquafresh*  
*En leer mos al van hip- hop in jou ma se creche*  
*Ja this is the alternative but we're not primitive*  
*Some het nog hare op hul lyf but we just like to live*  
*In peace*  
*Ekskuus, mevrou, wat gaan nou aan?*  
*Ek wil net weet of is die Internet dan nou te blaam*  
*Oeps! Jou naam, jou naam. I understand madame*  
*Ek ken mevrou, jys een van daai's*  
*Jy is so bietjie skaam*  
*Afrikaners is plesierig*  
*Dit kan julle glo*  
*Hulle hou van partytjie*  
*En dan maak hulle so*  
*En dan maak hulle so*  
*Babe is jy nog lief vir my x 3*  
*Ek gaan iemand anders kry*

In die tweede strofe, wat hieronder weergegee word, is daar talle verwysings na die aktualiteit en na jappies wat geen sosiale bewussyn het nie. Die implisiete aanklag in die verwysings na omgewingskwessies “yuppie scum”, na vigs en na armoede (“En die bedelaar staan met sy uitsteek hand en vra my vir net nog twee rand mense vrek oor die hele land”) is waarskynlik eweneens op die plesierige Afrikaners gerig. In die tweede strofe wys die spreker ook uit dat die

regering niks doen aan die lot van die arm mense nie, want terwyl mense besig is om te “vrek” (vermoedelik aan vigs), lê die res van hulle op die bekende, eksklusiewe Clifton se strand.

*Luister hier jou yuppie scum  
Jou preconceived millenium man  
Ek maak jou kwaad want ek weet ek kan  
Gee my nog 'n vatlap government plan  
En die bedelaar staan met sy uitsteek hand  
En vra my vir net nog twee rand  
Mense vrek oor die hele land  
En die res sit op Clifton se strand  
En die music is vinnig  
Ek raak opgepsyche*

*If you don't like it, why don't you take a hike  
Almal is anders. Sê maar wat jou pla  
Hou net op om vrae te vra  
Afrikaners is plesierig ...  
Babe is jy nog lief vir my x3  
Ek gaan iemand anders vry  
I'd like to now excuse myself  
Hul sit honde op mense  
Ek gaan liever skape tel  
Op radio sonder grense  
Ja jy fix my krieket en miskien my rugby  
Bobby Skinstad, hoe's daai been?  
Ek kyk nie Currie Cup nie  
Jy's koel. Jy voel 'n veer vir global warming  
Betogers moet iets anders doen  
Pamflette lees is boring  
Alles is affirmative, al is jou baas verwant  
Kant sou ook geen kant kon kies  
So swot maar wyl jy kan*

*Die bank, die bank, die bank*

*Vra te veel rente*

*Ek speel maar eerder pinball met my 50 sente*

*Ek het nie pms nie, ek's net 'n natural bitch*

*I like to play my guitar, but I don't have perfect pitch*

*Afrikaners is plesierig ...*

Volgens Bosman is 'n herhalende proses van identifikasie en afstand neem, van aanklag en vereenselwiging in die lied voltrek (Bosman. 2004:36). Met al die verwysings na die probleme van 'n gekwelde Suid-Afrika soos die krieket en die rugby wat “gefix” word, die ryk mense wat ryker word, en die armes wat arm bly, bly daar van die vrolike volkspeleliedjie waarop die refrein gebaseer is, weinig oor.

In 'n onderhoud met Karen Zoid het sy die volgende gehad om te sê oor Afrikaans wees en haar musiek: “Ek is 'n Afrikaner, hier binne in my. En ek sien 'n revolusie onder ons. Veral in musiek en kuns. Die tyd van groot politieke leiers is verby. Dis nie meer soos die sixties en die Black Panthers en JFK en Mandela in die tronk en Steve Biko se dood nie. Politici moet nou stilbly en op die ekonomie fokus. Dis wat saak maak. Ek soek 'n goeie lewe, ek wil nie elke dag van pasteie leef nie. Mbeki – daai ou met sy African politics in sy Western suit – moet die kinders uitvreet en skool toe jaag.” Zoid speel nie openlik politiek nie en sy het opgemerk dat Suid-Afrikaners in baie opsigte “vry is van politiek”.

Dit was toe, en sy kan vergewe word vir haar vroeëre gebrek aan politieke insig. Suid-Afrikaners is natuurlik net so passievol oor politiek as oor sport. En terwyl Zoid wegstrem van openlike politieke uitsprake in haar musiek, maak sy tog uitsprake oor 'n verskeidenheid plaaslike kwessies, soos die Wetsontwerp op die Beskerming van Inligting in haar liedjie *Shoot the Breeze* op haar album, *Terms and Conditions Apply*.

*Maak Nie Regtig Saak Nie* is 'n lied wat weer sosiale kommentaar met die persoonlike jukstaponeer, en dinge soos goeie vriende en 'n “bosveldvuur wat brand” identifiseer as die dinge wat regtig saakmaak in 'n samelewing waar soveel verkeerd loop en die media lustig meewerk om 'n donker prentjie te skilder.

So 'n voorbeeld kan duidelik gesien word in die vyfde strofe met die vraag wat gevra word “Het ek die mentaliteit van 'n blomkool?” Dit word juis bedoel as 'n vraag, want Zoid vra hier of sy wel die een is wat dom is? Dit voel vir haar asof niemand iets nuuts wil konseptualiseer nie en niemand wil ook probeer nie. Daar is niks in die samelewing wat regtig meer saakmaak nie, want alles loop verkeerd.

Volgens 'n onderhoud met Theunis Engelbrecht (2001) het Zoid sterk klem gelê oor die feit dat daar net jongmense is wat wil wegbreek, uit die land uit, uit die stad uit, uit hulself uit, uit hul seksualiteit uit (Engelbrecht, 2001). Zoid versterk hierdie idee met die volgende woorde uit die lied “Maak nie regtig saak nie” waar sy sing: “Hy’s gatvol vir sy boerebarok, nou dra hy lipstick, en hy dra 'n rok.”

Zoid sê verder dat: “Baie swart mense van my ouderdom dink dis nou vreeslik in om daardie struggle mission te hê, maar hulle het net so min daarmee te doen gehad as ek”(Engelbrecht, 2001).

Teenspyte van die bostaande aanhaling maak Zoid dit ook in hierdie lied duidelik dat sy nog lief is vir Suid-Afrika en dat sy van plan is om hier te bly. Sy sing: “Twee kitare en 'n Bosveldvuur wat brand, hou my lief vir hierdie lewe, hou my lief vir hierdie land.”

Die teks van *Maak nie regtig saak nie* word hieronder weergegee sonder dat die druk- en spelfoute gekorrigeer is. Die liedteks in die CD-bylaag word anders as in die onderstaande skrif weergegee in terme van strofe-indelings. Die rede vir die onderstaande weergawe is bloot vir analiese.

*My geld is klaar, en die rand is laag.  
En Aids is 'n virus, Aids is 'n plaag.  
En dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*

*Jy's lief vir die party, en lief vir die jol.  
Maar die kerke is leeg, Een die tronke vol.  
Dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.  
Dit maak nie regtig saak nie.*

*Dit maak nie regtig saak nie.*

*Die katte miaau, en die honde blaf.*

*En die kinders brand hulle skole af.*

*En dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*

*Hy's gatvol vir sy boere barok, nou dra hy lipstick, en hy dra 'n rok.*

*En dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie, baby.*

*Dit maak nie regtig saak nie.*

*Dit maak nie regtig saak nie.*

*Die shows op TV, is uiters swak.*

*Ja, die shows op TV, is nogal...*

*Kan niemand iets nuuts konseptualiseer nie?*

*Wil iemand nie net asseblief probeer nie?*

*Die shows op TV, is almal dieselfde.*

*Wat het geword van my kinderdae helde?*

*Het ek die mentaliteit van 'n blomkool?*

*Net soos my onderwysers van hoërskool?*

*Dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*

*En dit maak nie, dit maak nie regtig nie.*

*Maak nie regtig, maak nie regtig saak nie.*

*Twee kitare en 'n bosveldvuur wat brand.*

*Hou my lief vir hierdie lewe.*

*Hou my lief vir hierdie land.*

*Goeie vriende.*

*Vriende aan jou kant.*

*Help jou stuier teen die wind.*

*Teen die bloed en teen die sand.*

*En dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*

*Dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*



*Jy's cheap, en petrol's duur.*

*Daar's sestig minute in elke uur.*

*En dit maak nie, dit maak nie regtig saak nie.*

*Dit maak nie regtig saak nie.*

Zoid se wilde hareswaai is steeds haar verhoog-kenmerk – en die swart Levi's en swart kitaar, is dit duidelik na aanleiding van die onderstaande liedjie dat Karen Zoid glo in “verandering.”

Die teks van *Verandering* word hieronder weergegee sonder dat die druk- en spelfoute gekorriger is. Die liedteks in die CD-bylaag word anders as in die onderstaande skrif weergegee in terme van strofe-indelings. Die rede vir die onderstaande weergawe is bloot vir analiese

*Wanneer al die mense huise het.*

*Wanneer al die huise dakke het.*

*Wanneer al die dakke teëls op het.*

*En elkeen slaap in sy eie bed.*

*Wanneer Trevor genoeg van my geld gevat het*

*En daar iemand nice is in die kabinet.*

*En jy ophou om my te label,*

*en ek ophou worry oor wat jy dink.*

*Sal almal dan kan happy wees,*

*en ophou om te kla?*

*Sal almal dan o kay kan wees,*

*sonder retoriese vrae?*

*Wanneer dokters ophou emigreer,*

*en mens by shopping centers verniet kan parkeer,*

*en die bokke bietjie harder probeer,*

*en bafana-bafana ophou hana-hana.*

*Wanneer siektes weer genees kan word,*

*en kindertjies net liefde kort ,*

*en mense weer wil glo in God,*

*en ons vakansie hou by Vic-Falls.*

*Sal almal dan kan happy wees,*

*en ophou om te kla?  
Sal almal dan okay kan wees,  
sonder retoriese vrae?  
You can stand up, be counted.  
stop feeling, surrounded.  
By the colour of your self-esteem,  
and mirrors of your broken dreams.  
Ek glo in verandering  
So kyk uit vir jouself my ding  
Wanneer ons weer in die stad kan loop  
en die kugels in Hillbrow klere kan koop  
en daar weer `n nice club in Jo'burg is.  
En ons ophou om die oues te mis.  
Wanneer drug-dealers Leeukop te trek  
en rand-dolar rate weer versterk  
en almal eendag saam kan werk,  
Saam kan werk en saam kan sing.  
Sal almal dan kan happy wees,  
En ophou om te kla?  
Sal almal dan okay kan wees,  
sonder retoriese vrae?  
You can stand up, be counted.  
Stop feeling, surrounded.  
By the colour of your self-esteem,  
And the mirrors of your broken dreams.  
Ek glo in verandering  
So kyk uit vir jouself en  
Stand up, be counted  
Stop feeling surrounded...*

Karen Zoid het wel verandering in rock musiek gebring en kan uit haar eie reg as 'n pionier beskou word. Die woorde uit die lied "Verandering" versterk hierdie punt. almal eendag saam kan werk, saam kan werk en saam kan sing. Sal almal dan kan happy wees, en ophou om te kla.

Karen Zoid het wel saamgewerk en gesing met die sangeres Thandiswa Mazwai op die CD *The Coca Cola Collaboration*. Thandiswa Mazwai het die volgende gehad om te sê oor die CD en haar samewerking met Karen Zoid: “Die aard van ons land is dat swart mense nie weet wat met Afrikaners gebeur nie, en Afrikaners weet nie wat met swart mense gebeur nie. Ek is aan die hip kant van die swart gemeenskap, en Karen is aan die hip Afrikanerkant, en in ons liedjie word hierdie twee kante bymekaargebring ... en dis cool!” (Engelbrecht. 2004)

Met *Poles Apart* het Karen Zoid Afrikaans die 21ste eeu ingelei. Baie jonger Afrikaanse rock-groepe het hierna gefloreer, danksy haar pionierswerk. In ’n 2011 artikel in *Rapport* het skrywer Marianne Thamm die volgende gehad om te sê oor Zoid se 2011 Kaapstad toer: “In 2011 het Zoid se Afrikaners is Plesierig 10 Jaar Anniversary-toer in Kaapstad afgeskop. Sy het ’n priemende weergawe van Peter Gabriel se ikoniese lied *Biko* gesing – wat tot 1990 deur die SAUK verbied is omdat dit handel oor die moord in aanhouding op die swartbewussynaktivis Steve Biko. Zoid het dit ook saam met Louis Mhlanga by die KKNK gespeel.” (Rapport. Julie 2011).

Die onderstaande *Biko* lirieke is geskryf deur Peter Gabriel:

*September '77*

*Port Elizabeth weather fine*

*It was business as usual*

*In police room 619*

*Oh Biko, Biko, because Biko*

*Oh Biko, Biko because Biko*

*Yihla Moja, Yihla Moja*

*- The man is dead*

*When I try to sleep at night*

*I can only dream in red*

*The outside world is black and white*

*With only one colour dead*

*You can blow out a candle*

*But you can't blow out a fire  
Once the flames begin to catch  
The wind will blow it higher  
Oh Biko, Biko, because Biko  
Yihla Moja, Yihla Moja  
-The man is dead*

*And the eyes of the world are  
watching now*

*watching now ([www.azlyrics.com/lyrics/petergabriel/biko.html](http://www.azlyrics.com/lyrics/petergabriel/biko.html))*

Van die beroemde, sielvolle en hipnotiese koor het Zoid oorgegaan in 'n treffende weergawe van die volkslied, *Nkosi Sikelel' iAfrika*.

Wat Zoid regkry, is om te vier dat sy deel is van 'n veel wyer, meer diverse samelewing. Om oor Steven Biko te sing, maak nie van haar 'n Afrikanerverraaier nie. Wat dit doen, is om haar te plaas binne-in 'n groter menslike en steeds ontwikkelende Suid-Afrikaanse tapisserie (*Rapport*, Julie, 2011).

Sommige van die aanhangers – minstens dié wat wit is – soos die kommentator Eusebius McKaiser onlangs opgemerk het in sy *Mail & Gaurdian* artikel oor *Confronting Whiteness*, gekies het om hulself buite die hoofstroom van die Suid-Afrikaanse samelewing te plaas om 'n soort van aparte gemeenskap te vorm.

*“Dis byna asof hulle nie deelneem aan die groter gemeenskap nie; hulle onttrek eerder in 'n kleiner wordende wit, Afrikaanse Nkandla waaruit hulle nie kan of wil beweeg nie. Maar dit kan dalk opnuut isolasie skep, en transformasie, integrasie en saambestaan ondermyn.”*

Zoid se album *Terms & Conditions* het 2010 op die rakke verskyn.. In 'n 2010 onderhoud vir Die Burger met Anna-Retha Bouwer het Zoid die volgende gehad om te sê oor haar vyfde ateljee-album: “Ek is gelukkig met die reaksie sover die verkope lyk goed – en dit nogal in 'n resessie.”

Verder in Zoid se onderhoud met Bouwer (2010) erken Zoid die volgende: “Met my vorige album (*Postmodern World*, 2007) was ek op ’n heel ander emosionele plek net ná die geboorte van my kind” (*Die Burger*. Desember. 2010). Sy het alles toe gesien in die sagte lig wat saam met moederskap kom. “Maar ek dink ek gaan ’n bietjie terug na my roots met dié een” (*Die Burger*. Desember. 2010). Van die 13 snitte het sy 12 self geskryf.

Bouwer het ook in die artikel verwys na Zoid se manier van skryf wat in hierdié album anders was as gewoonlik. Zoid het hierop kommentaar gelewer en gesê: “Gewoonlik skryf ek nie uit ’n persoonlike hoek nie, maar eerder deur ’n venster van hoe ek die wêreld sien. Hierdie keer het ek doelbewus meer uit persoonlike ervaring geskryf. Broomstick en Bly by my is byvoorbeeld baie persoonlik” (*Die Burger*. Desember. 2010).

Karen Zoid het by die KKNK (2012) saam met die legendariese Sothosprekende-kunstenaar Vusi Mahlasela opgetree, en by dieselfde fees het sy *Zoid Afrika*, haar sesde studio-album (*Zoid Afrika*) – en eerste vollengte Afrikaanse CD met 15 nuwe liedjies én ’n bonus-DVD – bekend gestel.

Agterin die CD-boekie skryf sy:

*“Hierdie musiek het ek uit my hart uit geskryf. [...] Ek het die uitdaging om ’n vollengte Afrikaanse album te maak so geniet. Dit irriteer my as mense so aangaan oor ‘die taal’, but after all is said and done staan ek terug en beseef hierdie harde, direkte, jong taal is tog my moedertaal, gebaretaal en liefdestaal.”*

Zoid wil in Afrikaans rou emosie laat hoor, en hiervan is daar baie op haar CD. “Ek het baie RSG begin luister toe ek hier in die berge kom woon het,” vertel sy in ’n onlangse artikel geskryf deur Erns Grundling (2012).

*“Dit was opvallend hoe baie Afrikaanse musiek daar is, maar dit is asof mense nie connect met die dinge wat hulle sê nie. Hulle sing oor iemand vir wie hulle lief is, maar dit klink nie of hulle werklik so voel nie.”* Dus wil Zoid sê dat sy niks wil terughou in haar CD nie. Zoid wil hê dat haar aanhangers werklike emosie moet wys wanneer hulle na haar CD luister.

Nadat haar aanhangers begin T-hemde maak het met die woorde *Ons vir jou Zoid Afrika* en *Proudly Zoid Afrika* het Karen begin nadink oor die land. Veral drie songs op die nuwe album *Waansin, In Suid-Afrika* en *Goeie-môre optimiste* lewer sterk sosiale kommentaar.

Karen Zoid is bekend vir die sosiale kommentaar in baie van haar liedjies. In haar *Zoid Afrika* album gee die liedjie “Goeie-môre optimiste” ’n satiriese blik op wan-administrasie in munisipaliteite. Maar Zoid het dit nog altyd duidelik gemaak dat sy self baie optimisties is oor Suid Afrika. “*Mense sal vir jou sê om optimisties te wees is om ’n naïewe uitkyk op die lewe te hê, maar ek sien optimiste as mense wat sterk genoeg is om die negatiewe uit te sluit. Dit is baie maklik om saam te praat en negatief te wees, maar dit vat ’n bietjie meer van ’n mens op positief te wees. Ja, en daar is immers baie om oor positief te wees*” (Rapport, 2012).

Zoid verduidelik verder in haar onderhoud met Erns Grundling oor haar keuses om hierdie album in Afrikaans te skryf:

“*Dis hoekom ek in Afrikaans geskryf het, ek wou baie graag met Afrikaanse mense gepraat het. Nie om vinger te wys nie. Maar ons is so bleddie bang vir mekaar in hierdie land, dis verskriklik irriterend. Maar jy kan óf sit en moan oor die regering, óf jy kan self iets doen. Mense het nie ons filosofieë nodig nie, hulle het ons hulp nodig. Dit vat min tyd en energie om ’n groot verskil in ander mense se lewens te maak*” (Rapport, Mei. 2012).

Zoid vertel vir Grundling in die onderhoud dat sy baie van Vusi Mahlasela geleer het:

“*Sy lewenswerk is om transformasie aan te moedig. Hy het my aangesteek en ek wil nou ander mense aansteek. Daar is ’n land buite die land wat die media skep, daar is ongelooflike werk wat gedoen word en stories daarbuite van mense wat die odds beat, stories van versoening. Dit weeg sterk op my hart. Ons het eintlik so baie om te gee.*”

Toe Zoid in 2002 met *Poles Apart* gedebuteer het, het die “Zoid-generasie” ’n algemeen gebruikte begrip geword, maar dit is interessant om op te let dat sy deesdae ook verskeie ouderdoms groepe in haar gehoor sien: “Van mense in hul 20’s tot in hul 50’s”. En dit is vir haar goed dat haar aanhangers nou oor verskeie generasies strek.

Oor die afgelope 10 jaar is Karen Zoid gevestig as 'n onmisbare kunstenaar - met ses grensverskuiwende albums, byna 20 000 vertonings agter die blad, verskeie toekennings (Beste Musiekproduksie, beste vroulike kunstenaar, beste rock-album, beste liedjieskrywer, beste kontemporêre album, ens), en optredes met Metallica, Annie Lennox, John Mayer, Seal, Collective Soul en Hothouse Flowers. Baie het in dié dekade gebeur: groot suksesse, groot terugslae. 'n Huwelik, die geboorte van haar seuntjie, Ben, 'n egskeiding. Maar sy het aanhou musiek skep en aanhou gehore verower.

In die woorde van Koos Kombuis in 'n Huisgenootonderhoud oor die “nuwe” generasie: “Karen Zoid het nog nie haar hoogtepunt bereik nie. Sy transformeer en eksperimenteer nog gedurig” (Roggebrand. 2004). Karen Zoid is volgens my mening 'n pionier vir die bevryding van jong mense in Afrikaans.

## **Hoofstuk Drie: Toast Coetser en The Buckfever Underground**

### **3.1 Inleiding**

Die liedtekste van die Buckfever Underground is allermens populêr van aard en bied dis die studie 'n meer alternatiewe benadering wat die Buckfever Underground volg. Dit wil sê 'n meer literêre en niekommersiële aanslag, 'n breër beeld van tendense in die Afrikaanse musiekwêreld. Die doelwit van hierdie hoofstuk is om 'n blik te bied op die verskeidenheid van werksaamhede wat deur die jonger generasie musikante in Afrikaans bedryf word eerder as om net op die meer kommersiële kunstenaars te fokus.

Die musiek van die groep The Buckfever Underground word in die “alternatiewe” kategorie van musiekstyle geplaas. Soos Engelbrecht (2005) verduidelik:

*“ Alternatiewe musiek bevraagteken sosiale en identiteitskonstruksies in die hedendaagse sosiale werklikheid. Dit gaan nie daaroor om ontvlugting of net 'n lekker “jol” te bied nie. Alternatiewe musiek bevat klaarblyklik geen selfsensuur wanneer dit by lirieke kom waarin idees en aspirasies van kunstenaars verwoord word nie. Artistieke integriteit word gestel bo kompromieë ter wille van gewildheid of toeganklikheid. Uiteraard is alternatiewe musiek eksperimenteel, en iets wat 'n mens nie maklik kan kategoriseer nie.”*

In 'n onderhoud met *Cape Town Today* het een van die groepslede, Gilad Hockman (Gil), die volgende beskrywing van hul groep gegee:

*“The Buckfever Underground is about the total freedom of human emotion. It is freedom more often found by drinking beer and having a good time, but we thought it would be fun to do that and let people watch us and maybe inspire them to do the same. We’re not so much a band as a really good idea”* (Capetowntoday, 2004).

Toast Coetzer die hoofseker en skrywer van *The Buckfever Underground* sê: *“ The Buckfever Underground is in the first place about having a good time with some friends, because this isn’t a band, it’s a group of friends who happen to make music together. We started off with a motto of ‘Beer and Freedom’ and it hasn’t let us down yet. The Buckfever Underground is what you make of it”* (Capetowntoday, 2004).

In 'n resensie se beskrywing van *The Buckfever Underground* se CD *Jou medemens is dood* (1998), het hy die volgende gesê:

*“Sparsely arranged acoustic guitar pieces with some percussion, samples and pseudo-Beat poetry in Afrikaans and English layered on top”* (Anoniem, 1999).

Hierdie verwysing na die *beat*-kwaliteit van Toast Coetzer se gedigte vir *The Buckfever Underground* word ook opgehaal in ander resensies se opmerkings oor *The Buckfever Underground*. Die webblad *watkykky.co.za* se Chopper Charlie (watkykky, 2005) trek 'n direkte verband tussen die styl van die Beats en *The Buckfever Underground*: *“Bo-oor die unique arb rhythm blend val die woorde in netjiese sinne, gepraat asof dit een lang sin is in die Beat tradition van lank terug.”* Ander resensies verwys na eienskappe van *The Buckfever Underground* se werk wat ook tekenend van Beat-poësie is, soos byvoorbeeld die belang van improvisasie, eksperimentering en eklektisisme (Anoniem, 2006; Coetzee, 2005; Engelbrecht, 2006), hoewel die Beat-beweging nie eksplisiet betrek word nie.



### 3.2 Die term “Beat” en die ontwikkeling van die beweging.

The Buckfever Underground se alternatiewe musiek en hulle unieke lirieke sluit aan by die ‘beat’ –poësie. Aanvanklik het The Buckfever Underground die woord “beat” eenvoudig geïnterpreteer as “mind-your-own-business,” soos in die uitdrukking “beat it”, maar toenemend het hulle die betekenis begin beskou as “sad” of “deadbeat” (Kruger 2006).

Daar word gesê dat wanneer ’n mens letterkunde bestudeer, word dit egter ook duidelik dat skrywers wat by mekaar aanklank vind hulleself dikwels op ’n doelbewuste manier saamgroepeer. Die belang van sosiale groeperings en affiliasies binne die modernistiese beweging is ’n goeie voorbeeld hiervan (kyk Bradbury & McFarlane, 1991). Die Beat-beweging het ook (ten minste aanvanklik) uit ’n klein, intieme groep vriende bestaan, wie se gedeelde opvattinge en ideale hulle ’n grypende persoonlike en artistieke te boue gegaan het.

Die woord *beat* is oorspronklik ontleen aan sirkus-en-karnavaal-argot, en weerspieël die omstandighede van ’n nomadiese bestaan (Watson, 1995:3). Volgens George en Starr (1985: 194) het die term sy oorsprong in die jive – taal van jazz – musikante. Herbert Huncke, ’n invloedryke hipster-figuur in die vroeë Beat kultuur, het die woord in die herfs van 1945 aan die Beat skrywers Burroughs, Ginsberg en Kerouac bekendgestel (George en Starr, 1985:194).

Kerouac, in gesprek met John Holmes, het hierdie idees in historiese perspektief geplaas met sy opmerking dat sy generasie ’n *beat generation* is (George en Starr, 1985:195). Holmes het beslag gelê op die idee en dit in omloop gebring met sy invloedryke November 1952 – artikel vir die *New York Times Magazine*, met die titel *This is the Beat Generation*. In hierdie artikel skryf Holmes (1952) die volgende oor *beat*:

*“More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness, a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself.”*

Kerouac se definisie van die Beat-generasie as “*the generation that came of age after world war two, who, supposedly as a result of disillusionment stemming from the Cold War, espouse mystical detachment and relaxation of social and sexual tensions*” (aangehaal in Watson, 1995:5) berus ook op hierdie idee.

Ginsberg and Kerouac se definisie bring die dubbelkantige aard van die Beat-beweging na die oppervlak: die negatiewe hang altyd saam met die positiewe, rebellie met die kreatiewe spiritualiteit, en ontnugtering met 'n ekstatische en mistieke persoonlike visie.

*Beat* het ontwikkel as 'n reaksie teen die oorheersend konserwatiewe Amerikaanse wêreldbeskouing van die 1950s. Die Beats was gekant teen die redusering van menslike potensiaal en vryheid, en die toenemende sistematiesing, vertegnologiesing en materialisering van die alledaagse lewe (Stephenson, 1990:175). In hierdie proses het hulle die vaandels van kontrakulturalisme en avant-gardisme oorgeneem (Russell, 1985:242). Hulle het die boheemse lewenstyl van die *hipster* nagevolg, gekenmerk deur 'n fassinasie met dwelmmiddels, misdaad, geweld, *jazz*, *blues* en seksuele eksperimentering. Tesame met hul geloof in die transformerende rol van kuns, het hulle hierdie aspekte as maniere beskou om die onderdrukking, reglementering en steriliteit van die samelewing teë te werk.

Gedurende die wordingstyd van die beweging, in die loop van die 1940's, was die Beats betreklik onbekend. Maar ná Ginsberg se opspraakwekkende baanbrekersvoortlesing van *Howl* by die Six Gallery (13 Oktober 1955), en die publikasie van Kerouac se roman *On the road* (1957) en Burroughs se *Naked lunch* (1959) het die Beat-skrywers vinnig berugtheid verwerf.

Die media het vinnig die geleentheid aangegryp om die nuutste tendens onder hul gehoor se aandag te bring, en het die kreatiewe en sosiale energie van die Beat-skrywers tot meer gebruikersvriendelike vorme vereenvoudig en verwerk, sodat dit gereed was vir verbruik deur middelklas-Amerika (Schönfelder, 1985:391).

Die Beat-etos van die 1950's en 1960's wou poësie teruggee aan alledaagse mense, en wou dit kuns-in-uitvoering, gerig op die gemeenskap, maak. Die populêre, oop en toeganklike aard van Beat-poësie kom na vore in die informele woordkeuse, die spreektaalritmes, die gelyktydige persoonlike en sosiale bewustheid, die eksplisiete verbande met die alledaagse lewe, en die mengsel van sosiale kritiek, humor en idealisme.

### 3.3 Wie is die Beats?

Die Beats bestaan, as 'n literêre groep, slegs uit William S. Burroughs, Allen Ginsberg en Jack Kerouac. Hulle het mekaar in die 1940s in New York ontmoet. Gregory Corso word soms ook by die kerngroep Beats gereken (kyk Horovitz, 1969:329-330, vir aanduidings van die belang van Corso se werk).

Wanneer 'n mens die literêre uitsette van die drie kernfigure van die Beat-beweging beskou, word dit duidelik dat daar wesenlike verskille tussen hulle is, in terme van sowel oortuiging as styl. Jack Kerouac se skryfwerk het 'n sterk outobiografiese inslag, en sy latere werke toon 'n toenemende belangstelling in die Zen-Boeddhisme.

William S. Burroughs is 'n *underground*-kultusfiguur en krities-erkende postmodernistiese romanskrywer. Burroughs is uitsonderlik binne die Beat-groep, hoofsaaklik vanweë sy onwrikbaar anti-romantiese houding en sy minagting van idealistiese toekomsbeskouings (Tytell, 1976:13).

Allen Ginsberg se poësie berus op sterk sosiale aktivisme. Sy poësie is egter ook intens persoonlik, en gemoeid met spiritualiteit. Sy kenmerkende styl berus op die asemteug-gebaseerde, lang poëtiese lyn, inkantasie-agtige herhaling, en die opeenhoping van beelde. Ginsberg se poësie word beskou as tipies van die Beat-etos, en met die verloop van tyd het hy ook die spreekbuis en kroniekskrywer van die beweging geword.

### 3.4 The Buckfever Underground en Toast Coetser

The Buckfever Underground is in 1998 gevorm en bestaan, volgens die groep se webblad, uit vyf lede: Righard Kapp (kitaar), Stephen Timm (tromme, elektronika), Jon Savage (sleutelbord), Gilad Hockman (baskitaar) en Toast Coetzer (lirieke en stem). Die groep het verskeie CD's vrygestel: *Jou medemens is dood* (1998), *Survival is personal* (2000), *Teaching Afrikaans as a foreign language* (2003) en *Trying to do something about this goddamn terrible bleak winter* (2005). Lirieke is in Afrikaans sowel as Engels. Die groep se musiek is ook al as *punk jazz* beskryf (Coetzee, 2005). Die naam The Buckfever Underground se verband met The Velvet

Underground suggereer ook hierdie kwaliteit van hulle werk, aangesien The Velvet Underground dikwels beskou word as een van die grootste invloede op en voorlopers van *punk*-musiek.

### 3.5 The Velvet Underground

The Velvet Underground was 'n Amerikaanse *rock*-groep wat in New York gevorm is. Hul bekendste lede was Lou Reed en John Cale, wat beide sukses as solokunstenaars behaal het. Terwyl die groep saam was, het hulle min kommersiële sukses behaal. Ten spyte daarvan word die groep dikwels deur baie kritici aangehaal, en hulle word beskou as een van die belangrikste en invloedrykste groepe van die 1960's.

The Velvet Underground deur Michael Leigh was 'n kontemporêre sagtebandboek oor die geheime seksuele subkultuur van die vroeë sestigerjare wat John Cale se vriend Tony Conrad aan die groep voorgestel het. Volgens Reed en Morrison het die groep die naam oorweeg en daarvan gehou, aangesien dit suggestief was van die “ondergrondse teater” en toespaslik was want Reed het reeds die liedjie “Venus in Furs” geskryf, 'n lied geïnspireerd deur Leopold von Sacher-Masoch se boek met dieselfde titel, want handel oor masochisme.

Die Velvet Underground was van die eerste musiekgroepe wat rock-musiek as kreatiewe kuns beskou het en nie as 'n kommersiële produk om te verkoop nie. As gevolg hiervan was hulle ook een van die eerste musiekgroepe wat die welbekende top 100 musiek lys verontagsaam het. Die doel van hulle musiek was om emosie uit te druk, en om te kommunikeer binne hulle omgewing. Hulle eerste albums was allereers voorbeelde van kreatiewe vryheid: die groep het geskryf oor enigeiets, die verse gerangskik soos dit hulle pas, en gespeel soos hulle dit wou doen. Die enigste reël was dat hulle nie *blues* moet speel nie, want daar was te veel groepe wat dit reeds doen.

Andy Warhol was die groep se bestuurder, en dit was dié groep wat by sy ateljee, Die Factory, en sy Exploding Plastic Inevitable-byeenkomste gespeel het. Die uitdagende lirieke van sommige van die groep se liedjies het 'n nihilistiese aanslag in sommige van hul musiek gegee.

Hul 1967 debuutalbum, getiteld *The Velvet Underground & Nico* (waarin die Duitse sanger Nico, met wie die groep aangemeld het, verskyn) is as die dertiende grootse album van alle tye,

en die “mees profetiese *rock* album wat ooit gemaak is” in 2003 deur die *Rolling Stone* tydskrif aangewys.

In 2004 het *Rolling Stone*, tydskrif die posisie van die groep negentiende op sy lys van die 100 grootste kunstenaars van alle tye geplaas. Die groep is in 1996 in die *Rock and Roll Hall of Fame* deur Patti Smith, Lou Reed en John Cale ingesluit toe The Velvet Underground vir die laaste keer herform, saam met Maureen Tucker. By die byeenkoms het die sangeres-digteres Patti Smith hulle voorgestel en die drie het vir die laaste keer opgtree met die lied *Last Night I Said Goodbye to My Friend*, geskryf vir een van die groep se lede, Sterling Morrison, wat die vorige jaar ná ’n ernstige siekte oorlede is.

Hulle ware doel was om ’n dokumentêre program van die dekadente en afvallige, siniese bui te voorsien wat besig was om onder die intelligentsia te versprei. Hulle was nie hippies nie, hulle was musikante wat bewus was van die avant-garde bewegings.

### **3.6 The Buckfever Underground**

Die groep se styl het heelwat verandering ondergaan sedert hulle debuut-CD, *Jou Medemens is Dood*. Soos Coetzer dit stel: “Heel in die begin was dit net Gil op acoustic guitar en my stem, met bietjie tape recorded sounds en radio static” (watkykky, 2005). *Teaching Afrikaans as a foreign language* het ’n veel voller instrumentbesetting, met klavier en tromme by, en verwerkings wat jazz, hip hop en rap betrek (Engelbrecht, 2006).

Volgens Toast Coetzer in ’n onlangse onderhoud met Margot Luyt op die program ‘Vers en klank’ noem hy dat hy meestal skryf oor dinge wat rondom hom gebeur, en wat wel in Suid-Afrika gebeur. Meeste van Coetzer se werk kan as ‘somber’ beskou word soos deur Luyt gedurende die onderhoud vir die luisteraars uitgewys het, waarop Coetzer geantwoord het dat nie alle stories goed is nie. Die gedig ‘anene booyen’ is so ’n voorbeeld”

*anene booyen*

*die wind het gaan lê*

*op bredasdorp*

*dit is saterdagaand  
tenuur  
en anene booyen  
sewentien  
is dood  
sy was weggelok van 'n partytjie  
sy is weggelei van die lig  
in 'n swart kombes  
van onverstaanbaarheid  
in  
vier mans het haar verkrag  
haar bene gebreek  
haar vingers gebreek  
al haar vingers  
haar toe oopgeslag  
ingewande uitgeruk  
in die sand gegooi  
in ou meulestraat  
op 'n bouperseel  
waar sy as skoonmaker  
gewerk het  
in die week  
sy het nog gelewe  
haar swart grasshoppers gedra  
asemgehaal  
gelewe  
toe sekuriteitswagte  
haar kry  
sy is hospitaal toe  
bredasdorp  
waar haar grootmaakma  
wat haar grootgemaak het  
ys op haar lippe mog drink*

*en kon hoor dat  
anene moeg is  
en wou slaap  
worcester toe  
oorgeplaas  
tygerberg  
vir noodoperasie  
en sterf  
sy het een van die lafaards  
die moordenaars  
die verkragters  
die mans  
wag – een van hulle  
die verdagtes  
was 'n vrou  
geken  
en sy naam gesê  
dit was miskien haar ex-boyfriend  
dit was iemand wat saam  
met haar grootgeword het  
in dieselfde straat  
duinestraat  
soos 'n kind in die huis  
hoe moes dit gevoel het  
om sy naam te sê?  
die wind het gaan lê  
op bredasdorp  
en in die stilte sit ons almal  
in die rietbos en brand*

Die improvisatoriese, spontane aard van The Buckfever Underground se werk wat ook duidelike kenmerke van die invloed is wat The Velvet Underground se musiek op hulle gehad het, word duidelik gesien in hul beskrywings van hoe hul liedjies ontwikkel. Volgens die groepslede, in die

onderhoud met Cape Town Today in 2004, is die meeste van hulle optredes geïmproviseerd en onbepland, en dit word ook duidelik wanneer 'n mens na die lirieke op die webblad kyk.

In die 'Vers en Klank' onderhoud het Toast Coetzer verduidelik dat sy gedigte nie titels het nie, net datums. Die datums dui nie aan wanneer iets gebeur het nie, maar eerder wanneer hy die gedig geskryf het. Coetzer het vir die luisteraars uitgewys dat hy dadelik sy lirieke op The Buckfever Underground se Facebook bladsy laai, sodra hy dit klaar geskryf het. Soms is dit op dieselfde aand, wat dus die improvisatoriese, sponte styl van The Buckfever Underground versterk.

Coetzer se surrealistiese, improvisatoriese styl blyk groot ooreenkoms te toon met die Beatbenadering van "*following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought*" (Kerouac, 1995:484). Vergelyk byvoorbeeld die opening van "paasnaweek/lentesneeu" (*Survival is personal*):

*die vlieë hang bleeksig en met lang vingers aan die swaelstertvoë van 'n  
inkswart agtermiddag en hulle blaf traak-my-nie-agtig vir die muskietswerms  
wat onder hulle maal en tromboon en lawaai grypdiewe gryp die  
skurke aan die kaak en lem die decibels van smart en selfmoord en koelbloedigheidWyd en syd in  
die weerkaats en weerga en bodemlose vlak  
poele van eergister se koerant môre se nuus om sewe vandag se paasnaweke  
wat agteruit eer betoon dan omdraai dan die ysterhonde van voor af bevlieg  
dan stil en sonder cameras die sonsondergang tot opstand roep.*

'n Verwante ooreenkoms is Ginsberg en Coetzer se surrealistiese aanmekaarlas van hoogs sensoriese beeldkettings in hul poësie (soos duidelik behoort te wees uit die voorafgaande aanhalings). Hierdie beeldketting is een van die bindingstegnieke wat altwee digters gebruik om die prosa-agtige, lang poëtiese werke te dra.

Die bindingstegnieke wat Coetzer gebruik is dikwels soortgelyk aan Ginsberg se styl, hoewel minder ooglopend. Hy maak in 'n mindere mate van herhaling gebruik, en ook van interne rym en klankassosiasie en-metamorfose. Lirieke/gedigte soos *die bure (Teaching Afrikaans as a foreign language)*, *die ou man en die ou vrou (Teaching Afrikaans as a foreign language)* en



*psalms & gesange* (Bleak winter) maak gebruik van 'n herhalende patroon, en herinner baie aan Ginsberg se styl:

*prys die here god vir eenvoud, jubel sy naam vir 'n misverstand*

*prys die here god vir megan mckenzie, jubel sy naam vir hardekoolhout*

*prys die here god vir disprins, jubel sy naam vir blitz*

*prys die here god vir soekers wat vind, jubel sy naam vir drome van 'n kind*

*prys die here god vir die suidewind, jubel sy naam vir aftog blaas*

*prys die here god vir 'n bankbalans, jubel sy naam vir die riel.*

In die besprekings wat volg word die gedigte/lirieke anders as in die CD-bylaag weergegee in terme van strofe-indelings en reëlnommers. Die rede vir die onderstaande weergawe is bloot vir analiese.

Die lirieke vir *Trying to do something about this gaddamn terrible bleak winter* word voorafgegaan deur die opmerking dat die meeste daarvan tydens optredes opgemaak is, en nie altyd gedokumenteer is nie, terwyl enkele lirieke onvolledig is (byvoorbeeld *The way of the noodle*).

*The way of the noodle* is 'n voorbeeld van 'n liriek waarin interne rym en klankspel as bindingselement gebruik word.

*Your fears for my years are obvious in your tears*

*Like I'd rate you slate you bait you release you never on a leash rip you*

*back from the track of your attack in the bottles and the throttles of speed*

*liquor and light at the end of the downward rabbit slowslow down the NI*

*joburg at my back your body back at home down the rabbit hole.*

Die lirieke van *e-mail from England* (Survival is personal. 2000) gee eweneens 'n aanduiding van die groot rol wat improvisasie en eksperimenteering speel. Die eerste gedeelte van die liriek is 'n e-pos aan Coetser deur een van die ander groepslede, die tweede gedeelte is (volgens die gepaardgaande notas) 'n fragment van 'n langer liedjie wat verlore geraak het, en die derde bestaan uit fragmente van TV-dialoog, saamgestel deur van een kanaal na 'n ander te spring.

## **e-mail from england**

**(this bit was an email sent to me by gil out of london)**

Die eerste gedeelte van die liedjie was deel van 'n e-pos wat uit Londen gestuur is:

*'these are the days that we'll mourn the most'. I think this is the most profound thing i've heard in ages. i'm not sure if i should tell you what i think about it. it's words that describe a nagging feeling that i've had for some time now. I can feel that i'm not where i'm supposed to be, but then, there isn't any place that fits that description. ... the visions of big cars with no tops and beer in the back and bob dylan and bruce springsteen or some other lost soul in the air, and beer in the back, rolling across an empty landscape. that heart, that part of america called marlboro country. where empty benches sit with their... a thousand miles from anybody and any money and any time and any concrete and any buildings and any of those people who walk past you in london's streets talking to themselves and you wonder, when it was when they finally lost it, forever. and any of the people that sit in boxes, boxes called offices and they wait to get transferred from one boring department to another, so that life will stay bearable until the next Friday afternoon in the pub or the next lunchbreak at the next pub or the next week or the end of the year or the next holiday resort or the next or the next. or the next pill and the next beat and the next rush of all that happiness that you never knew before and you won't remember the following morning ... need to eat and drink from time to time so you wake up ... just push back and back which will eventually rear its head on Monday morning when you have to go on and you've gone on your third wrong train and all you can think of is don't cry don't cry it's only the drugs. but still everyone's doing it week in and week out and you wonder how it is they do it, because you don't want to wake up after three years and wonder what happened to 24 and 25 and 26. but they all seem to be happy. but are you sure you can take it, make it. what if you can't, what are you missing. is it all really worth the risk and the money, because you don't really have any and noone really explained how much you needed and that you might get.. a lot .. but instead they just told you, that you would understand and you would see and you would change. and now that you're beginning to understand and feel and fear that you might begin to change – and why should you have to? because this is your life and you wonder what happened to eleven months, now twelve nearly thirteen. and you think that it's all just slipping away and that god is a complete and utter asshole for making such a mess of it all and how the hell did he let it get so far out of control? I never expected this from the world, I never expected it to be this big, but*

*perhaps it's not the lack of choice, but the abundance. I mean, it's an entire fucking planet, right? and all people make choices and so then must we. sure, maybe we'll mourn this time, but only if we let it beat us. and it can, because of the choices are big and we have to learn the laws of a new jungle while still remembering the ones of the small clump of trees where we learnt to throw stones and drink beer. we just have to learn a little about traveling and catching the right breezes and currents and all the rest of it. and if we do, we find ourselves in rooms with lazy people in non-governmental offices where germans from a small town on the french border and brits who lived in bloem when they were younger dance funny dances from music barely making it through the speakers while you write never-ending prose to computers in the eastern cape. and i spoke to the features editor at mixmag today and they've heard of south africa and i emailed the editor of sl to tell him that if the editor of mixmag contacts him it's because i've told him i was sl's foreign correspondent. because we can do things like that, we just have to remind ourselves from time to time. ok, enough.*

***(this bit is a song whose title is lost, as a large part of the original file got lost)***

Die volgende gedeelte is deel van 'n liedjie wat nie 'n titel het nie, want dit het verlore geraak saam met die grootste gedeelte van die oorspronklike lêer.

*surely not beaten by the feet of the broken  
safe in the promise that your god has spoken  
dirty britain is written on my airplane ticket  
leaves me jobless and white, but ag, fuckit  
as look around, as I look around and i turn  
back to my soulless fruitless weightless  
lessons in life leaving me high where i burn  
like a crispy fried strip from kfc  
where I spray all my bullets  
pray for my booze lie so I don't lose  
small talk and schmooze pick and choose  
who I want to know where i want to go  
why isn't the money for free  
the gameshow host is strapped to the post*

*arrow through the leg and breathing frost  
these are the days that we'll mourn the most  
serowe to the coast in a month of my mind  
nobody knows where you've hidden your heart  
so why even say where to begin to start  
("is it a radio, is it a what?")  
surely not beaten at the hands of the fallen  
safe in the promise that your car was stolen  
guaranteed and fit for a ride  
for a ride down a potholed road  
bedford daggaboer berea roodepoort parow pretoria parys and northam and everywhere  
("diana, it's a bomb. it's a bomb.")  
("well, what are you doing with it?")  
("detonating. so don't make any false moves."  
unlike your postcards from paris, peru, london and minnesota  
as my visa runs out like a taiwanese tuna tug's quota  
surely not beaten by the trail of lead  
safe in the know that old french is dead  
but somewhere someones getting some head  
not from his woman but a bullet instead  
cunning like the cops at a bisho road block  
taking out crops it's rock around the clock  
stoned as a fossil sober as an oak  
not to be fussed with you'll be covered by a cloak  
this one i'll write on the back of my hand  
i'm tired of fighting with the rest of the band  
because i can't get them to get into giant sand  
as we unscrew lightly in this tired land  
surely not beaten by the beaten track  
safe in the bull and horns form of attack  
so we braai on a Sunday with some foot and mouth  
do be alarmed because it's spreading south  
feedback at Bright Lights breathing the sun*

*drowning in my beer a Sugardrive song in monotone  
crossfire cutting down my comfort zone  
“what about this shit weather?  
got to get it together.”  
surely not beaten by the pain in your head  
safe in your car you turn home instead  
surely not. surely not beaten.*

***(this bit is from afternoon tv, flicking between the five channels)***

(Die gedeelte is van 'n middag se televisie kyk, dit het gedeeltes van vyf verskillende kanale):

*“you’ve been here all the time, doing that?”  
“caterpillars in these rotten carrots”  
“I know it doesn’t look like it, but i’ve been held here against my will”  
“no cords, no wires”  
“players can relate to his real travels”  
“business”  
“mine just turned into a butterfly! huh!”  
“they’re really good”  
“only on cnn”  
“well done, you two”  
“so you folks at home can see the glass in here”  
“an ingredient in these medicines could be to blame for 200 and 400 strokes every year”  
“i’ll come to your cabin”  
“...”  
“here’s what’s ahead on e tonight”  
“smooth and creamy”  
“appetite suppressant. doctors say there are plenty cold drugs on the market that don’t use  
ppa”  
“the engine room”  
“taken one with ppa”  
“that sounds really good”*

*“hi alan”*

*“hi vicky”*

*“captain stooping? there’s something i have to say to you”*

*“...”*

*“captain, you’re holding an innocent man. mr doman didn’t steal anything”*

*“what’s the surprise”*

*“I did”*

*“alan, it’s very nice of you to come to his aid, but he was caught in the act”*

*“we add a little salt”*

*“we found out we decided to give him a break”*

*“laced with methanol”*

*“right”*

*“it’s a very serious offence, alan”*

*“...”*

*“oh boy, i didn’t know that!”*

*“I started vomiting. and feeling nauseous”*

*“then, I had the guy I was drinking with”*

*“my hands, my hands are clean”*

*“and i’m melting the butter”*

*“first, i’ve gotta get my outfit”*

*“no darling”*

*“my dad’s funeral”*

*“so that we get lovely creamy scrambled”*

*“from another lady”*

*“next Sunday for his second, toronot extending their winning streak to three games to stay on top in the northeast division, detroit suffering back to back shutouts at home for the fist time since 1990. the new york rangers hosted”*

*“I can’t keep up with you”*

*“peppy and active, you said it made you feel young”*

Hierdie eienskap van The Buckfever Underground se lirieke hou verband met die improvisatoriese aard van die groep se werk. Dit skep ook ’n speelsheid in baie van die liriekgedigte, ten spyte van die relatief ernstige toonaard van die meeste daarvan. Dit is

interessant dat Ginsberg ook soortgelyke klankspel en-metamorfose gebruik ter wille van speelse, humoristiese effek, soos byvoorbeeld in die gedigte *Fie my fum* (Ginsberg, 1984a:23) en *Pull my daisy* (Ginsberg, 1984a:24-25).

Coetzer se lirieke vir The Buckfever Underground deel nie hierdie tendens om te universaliseer nie, en bly meestal stewig geanker in die besonderhede van die oomblik. The Buckfever Underground se werk neig soms na 'n *punk*-agtige nihilisme, soos in “*who cares (not us)*” (Teaching Afrikaans as a foreign language). In onderhoude met die groep beklemtoon hulle dat hulle gewoon doen wat hulle wil. Op 'n vraag oor wat The Buckfever Underground met hul musiek probeer bereik, is Coetzer se antwoord: “Nugter weet. Ons is selfsugtig in die sense dat ons net doen wat ons wil, wat soms nie verskillend is van wat ons kan doen nie” (watkykky, 2005).

Ten spyte van opmerkings soos die bostaande, is daar tog 'n besondere sterk sosiale en omgewingsbewustheid en kritiese ingesteldheid in The Buckfever Underground se lirieke, spesifiek gefokus op die Suid-Afrikaanse konteks. In hierdie opsig toon Coetzer se werk heelwat ooreenkomste met Ginsberg se Beat-poësie, wat sterk betrokke is ten opsigte van sosiale en omgewingskwessies in die VSA, sowel as wêreldwyd.

Die sosiale en omgewingskommentaar in Coetzer se werk is soms subtiel, soos in *The Highveld is a shit place to be in winter*.

*the people here are ugly in their cars and pretty in their bars where hands are  
for counting money changing gears throwing signs and clenching fists*

*life becomes a fiddling for frequencies in between disruptive factories  
for foreigners and the retracing of daily steps to AllBran Flakes and  
uncomfortable sex*

*you're never solid ground there are people everywhere digging out  
gold and hiding places and finding bad lungs and unexpected sinkholes  
in bathtubs*

*people think of murder when they eat in restaurants consider rape when they go for a jog while Golden Retrievers lounge in Northcliff and think of Alaska.*

In ander gedigte soos *die volk is in die kak* (Jou medemens is dood, 1998), is die sosiale kommentaar meer snyend:

*ek weet byna presies wat's fout met ons*

*ek lees my nuwe uitgawe van de kat en ek weet*

*ek kyk tv en ek weet*

*ek luister radio en ek weet*

*en is deur die kak*

*storie van sonde by monde van die kombuiskasradio wat ewe grys en sedig en novilon-geel jou lewe se hande beperk tot ketels en wasgoed en stofsuiers*

*groot-uier koei jou moeisame mens jou grensende stuk lap jou sagging borste jou parow vriendinne jou gek gek obsessive met Steve hofmeyr en huisgenoot-heroes en genotlose*

*naweke vol popcorn en pap en braaivleis en buurmanne vol grappe*

*trippe trappe trone die volk is in die kak*

*die belofte van môre word gister se misgissing visvang by die vaaldam vakansie by die b&b's en kos by bp express en excessive nagte vol geslagte wat lank in die donker vir jou sit en lag lag lag lag*

*bedags daai selfde stuk grond verpand vir selfone en die c-reeks en reukwater en [www.yahoo.com](http://www.yahoo.com)*

*so slinks is hy met sy cufflinks en gholfstokke en winternagjagtogte na bokke met nog woord nog styl net kwyl geen kwellings die swellings die toegetrek agter blomrokke en*

*donkerbril skokke en bybelversies en kersfees met die kinders verhinder jou siklus vol siektes met rooklonge en ou tande en 'n ingeboude bar vol sfw kwv en sab*

*jou onbenydenswaardige rassehaat agter paraatheid en vrate vir vreugde sonder deugde in 'n land van besittings en versetlose ontsetting en hth pools van hoofpynpille en skrilte lug*

*wat draai en kantel soos 'n mantel horizon wat die son gryp en die donker giet deur hierdie son van uv factors en fabriekrook*

*klokke sonder bokke vir die skape sonder skade berokken jouself oortrokke deurtrek met tradisie en maniere en straatname en vervolghverhale en maagkwale en god weet wat wiet't*



*meer te sê as die besitter die ontbieder die verspieters is dood en die ontkenning te koop by  
boekwinkels apteke regerings stuttafords en steers  
trippe trappe trone die volk is in die kak*

Die ooreenkomste van lirieke soos hierdie met 'n gedig soos Ginsberg se *America* is duidelik. Beide digters lewer kritiek op hul onderskeie samelewings, en is veral gekant teen die redusering en kommodifisering van menslike potensiaal. Daar is egter, weer eens, 'n verskil in dié opsig dat Ginsberg se poësie 'n meer direkte oproep om aksie en veranderings behels, terwyl Coetzer se poësie 'n groter mate van ironiese afstand handhaaf. Coetzer se gedig bevat byvoorbeeld geen oproep om verandering nie, slegs die volgende refrein:

*ek weet byna presies wat's fout met ons  
ek lees my nuwe uitgawe van de kat en ek weet  
ek tv en ek weet  
ek luister radio en ek weet  
ons is deur die kak*

In teenstelling hiermee plaas die spreker in Ginsberg se *America*-homself in opposisie met sy samelewing, en maak 'n direkte oproep om verandering en die vestiging van 'n bestel gevestig op menslike, spirituele en humanitêre waardes:

*America when will you be angelic?  
When will you take off your clothes?  
When will you look at yourself through the grave?  
When will you be worthy of your million Trotskyites?  
America why are your libraries full of tears?  
America when will you send your eggs to India?*

Ginsberg sowel as Coetzer fokus op persoonlike, alledaagse ervaring, en beide digters toon 'n kritiese ingesteldheid teenoor hul onderskeie samelewings.

Hierdie ooreenkomste hoef nie noodwendig beskou te word as tekens van 'n direkte invloed van Beat-poësie op die werk van The Buckfever Underground nie. Dit maak dit wel moontlik om

kontemporêre Suid-Afrikaanse *performance*-poësie binne die groter konteks van letterkundige ontwikkelings te plaas, en skep 'n moontlik betekenisvolle dialoog tussen twee diskoerse, verwyderd in konteks.

Howel die fokus op die alledaagse ervaring van groot belang is in albei, is daar 'n wesenlike verskil in die aanbieding en uiteindelijke doel van hierdie alledaagshede. In Ginsberg se poësie is daar 'n duidelike, dikwels eksplisiete fokus op die emosionele, intellektuele en veral spirituele gewig van alledaagse ervaring, gekoppel aan 'n neiging om die persoonlike na die universele te herlei.

Daar is belangrike verskille, waarvan die belangrikste waarskynlik die feit is dat The Buckfever Underground nie die Beats se neiging om die persoonlike as 'n beginpunt vir universalisering te gebruik, deel nie, en ook nie die Beats se klem op die mag van 'n positiewe, bevrydende spiritualiteit plaas nie.

Hierdie verskil kan, waarskynlik toegeskryf word aan die historiese en kontekstuele, sowel as literêre verskuiwings wat sedert die 1950's plaasgevind het. Volgens Ginsberg self (in 'n onderhoud met Moore, 1997) is sy digkuns gedurende die beat-era gekenmerk deur “*some sense of hope that there could be a big enough change to save the planet. There was, at least a desire for that, a hope that people would strive for some sort of ideal America ...*”

'n Artikel in *Stilet* deur Anthea Van Jaarsveld (2006) het die volgende samevatting oor The Buckfever Underground se musiek gegee:

*“The Buckfever Underground skryf en perform in wat moontlik beskryf kan word as 'n laat-postmodernistiese of postmodernistiese era, met sy noodwendige lemmas: die dood van die grand récit en die gevolglike klem op plaaslike narratiewe, fragmentering, laat-kapitalistiese verbruikerskultuur, die simulacrum, post-kolonialisme, en vele meer. Die verskille tussen die Beats en The Buckfever Underground (veral The Buckfever Underground se onverbiddelike fokus op die plaaslike narratief eerder as die universele “boodskap”, en die afwesigheid van 'n betekenisgewende spirituele “enlightment of mystical experience”) kan waarskynlik toegeskryf word aan die historiese en kontekstuele verskille tussen Beat en The Buckfever Underground. Ooreenkomste en verskille saam gesien, sou 'n mens sou uiteindelik kon argumenteer dat The*

*Buckfever Underground* se werk beskou kan word as 'n herinterpretasie en hersituering van *Beat-idees vir die vroeë een-en-twintigste eeu*" (Stilet. 2006).

Ek stem saam met Theunis Engelbrecht in sy Litnet (2006) artikel waar hy sê: "Dis onmoontlik om in een resensie reg te laat geskied aan al die albums van The Buckfever Underground. Daar is so baie uit hierdie werk te put" (Engelbrecht, 2006).

Dit is duidelik dat alternatiewe musiek nie daarvoor gaan om geld te maak of beroemd te word nie. Soos daar voorheen in die hoofstuk gesê is, is alternatiewe musiek eksperimenteel, en iets wat jy nie maklik kan kategoriseer of in 'n boksie kan druk nie.

## **Hoofstuk Vier:        Bok van Blerk**

### **4.1     Inleiding**

Oor Bok van Blerk skryf Retief (2007): "Met sy platinumtreffer het hy en sy generaal 'n volksenuwee raakgeboor. Watter debat het nie vlamgevat oor Afrikanerskap, oor kultuur, oor wortels nie" (Retief, 2007). Die De la Rey-generasie, word hulle genoem. Net soos in die vorige hoofstuk oor Karen Zoid, die term 'generasie' verwys hier na 'n nominale generasie.

Die liedjies wat in hierdie hoofstuk bespreek word is nie self deur Bok van Blerk geskryf nie, dus is sy kunstenaarspersonasie met sy musiek as verlengde daarvan nie dieselfde as Karen Zoid of *Fokofpolisiekar* nie. Dit dui dan moontlik juis op die irrelevansie van die kunstenaar en die belangrikheid van resepsiekonteks, wat deur die musiekbedryf gemanipuleer kan word. Die Van Blerk-fenomeen is 'n konstruk wat gebruik is om na die sukses van "De la Rey" en soortgelyke sentimente wat vir hierdie sukses verantwoordelik was verder aan te spreek. Die konteks wat hier bespreek word belangrik en nie juis die integriteit van die kunstenaar as verantwoordelik vir die "boodskap" van die teks nie.

In die eerste jare van die een en twintigste eeu het Suid-Afrika skaars geweet van Bok van Blerk. Toe kom *De la Rey*, 'n weghol sukses en politieke twiste oor die soms omstrede liedjie. Bok van Blerk het dadelik inklank by die regse Afrikaners, "wat hulle lirieke interpreteer as 'n oorlogsoproep" gevind (Wines, 2007). In 'n artikel deur Sean Else en Johan Vorster, die

komponiste van die lied, stel hulle dit duidelik dat Bok van Blerk nie met die ou Suid-Afrikaanse vlag identifiseer nie en dat hy ook nie met die ou vlag geïdentifiseer wil word nie. In 'n onlangse artikel in die *Huisgenoot* het Bok van Blerk dit ook duidelik gemaak dat hy nie met regse groeperinge soos die Boeremag saamstem nie en hy glo ook nie dat geweld 'n oplossing vir sosiopolitieke probleme is nie, en maak dit duidelik dat generaal De la Rey vir vrede geveg het (Booyesen & Ahmed, 2007).

Die De la Rey-polemiek maak dit duidelik dat talle Afrikaners die liedjie as 'n "positiewe omgaan met die Afrikaner se geskiedenis en identiteit" ervaar. (Rossouw, soos aangehaal in Smith, 2007:3) wat Afrikaners weer trots maak op hulle verlede en hulle daarvan bewus maak "dat nie al hulle helde skurke is nie" (Booyesen, 2007:15). Van Blerk sê dat hy die liedjie geskryf het omdat Afrikaanssprekendes hul identiteit en kultuur moet behou en trots moet wees om Afrikaans te wees. As ons nie trots op ons geskiedenis is nie, gaan baie mense ruggraatloos rondloop [...] en ons moet weet waar ons vandaan kom" (Laubscher, 2006:16-7). Van Blerk gaan verder deur te sê dat "De la Rey vir die eerste keer iets verwoord wat almal op die hart dra. "Tien jaar gelede was mense skaam om Afrikaans te wees. Maar nou's hulle gatvol vir daai gevoel [...] dis ontstaan, hierdie. Dis presies wat my bedoeling was met De la Rey" (Retief 2007:5).

Talle Afrikaners voel dat *De la Rey* weer vir hulle 'n "tuiste" skeep, 'n plek van "behoort" (Steyn, 1996): "In 'n globaliserende, maar onstabiele wêreld gee die daaglikse bestaan in eie taal en kultuur vir die man in die straat 'n gevoel van geborgenheid en veral erkenning van menswaardigheid" (Du Toit, 2004:12).

Soos Koos Kombuis tereg vra: "Watter meestersimbool is hier aan die werk? Wat gaan aan met hierdie liedjie en hoekom doen hy sulke vreeslike soetsappige, simpel dinge met ons onderbewussyn?" (Kombuis, 2006: 18). Is daar 'n nuwe vlag Afrikanernasionalisme aan die groei soos wat talle skrywers uitwys? Dit is reeds duidelik dat desillusie met die nuwe bestel en die opkoms van sterk ideologiese bewegings met *De la Rey* verbind word (Bezuidenhout, 2007).

Om Van Blerk se liedjie *De la Rey* verder krities te ontleed en die bostaande vrae te probeer beantwoord, wil ek graag op Vladimir Karbusicky (1975) se analitiese model fokus. Vladimir Karbusicky se strukturalistiese raamwerk, is spesifiek op die analise van musikale tekste gerig.

Volgens 'n Litnet-artikel deur Lambrechts en Visagie (2009) sê hulle dat hierdie model, wat onlangs binne die Suid-Afrikaanse musikologie herbelig is, op die ontvouing van 'n argetipiese struktuur met vier frases berus wat met vier fundamentele vrae van die menslike bestaan verband hou.

Karbusicky se model dien hier hoofsaaklik om 'n aantal liedjies te ontleed waarin “die boer” 'n prominente rol speel, naamlik Koos Kombuis se *Boer in Beton* (1989), Valiant Swart se *Die Mystic Boer* (1996), Klopjag se *Dalk 'n Boerseun* (2005), en ten slotte Bok van Blerk se *De la Rey* (2006). Die tema “die boer” is gekies omdat dit vir baie Afrikaners 'n sterk konnotasie met wit identiteit het, terwyl dit ook vir ander bevolkingsgroepe in die land sterk ideologies gelaai is. Die ontwikkeling, stilstaan of “agteruitgang” van hierdie konsep kan dus waardevolle insigte in die huidige Afrikaner se identiteitskrisis lewer.

#### **4.2 Die vierbedryf-“dramaturgie” van Vladimir Karbusicky**

Karbusicky se model dien hoofsaaklik om 'n aantal liedjies te ontleed waarin die tema van “die boer” 'n prominente rol speel. Dit is dus belangrik om na 'n kort uitleg van Karbusicky se model te kyk. In 'n Litnet-artikel geskryf deur Lambrechts en Visagie (2009), verduidelik hulle kortliks Karbusicky se model.

Die eerste bedryf probeer 'n gegewe ideologiese situasie of 'n “nuwe realiteit” uitbeeld as die volmaakte en enigste bestaanswyse teen die agtergrond van die party, die leier, die heilige vlag of die vaderland. Daar word dikwels na mense verwys wat saam marsjeer of veg.

Die tweede bedryf word deur 'n peinsende of subjektiewe inhoud voorgestel wat van die groep se lyding kennis neem. Die enigste manier waarop individue hul swakhede kan oorkom, is deur hulle aan die party en die leier te onderwerp en getrou te bly, selfs tot die dood.

Die derde bedryf is op die vyand, die dialektiek van die stryd, sowel as op die onderliggende ideologie en grondbeginsels gerig, en word gekarakteriseer deur informele en voorwaardelike stellings met die geïmpliseerde projeksie van “as” en “dan”. Die oorlogskrete van die derde bedryf roep die toekomstige dood van die vyand op.

Dit is eers in die vierde bedryf dat die bevel vir aksie gegee word en die “kudde” begin beweeg, waarskynlik die rede waarom die vierdie bedryf dikwels met marsbevele begin. Wanneer die bevel uitgevoer is, met die veronderstelling dat die vyand ontbind en vernietig is, kry die gepeupel hul (ideologiese) beloning. Aan die einde van die vierdie bedryf word die leier van die party dikwels geëer, en aan gevalle helde eer betoon. Die vierde bedryf is altyd op die toekoms, die nuwe sonsopkoms, die ideologiese koninkryk op aarde gefokus. Hier word ons van alle kwaad verlos en word die vraag gevra: “Waarheen is ek op pad; hoe sien ek die toekoms?”

Die narratiewe struktuur van *De la Rey* stem presies ooreen met Karbusicky se model. *De la Rey* se “ervaring van hoop” en ’n “vaste identiteit” is moontlik van die belangrikste redes waarom *De la Rey*- mense so sterk kon spreek.

Op die oog af is dit ’n eenvoudige liedjie wat eer betoon aan die Boere wat tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) teen die mag van die Britse Koninkryk opgestaan het. Die visuele materiaal van die bygaande musiekvideo speel kronologies af en maak van terugflitse gebruik om beelde van oorlog, lyding en oorwinning te belig.

### **Vers 1**

*Op ’n berg in die nag  
Lê ons in donker en wag  
In die modder en bloed, lê ek koud,  
’n Streepsak en reën kleef teen my  
En my huis en my plaas  
Tot kole verbrand, sodat hul’ ons kan vang  
Maar daai vlamme en vuur  
Brand nou diep, diep binne my ...*

Die eerste deel stem byvoorbeeld met die eerste bedryf van die model ooreen. Die vraag “Wie is ek?” word hoofsaaklik deur die musiekvideo se inleiding gevra, waar, teen die agtergrond van somber marsdromme, die getal dapper boere (87 742) as die slagoffers teen die oormag Britse soldate (346 693) uitgebeeld word.

## Vers 2

*Hoor die kakies wat lag,  
'n handjie van ons teen 'n hele groot mag  
En die kranse lê hier teen ons rug  
Hulle dink dis verby.  
Maar die hart van 'n boer  
Lê dieper en wyer, hulle gaan dit nog sien  
Op 'n perd kom hy aan ...  
Die Leeu ... van die Wes-Transvaal.*

Die tweede vers, soos Lambrechts en Visagie uitwys stem ooreen met Karbusicky se derde bedryf wat weer op die hede en die vyand “wat lag” in die stryd, fokus. Die woorde: “maar die hart van 'n boer/ lê dieper en wyer, hulle gaan dit nog sien” hang saam met die fundamentele vraag: “Waarheen is ek op pad?” Soortgelyk aan Karbusicky se model bevat die laaste twee reëls 'n messiaanse element en spreek van redding deur die held: “op 'n perd kom hy aan ... die Leeu ... van die Wes-Transvaal”. Volgens Lambrecht en Visagie (2008, 12) kan die gapings tussen hierdie woorde moontlik 'n beklemtoning van die goddelikheid en krag van die leier wees.

## Brug

*Want my vrou en my kind  
Lê in 'n kamp en vergaan  
En die kakies se murg loop  
Oor 'n nasie wat weer op sal staan.*

Die bruggedeelte skep 'n bepaalde spanning in die musiek deur middel van die gebruik van fragmentariese dromme en viole. Hier word na die toekoms gekyk, en die vraag: “Waarheen is ek op pad?” word gestel (vergelyk “'n nasie wat weer op sal staan”). Tydens die brug beeld die musiekvideo elemente van slagofferskap as regverdiging vir die oorlog uit, naamlik 'n vrou en

kind, smartlik in die konsentrasiekamp (aanduidend van die Afrikaner-nasionalistiese weergawe van die volksmoeder – Van der Westhuizen 2007:9).

### **Koor**

*De la Rey! De la Rey!*

*Sal jy die boere kom lei*

*De la Rey! De la Rey!*

*Generaal, Generaal*

*Soos een man sal ons om jou val*

*Generaal De la Rey.*

In die musiekvideo is hierdie gedeelte effens langer as in die liedjie, sodat beelde van die geveg tussen die Kakies en die Boere ingepas kan word. Die boere word hier as die helde: vol moed en dapperheid uitgebeeld. Met die tweede herhaling van die koor word van 'n elektriese kitaar gebruik gemaak. Hierdie herhaling van die koor eindig egter anders as die ander deurdat die woorde: “Generaal, Generaal, sal jy die boere kom haal?” nou gebruik word. Die suggestie is hier dat De la Rey, as die messiaanse leier, nog nie dood is nie en die “Boere” ook uit die huidige krisis kan kom help.

Die liedjie eindig met marsdromme en die koorgedeelte wat nou vrolik gefluit word. Soos Lambrechts en Visagie uitwys, suggereer hierdie slot Karbusicky se “juigende massas” wat lofgesange sing nadat hulle die vyand verslaan het. In die video word beelde van die vroue en kinders wat oor die veld aangestap kom, general De la Rey op sy perd, dooie Boere in die veld en die plaas wat brand, afwisselend aangebied. Die stryd is dus verby. Die heel laaste toneel in die video beeld Van Blerk uit wat trots oor sy plaas uitkyk, met geen verskroeiende aarde in sig nie. Die ideologiese oorwinning is behaal, die besitterskap is verkry (vgl. Karbusicky 1975:364).

Die vraag is nou waarom *De la Rey* Afrikaner-harte so aangegryphet, terwyl ander liedjies wat oor die Afrikaner handel, geen noemenswaardige impak gehad het nie.

‘n Metafooranalise kan dus lig werp op die sterk politieke konnotasies wat die liedjie ontlok het. Alhoewel *De la Rey* nie met 'n uitgesproke politieke agenda geskryf is nie, berus die konstruksie



op die resepsie daarvan – en dit is juis op hierdie vlak dat die ideologie funksioneer. Wolf (2007) sluit hierby aan en skryf dat Afrikaners die trauma wat hulle in postapartheid-Suid-Afrika ervaar, projekteer op die historiese lyding van onder meer die Anglo-Boereoorlog en die konsentrasiekampe wat duidelik in *De la Rey* verwoord word. Ek stem hier saam met Marida Fitzpatrick in haar artikel in die Volksblad (2007, 1) se stelling: “Die liedjie gaan wel oor tóé, maar die reaksie daarop gaan oor nóú. Die elemente van dwang, ontkenning en vernedering was destyds daar tydens die Anglo-Boereoorlog en nou is dit terug.”

*De la Rey* belig hoofsaaklik twee metafore, naamlik “oorlog”, of “stryd”, en “die slagoffer”. Volgens Lambrechts en Visagie (2009:5) beteken dit dat die heruitbeelding van ’n historiese oorlog in kontemporêre Suid-Afrika die moontlikheid skep vir ’n simboliese interaksie met die oorlogsmetafoor. Dit kan Afrikaners se gevoelens dat hulle “van alle kante beleër” word, versterk en selfs tot die persepsie lei dat hulle by ’n “letterlike oorlog” betrokke is om kultuurgoedere en trots in stand te hou.

In *De la Rey* versterk hierdie beelde die gevoel van ’n historiese Afrikaner-viktimisasie. Reeds vanaf die inleiding van die liedjie word die fokus op “die slagoffer” geplaas en word hierdie metafoor as ’n bykans religieuse “waarheid” voorgehou. Dit is belangrik om te onthou dat wanneer ’n persoon voel dat sy “eie” bedreig word, die verlede dikwels as ’n verwysingspunt opgeroep word.

Dit kan duidelik gesien word in die oproep tot Afrikaners om “weer” trots op hul tradisies en kultuur te wees, wat duidelik uitwys hoe die individu se identiteit met Afrikaner-kultuur en tradisies gekoppel word. Van der Westhuizen (2007:326) wys uit dat selfs in Van Blerk se uitlatings oor die *De la Rey*-fenomeen, hy (moontlik onwetend) apartheid se etniese verskille as basis vir Afrikaner-identiteit versterk.

Soos in Karbusicky se vierde bedryf simboliseer *De la Rey* ook die belofte van uiteindelijke oorwining: hoop sal oor lyding seëvier.

Karbusicky (1975) se model is van toepassing op *De la Rey* van toepassing omdat die liedjie ’n hoogs ideologiese inhoud besit wat, ten spyte van die ooglopende onskuld daarvan, ’n uiters emosioneel opswepende potensiaal het.

Om die liedjie op te som, wil ek eenvoudig uitwys dat dit bloot kontroversieel is as gevolg van sy inhoud en lirieke. Maar as ons histories daarna kyk, was Koos de la Rey 'n Boere-generaal wat gedurende die Anglo-Boereoorlog Suid-Afrikaners na 'n oorwinning probeer lei het.

Volgens 'n artikel deur Loammi Wolf (2007) word daar die volgende oor die liedjie gesê:

*“Albert Grundling and Sandra Swart espoused the opinion that Bok van Blerk’s song is definitely not a catalyst for the revitalisation of the far right. They pointed to the social context of Bok van Blerk’s other songs which capture the lived experience of working-class Afrikaner men like “Girls in bikinis”, “Vodka en OJ”, and his song about rugby which flatters the coloured wing Bryan Habana, and concluded that this is hardly the work of a Boeremag songwriter. There is also no sinister intent in the choice of Koos de la Rey as a hero, as he is quite a legitimate choice in today’s politically correct terms – a galant loser, a chivalric ‘victim’ with a dashing beard and a dream. Moreover, De la Rey’s name is lyrical, almost onomatopoeic, and in the final analysis, De la Rey’s name was probably chosen because it rhymes with lei”* (Wolf, 2007:10).

Die lied se lirieke is 'n pleidooi vir die generaal om terug te kom en die 'Boere' weereens te lei. Die probleem is dat die woord *Boer(e)* 'n dubbele betekenis het: een wat na die boer as 'n persoon wat 'n boer, verwys en tweedens die betekenis van 'n witmens het.

Pallo Jordan het in 'n onderhoud met Huisgenoot uitgelig dat hierdie geval die politieke ontvlugting van 'n groep jong mense onder dertig jaar is wat nie werklik 'n politieke verwysingsraamwerk het nie. Hy gaan verder deur te sê dat min van hierdie jong mense politieke herinneringe van voor 1994 het. Hy verwys na die jongmense as 'n leierlose groep wat tot iets wil behoort want alle mense is in wese tropdiere wat deel van iets wil wees.

Generaal de la Rey het met die verloop van die jare 'n mitiese figuur geword. Dit is 'n terugryp na 'n grootliks gefabriseerde geskiedenis wat dus nooit werklik bestaan het nie. Buiten *De la Rey* is daar nie veel aan enige ander van Bok van Blerk se liedjies nie. Sy liedjies is eenvoudig en handel oor die gewone meisies in bikini's en drank, en dit is beslis nie genoeg om 'n revolusie op te grond nie.

Die swaarkry van die verlede en lyding van die hede word wel erken, maar terselfdertyd word ’n besef van skuld nie genegeer nie. Die *True Teachings* van die ou Afrikaner-leiers is nou egter nie meer genoeg nie; die “slagoffer” moet opstaan, met die visie gerig op “vars hoop en geluk en wysheid en vreugde en vure vol verskeidenheid. En lig [...] En visioene. Van nuwe dinge” (Swart, 1996).

Volgens ’n artikel deur Marx en Milton (2011) word daar die volgende oor Bok van Blerk se liedjie *De la Rey* gesê:

*“One has to interrogate why this popularity at this point in time and what it says about the construction and reconfiguration of Afrikaans identity in a post-apartheid South Africa. Ballantine for example writes that white popular music has ‘responded in a variety of ways [to post-apartheid South Africa] including direct criticism sharp satire, humour and the expression of fugitive identities’ (2004:105). He goes on to say that ‘these songs play with malleable identities; tokens of disdain for fixed or essential identities, they are hopeful signposts towards a more integrated future’ (Ballantine, 2004:105). Coetzer in turn writes that even though it was once maligned as the language of apartheid ‘Afrikaans is now at the centre of a thriving music scene that is speaking to a wider audience in South Africa (2009:6)’ (Marx & Milton, 2011).*

In Bok van Blerk se *Kaplyn* teken die spreker protes aan teen die miskening van die Afrikaner se rol in die geskiedenis. Die liedjie speel in op die Grensoorlog wat tot die 1980’s in Namibië en Angola gewoed het: die spreker merk verbitterd op dat hy vir ure voor die gedenkmuur staan om sy vriend se naam te soek, maar dis weggelaat, omdat hy geblameer word vir wat hul regering gedoen het. Dit is natuurlik ’n verwysing na die weglating van die name van SAW-soldate by die *Freedom Park Memorial Wall*, ’n monument wat letterlik die opofferings van Afrikaners misken.

### **4.3 Wat is Die Kaplyn?**

’n Kaplyn is ’n 100m wye stuk grond wat skoongeskraap is sodat soldate op patrollie die vyand se voetspore kan sien. Dit is met ander woorde ’n grensgebied – op meer as een manier.

Die Kaplyn is deur Johan Vorster en Sean Else geskryf en dit vertel die verhaal van 'n man wat dertig jaar ná die Grensoorlog terugkyk en die kleur van sy vel spreek die kwessie van swart bemagtiging op 'n emosionele manier aan:

*Tussen bosse en bome  
Tussen grense wag ons almal vir môre  
Maar op agtien was ons almal verlore  
Hoe kon ons verstaan  
En wie weeg nou ons lewe  
Want net God alleen weet waarvoor ons bewe  
Want op agtien wou ons almal net lewe  
Net een slag toe was jou lewe verby  
Roep jy na my  
Roep jy my terug na die Kaplyn my vriend  
Deur die jare het die wêreld gedraai  
Toe ons jonk was hoe sou ons dit kon raai  
Soek jy na my  
Soek jy my nou in die stof en jou bloed  
Jy't gesê jy hoor hoe God na jou roep  
Toe's dit als verby ...  
Na al hierdie jare  
Ver verlore dryf ons rond in ons dade  
Net soldate leef met grense se skade  
Hoe kan julle verstaan  
Want daai bos vreet ons spore  
In die donker bos was broeders gebore  
In die donker saam gebid vir die môre  
Maar met net een slag jou lewe verby  
Roep jy na my  
Roep jy na my terug na die Kaplyn my vriend  
Deur die jare het die wêreld gedraai  
Toe ons jonk was hoe sou ons dit kon raai  
Waar is jy nou*

*Is jou naam dan op ons mure behou  
Jy was nooit vereer en niemand gaan nou  
Oor jou lewe skryf en wat jy nog wou ...  
En by daai muur  
Staan ek vir ure  
Maar waar's jou naam nou my vriend  
Kan hulle nie verstaan ...  
Jong soldate vergaan ...  
Sonder rede dra hulle die blaam*

In 'n LitNet-artikel, geskryf deur Sean Else, sê hy die volgende oor *Die Kaplyn*:

*“Die lirieke hanteer die emosies van 'n man wat dertig jaar later terugkyk na die Angolagrensoorlog, toe hy as 'n seun van agtien jaar 'n geweer in die hand gestop is en beveel is om te gaan veg. Waar hy hegte emosionele bande gebou het met die ander jong mans wat daar was. Waar hy 'n vriend verloor het. Hy is nie juis seker waarom die oorlog eintlik gegaan het nie, en voel verraai deur die ou bewind. Terselfdertyd voel hy uitgelaat deur die huidige bewind wat sy vriend se dood nie eers erken het nie”* (Else, 2010). Hierdie kwessies is uiteraard baie komplekse temas om aan te raak. Else sê verder:

*“En as ons nie self daar was nie, ken ons almal pa's en ooms en broers wat wel daar was en dieselfde vrae vra. Is dit nie juis ons werk as kunstenaars om die woorde en emosies van hierdie moeilike temas te ondersoek en oop te vlek nie? Want as hierdie diep wonde net toegehou word, sweer dit. 'n Mens moet dit oopkrap, daarna kyk, die vuilgoed uithaal sodat dit gesond kan word”* (Else, 2010).

Volgens Else gaan die lied *Die Kaplyn* nie oor politiek nie, maar oor “mense met emosies” (Else, 2010), en of hulle reg of verkeerd was. “Die ondervinding is daar en gaan nie net weggaan oor dit nie polities korrek is nie.” (Else, 2010). Else voel sterk oor die feit dat mense juis minder sensitief oor hierdie onderwerpe moet wees en nie kunstenaars moet aanval omdat hulle dit aanraak nie.

Volgens *Die Kaplynse* webtuiste word daar gesê dat die- lied met verloop van tyd 'n besondere simboliese betekenis gekry het, want dit het op meer as een vlak 'n grens gevorm. Eerstens 'n grens tussen die politiek van die tyd – nasionaal en internasionaal. Tweedens die ewig verskuivende grense tussen die mense in ons land en op die vasteland, en laastens die groot stryd van te veel stamme en kulture om te min grond, oftewel die stryd om kulturele beheer en besitsreg” (<http://www.diekaplyn.co.za/geskiedenis.html>).

Op *Die Kaplynse* webtuiste het hy sê Bok van Blerk dat: “ die grensoorlog 'n plek was waar 'n klomp jong manne in dieselfde harde en gedissiplineerde situasies geplaas is en waar hegte vriendskappe gesmee is. Dit was 'n plek waar hulle dinge ervaar het wat hulle nie eens met hul naaste familie of vriende kon deel nie, net maar mekaar... 'n Plek waar hulle as onskuldige kinders ingestap het, en as geharde soldate uitgestap het. En daarna sou niemand ooit kon verstaan wat hulle deurgemaak het behalwe dié wat self daar was nie” (<http://www.diekaplyn.co.za/geskiedenis.html>).

Volgens 'n internet-artikel oor Bok van Blerk en *Die Kaplyn* het Bok van Blerk die volgende gesê:

*“Nou 'n generasie later, wil die grensvegters deel wat hulle nooit kon deel nie. Hulle wil terugkyk en sê, 'Ons was goed; ons was trotse soldate en gedugte vyande'. En hulle wil respek hê daarvoor. Ek het met baie ou soldate gesels om agter die emosies en die mens te kom. En die grootste temas wat deurgekom het, was nie politiek nie, maar wel 'n veel sterker universele tema: Brothers in Arms. Kyk mens vandag na History Channel en dokumentêre reeks oor die wêreldoorloë, sien jy dieselfde ding ... Waaroor praat die veterane? Nie oor dié grondgeskil of daardie sluipmoord wat die oorlog veroorsaak het nie. Hulle kry trane in hulle oë oor wat hulle daar verloor het, wat hulle moes doen”* (<http://tia-mysoa.blogspot.com/>).

Ek meen dat deur dié spesifieke lied wat Bok van Blerk sing hy daarop wys dat dit wel tyd vir Suid-Afrikaners is om saam te staan en vorentoe te beweeg. Ons moet met respek na ander kulture en standpunte kyk.

In *Kaplyn* verwoord Bok van Blerk met ander woorde die Afrikaner se marginalisering deur die perspektief van 'n veteraan wie se gesneuwelde kameraad hom terugroep na die grens, 'n spook

wat deur die miskening van sy dood nie rus kan vind nie. Dié lied is opgedra aan elke soldaat wat diens gedoen het aan die grens, en almal van hulle saamsnoer as kamerade in oorlog, sowel as in vrede, op maniere wat ver verby kleur of taal strek, want Bok van Blerk sê: “Families het jong seuns verloor. Geen lewe is verniet nie en net God besluit uiteindelik wie reg of verkeerd is. Ons as mense kan net leer uit ons foute. Maar geskiedenis leer ons dat ons nooit sal leer nie” (<http://tia-mysoa.blogspot.com/>).

Die titelsnit is sonder twyfel een van die treffers op die album. Afrikanerhart kom uit die musiekspel, *Ons vir Jou*, wat deur Johan Vorster, Sean Else en Deon Opperman geskryf is. Op die CD-omslag staan daar: “Afrikanerhart is nie ’n lied wat soek na enige vorm van revolusie of opstand nie. Die lied kom uit die musiekspel ‘*Ons vir Jou*’ en al wat ons probeer sê, is dat Afrikaner ook gebloei het om Suid-Afrika te bou. Met respek vir alle kulture en hulle geskiedenis kan ons die land selfs sterker maak.”

Die verknogtheid aan die land kom duidelik na vore waar liedjies oor emigrasie handel. In Bok van Blerk se *Tyd om te trek?* neem die spreker se geliefde haar “hart” uit die land, want sy glo daar is geen plek meer vir haar in Suid-Afrika nie. Vir haar is dit ’n interne stryd om weg te gaan, ’n oorlog, wat diep daar in jou brand. Maar ook die psigologiese aspekte van die besluit om te “bly” of te “gly”, kom aan bod in *Tyd om te trek?*, want emigrasie gaan oor soveel meer as bloot verandering van ruimte, naamlik: die besef “daar is geen plek vir jou hier” het ’n enorme impak op die eie identiteit.

*Ek het jou nie verloor nie*

*Maar wat het jou gewen?*

*Jou paspoort op die tafel*

*Het my hier vasgepen*

*Jy sê daar kom ’n oorlog*

*Wat diep daar in jou brand*

*Jy vra kom ek saam na waar jy moet gaan*

*Jy sê dis tyd om te trek*

*Om jou hart te vat*

*Jy sê dis nie om ons uitmekaar te spat*

*Maar jou woorde aan my*

*Wil ek hier agter bly  
Want as jy moes jy vra  
Maar jy't my gesê  
Van jou wyse plan is dit wat jy wou hê  
Daar's geen plek vir jou hier  
Jy sê dis tyd om te trek  
Daar is soveel meer wat ek wou sê  
En wat ek oor wou hê  
Maar hier in donker Afrika  
Wat soveel van ons vra  
Wat sou dit kos om net te bly  
Jou woorde was te duur  
Want wat jy wou sê  
Was geskryf teen die muur.*

Die liedjie noem nie emigrasie by die naam nie, maar beide die video en Van Blerk se opmerkings tydens 'n vertoning by die Gold Coast in Australië in Julie 2009 was dat “trek” na emigrasie verwys. By hierdie vertoning het hy geopen en afgesluit met hierdie liedjie, en opgemerk dat dit spesifieke relevansie vir sy gehoor (eks-Suid-Afrikaners) het. Met dié liedjie sê Bok hy is hier om te bly, maar dat hy ook kan verstaan dat mense die land wil verlaat.

Aan die prettige kant is daar liedjies soos die skreeusnaakse *Brandewyn het nie brieke nie*, *Super Schalk* wat oor die rugbyspeler Schalk Burger gaan en *Seilvis Skoffel* wat met manne spot wat langs die viswaters oor hul vangs spog.

Nuwe kunstenaars soos Bok van Blerk poog om in “protes” die lotsverbondheid van bagasiewat in die weg van 'n nuwe en deelnemende identiteit in die Suid-Afrika van vandag staan te beklemtoon. Die onttakeling van identiteit is egter nie net tot die Afrikaner in Suid-Afrika beperk nie. Poststrukuralistiese en postkolonialistiese opvattinge van identiteit na 1994 is vir alle groeperings relevant. Ook protesliedjies deur ander groepe oor byvoorbeeld misdaad (wat later in hierdie verhandeling bespreek sal word) bewys dat sosiopolitieke kritiek nie bloot 'n insulêre Afrikaanse gegewe is nie. Protesmusiek skyn selfs in die geglobaliseerde konteks van vandag 'n algemene oplewing te ondervind.



Politieke kommentator Fredrick van Zyl Slabbert, aangehaal deur Oelofse (2007) maak dit duidelik dat mens nie te veel oor die populariteit van *De la Rey* en soortgelyke liedjies moet dink nie: *“I think one should distinguish between temporary whims and big historical processes, I don’t think we’re on the eve of a big new movement. What is exciting is to see young people voicing their opinion. It would be rather boring if they were sitting doing nothing.”*

Teen 2014 is dit duidelik dat Bok van Blerk se *De la Rey*-liedteks inderdaad nie met ’n volgehoue golf van herontwaakte Afrikaner-nasionalisme saamgeval het nie.

## **Hoofstuk Vyf: Fokofpolisiekar**

### **5.1 Inleiding**

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

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

Volgens ’n berig in Die Burger in dieselfde jaar is dié groep “aan die spits van ’n nuwe subkultuur onder rebelse jong Afrikaners” (Brümmer, 2004:12). Retief (2006: 10) beskryf hulle as:

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

Fokofpolisiekar word as jonk, rof en onbeskof beskou. Hulle is die eerste Afrikaanse punkrock-groep en het almal aan die praat weens hul omstrede naam en lirieke. Die naam Fokofpolisiekar, is duidelik ’n protes teen norme en voorskriftelikheid. Die naam het tot stand gekom toe hulle in Bellville rondgery het en ’n motor voor hulle ingeswaai het. Iemand het toe geskreeu: “FOKOF

*familiekar!*” Van daar af is die woord familie met *polisievervang*, “omdat almal daarmee kan *relate*,” aldus Van Coke in ’n onderhoud met Brümmer,2004: 12): “Almal moes al gevoel het hulle wil in opstand kom teen outoriteit ... mense wat vir jou sê wat om te doen.” Myburgh sê dat die groep se naam nie te letterlik opgeneem moet word nie. Grundling (2003) skryf: “[Myburgh] meen dit gaan oor baie meer – oor die vrees waarmee ’n jong generasie rondloop, en die bevryding van instellings en strukture wat van kindsbeen op ’n mens afgedwing word.”

Volgens die lede van Fokofpolisiekar het hulle juis die musiekgroep begin om “iets vir onself te skep” omdat hulle “nie meer deel van iets anders was nie” (Retief, 2006:10). Hierdie uitlating getuig van ’n gevoel van liminaliteit. (Volgens die Oxford Illustrated Dictionary, 1984, verwys die Latynse woord limen en liminal na ‘drumpel’. Liminaliteit het dus met drumpelervarings te doen), veral na die ontnugtering met Afrikaner-nasionalistiese identiteit en met die NG kerk na afloop van die afskaffing van apartheid.

Annie Klopper het die volgende uitgewys:

*“Deur middel van Afrikaanse punk wou Fokofpolisiekar losbreek van ’n voorgeskrewe identiteit ten einde ’n nuwe identiteit in en deur middel van musiek (as kunsvorm) te vind. Die groep se aanhangers identifiseer met die lirieke en vind solidariteit in die samesyn met ander aanhangers wat saam met hulle deur die identifikasieproses gaan”* (Klopper,2009:111).

Die groep se lirieke is skokkend en eerlik en lewer kommentaar op dinge wat hulle pla, soos mense wat nie vir hulself dink nie en wat hulle tevrede stel met ’n tipiese voorstedelike lewenswyse, asook oor herinneringe aan die era waarin hulle grootgeword het.

Klopper verduidelik verder dat: “Fokofpolisiekar bekend is vir ’n religieuse inversie wat hul verwerping van die Christelike leefwyse en moraliteit uitbeeld” (Klopper,2009:121). Dit is duidelik in die lirieke wat ek hieronder gaan bespreek maar ook in hul optrede en die kuns wat rondom die groep se musiek geskep word. By die KKNK in 2004 het hulle gedurende ’n optrede in die Bowline-teater op Oudtshoorn rooi “jeugsangbundels” (met Fokofpolisiekar se lirieke daarin) vir die gehoor gegooi. Van Coke sou ’n dominee naboots deur byvoorbeeld aan te kondig: “Ons blaai nou na bladsy tien.” (Brümmer, 2004:12) voordat hy ’n liedjie sing. Die

groep het ook T-hemde laat druk en verkoop waarop die groep se naam en 'n uitbeelding van 'n Christusfiguur met vlermuise wat om sy kop fladder, pryk.

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

In April 2006 het die baskitaarspeler en woordvoerder van dié “bende”, Wynand Myburg, aanleiding gegee tot elektroniese ketting-briewe, ketting-gebede, hoofopskrifte, optogte, boikotte en verreikende polemiese gevolge na afloop van die skryf van die woorde “Fok God” in plaas van 'n handtekening op die beursie van 'n jong aanhanger. Klopper wys egter daarop dat Fokofpolisiekar nie ateïste is nie, ook nie anti-Christene nie, net heidene. Hulle is skeptiese heidene gebaar uit die skoot van die Afrikaner-volk tydens die nadraai van Christelik Nasionale opvoeding;-Afrikaanse rockster-heidene wat die “tradisiemasjien” sou bevraagteken, want hulle het “gesien daar is tydbomme in gapings van opvoeding gelos” en hulle is moeg vir die “bose kringloop” wat hulle in “klein beige paleisies aan die buitewyke van kakstad” stagnant sou maak. (aangehaal uit *Tygerberg Vliegtuig* op Fokofpolisiekar se debuut-kortspeler, *As jy met vuur speel sal jy brand*, 2003).

Antjie Krog 'n bekende Suid-Afrikaanse digter, sê die volgende oor Fokofpolisiekar: “Hulle Afrikaans is suiwer, hulle tema byna filosofies. Hulle vorm 'n unieke kombinasie van intelligente rebellie vanuit tradisionele basisse”. Fokofpolisiekar se musikale kwaliteit word ook as uitstekend beskou. Die groep se aanhangers is grotendeels 'n jong generasie wat nie net alles aanvaar wat vir hulle voorgeskryf word nie. Dit is 'n generasie wat terugkyk op die verlede en wat ontnugter is daardeur. Terselfdetyd moet hier ook genoem word, dat aanhangers hoegenaamd geen idee het van enige sosio-politieke implikasies van lirieke nie. Van Bellville tot Mellville is daar op die mure van tieners se kamers langs plakkate van *Nirvana*, *Metallica*, *Bon Jovi*, *Counting Crows*, *Pearl Jam*, *Green Day* en *Smashing Pumpkins* plek gemaak vir prente van Suid-Afrikaanse rockgroepe, soos Springbok Nude Girls, Just Jinger en Wonderboom. In 1997 berig Jacobs soos volg in *Die Huisgenoot* oor 'n nuwe rock-ontploffing in Suid-Afrika:

*“Die Suid-Afrikaanse pop- en rock-kunstenaars wat tot ’n paar jaar gelede oorsee of voor hul eie mense hond haar-af gemaak het, kan jy amper op een hand tel [...] Maar in die nuwe Suid-Afrika is dit asof die inspirasie soos ’n golf oor die land spoel. Twee hande vol vingers is nie meer genoeg om al die opkomende sterre af te tel nie. Vir ’n aandjie se lewendige musiek kan jy kies uit ’n tros groepe wat nuwe, oorspronklike musiek speel. En al meer mense ruk gereeld op om na hulle te luister”* (Jacobs, 1997:126-128).

Die polisiekar-fenomeen het mense behoorlik aan die praat gehad. Die media het verskillende opinies oor die groep se naam asook die lirieke wat die groep self skryf, gehuldig. Daar is verskeie weergawes van die groep se naam, byvoorbeeld *skoertpatrolliemotor* en *gaanwegpolisiekar*. Party aanhangers van Fokopolisiekar sien dié groep as ’n groep wat nie geïgnoreer kan word nie, met amper poëtiese lirieke en tegniese musikaliteit wat by Europese punkrock-groepe kan kers vashou.

Hoe dit ook al sy, die Afrikaanse punkrock-groep trek beslis aandag met hulle naam en met liedjies wat ’n stem aan baie jongmense gee wat net soos die groep oor sekere kwessies voel.

## **5.2 Wat is punkrock?**

Punk rock is ’n rock-musiek genre wat tussen 1974 en 1976 in die Verenigde State van Amerika, die Verenigde Koninkryk, en Australië ontwikkel het. Die begrip ‘punk’ was vir die eerste keer gebruik in verband met rock-musiek deur sommige Amerikaanse kritici in die vroeë 1970’som hul volgelinge te beskryf.

Punk-rock lirieke is tipies openhartig en konfronteerend; in vergelyking met die lirieke van ander populêre musiek genres. Hulle lewer dikwels kommentaar op sosiale en politieke kwessies.

Die sogenaamde rockontploffing was hoofsaaklik ’n verskynsel wat in Engels voltrek is. Hierdie ontploffing het begin kort na afloop van die demokratisering in 1994. Engelse rock in Suid-Afrika was nie iets nuuts nie (veral in die sewentiger en tagtigerjare is ook Engelse rockbands in Suid-Afrika gesien), maar in die Nuwe Suid-Afrika het inspirasie soos ’n golf oor die land gespoel en was Suid-Afrikaanse rock baie meer populêr as ooit tevore.

Fokofpolisiekar was die eerste volwaardige punkrockgroep in Afrikaans en die stem van (en gerig op) 'n jeug wat in 'n oorgangsfase van 'n land met 'n problematiese verlede hul voete moes vind. Die soms woedende lirieke van Fokofpolisiekar, vol nihilistiese en worstelende ondertone, het loitering deur middel van vernietiging gepredik (vergelyk liedjies soos *Vernietig jouself* en *Brand Suid Afrika*), maar terselfdertyd kon dit identifikasie aan die liminale Afrikaner-jeug verskaf wat daarna gesmag het om hul frustrasies van die voorstedelike dakke af te skree. En daarby was al die lede van die groep knap musici met goeie kennis van bemarking. Ná hul debuut volg die vollengte-album, *Lugsteuring* (2004), *Die Kortspelers*, *Monoloog in Stereo* (2005), *Brand Suid-Afrika* (2006) en die vollengte *Swanesang* (ook 2006).

Menige Afrikaanse rock- en punkrockgroepe het op die toneel verskyn met Fokofpolisiekar as die vernaamste inspirasie. Net soos die *Sex Pistols* in Britse punk as ikoniese merker uitstaan, het Fokofpolisiekar 'n baken in die Afrikaanse (punk)rockmusiekbedryf geword. Die lied van die jong Suid-Afrika het nuwe woorde gekry. Soos die sosiale waarnemers, K.O.B.U.S.!, -dit in 2007 in die liedjie, *N.J.S.A* (Op die album *Swaarmetaal*) verwoord het:

*Hongersnood, Vigsdood*

*Dakloos, werkloos, moedeloos, broos*

*Presidentia, In Absentia*

*Wanbestuur, vagevuur, ondier, plesier*

*Orania, Azania*

*Oggendstond, gifmond, kulturbom-lont*

*Obsessie, depeessie*

*Jeugslagting, skoolverkragting, dooie verwagting*

*O ja, Ons weier om die sondes te dra van jou ma en pa*

*O ja, Die lied van die Nuwe jong Suid-Afrika*

*Kuberseks, sms*

*Pentium-slagaar, ooievaar-rekenaar*

*Siel beroof, pyn verdoof*

*Donker dae, donderslae, narkotika*

*Swaar Metaal, ant-sosiaal*

*Kritiekskool, woordgoël, KOBUS! Hiperbool*

*Skuldgevoel, modderpoel*

*Seer, verleer, ontbeer, distansieer*

*O ja, Knip ons vlerke en ons groei weer 'n nuwe paar*

*O ja, Die Lied van die Nuwe jong Suid-Afrika*

Maar ten spyte van die rock-ontploffing het “kultuurfestent” op die album 100% skuldgevoelvry waarvan K.O.B.U.S.! sing digter en digter bevolk geraak. In 2004 merk die veteraan-musikant, Piet Botha, oor die Afrikaanse musiekbedryf op:

*Die bedryf word gerun deur mense wat niks weet van musiek nie, maar baie weet van geld. Die hele mark is besaai met Bokkie songs en braaivleis tunes en sulke irrelevante nonsense [...] Die wêreld is moreel bankrot. Die jeug van vandag gaan meer diepte in musiek soek as die snert wat hulle nou gevoer word. (Engelbrecht, Nonsens sonder diepte, in Noord-Son, 6 Februarie 2004, 2.)*

Om Fokofpolisiekar se belangrike posisie in die Suid-Afrikaanse, en spesifiek die Afrikaanse populêre musieksisteem te bepaal kan daar vlugtig gekyk word na trefferparades en toekennings. Die titelsnit van die album, *Swanesang*, is in 2007 in die hoofsaaklik Engelse speellys van 5FM opgeneem waar dit vir vier opeenvolgende weke die nommer-een posisie op die weeklikse trefferparade, die Vodacom High 5 at 5 behaal het. Hierdie album het ook die *South African Music Award* (SAMA) in 2007 gewen vir die beste Afrikaanse rockalbum. Die groep het ook tussen 2005 en 2007 verskeie ander nasionale musiektoekennings gewen. *Blunt magazine* het in 2006 aan Fokofpolisiekar die toekenning vir beste musiekgroep en die beste album (*Swanesang*) toegeken, en in 2007 het die groep die MK89-toekennings vir die beste musiekvideo van 'n groep en die beste liefdestoneel in 'n musiekvideo gewen vir die video vir *Brand Suid-Afrika*.

Volgens Hunter Kennedy (kitaar en lirieke) is die lirieke sy en Francois Van Coke se sweetwerk. Hy het die volgende oor hul lirieke gesê: “Ek sien ons skryfwerk as eerlike ontlaaiing, alhoewel dit partykeer onredelik is. Ons het nie 'n opgevoede clue oor wat akademies aanvaarbaar is nie. Of wat nie is nie. Ons skryf net tot dit reg lyk, reg klink en reg voel.”

Volgens Francois Van Coke is dit hulle toekoms wat hulle die meeste pla. “Ons toekoms is wat ons die meeste *worry*. Mense om ons kla constant oor regstellende aksie en werkloosheid, toe gee ons dit ’n *skip*. Maar hierdie besigheid (musiek) is net so *scary* ...”

Die lede van Fokofpolisiekar voel geensins uitverkore nie; intendeel, eerder uitgeworpe.

Die tema van vernietiging in *Tygerberg vliegtuig*, kom ter sprake wanneer die spreker oor die apokaliptiese gevolge van ’n vliegcramp fantasieer wat tot die uitwissing van hierdie Kaapse voorstad sal lei en sodoende ook die indruk van ’n verganklikheidsbewussyn laat deurskemer:

*As ’n vliegtuig sou kon val bo-op Tygerberg vanaand*

*Sou ek al my voornemings oorweeg*

*Dis makliker om in te gee voor die tradisiemasjien jou kom haal*

*Dis die gevoel van iets moet breek, die die ingeboude vrees*

*Ek’s gebore met 666 op my kop getattoeer*

*Ek probeer net vasklou aan wie ek is*

*Dis op die TV en dis in my brein*

*Die aaklig om te sien hoe die skaapmentaliteit ons kry*

*Ons almal werk saam aan Afrikaanse Amerika*

*Algemene denkdisfunksie lees net mooi en volg dan*

*Al die instruksies wat hul vir ons gee*

*Werk, trou en kinders kry en moontlik dan aan depressie ly*

*Iemand moet vra hoekom*

*Ons almal vrek alleen*

*Ek probeer net vasklou aan wie ek is.*

Klopper vat dit soos volg saam: “Die spreker besef dat die lewe te kort is om te wag vir God (die tradisiemasjien) om jou te kom haal terwyl jy konformeer tot voorgehoue morele waardes en norme” (Klopper,2009:121). Hierdie voorgehoue kuddementaliteit-lewenswyse gaan volgens die spreker slegs tot terneergedruktheid lei. Hy besef dat hy die teenpool vir die Afrikaner-godsdiens is (Swarts, 2007:9) deur te bely dat hy met die satanistiese tattooëer-merk, of die getal van die dier op sy voorkop gebore is. Klopper verduidelik dat in: “Openbaring 13:18 hierdie getal as 666 bekend gemaak word. Met hierdie besef verkondig hy dat hy die persoon is wat die

instruksies van die normatiewe leefwyse bevaagteken, aangesien hy nie verblind word deur Christelike moraliteit wat op 'n ander uiteinde as die dood hoop nie. In die lig daarvan dat almal alleen sterf, moet almal hul eie besluite maak en uitvind wie en wat hulle as individue is, eerder as om bloot voorgangers na te volg” (Klopper,2009:121).

*Tygerberg vliegtuig* gee ook te kenne dat die Afrikaners vir hulself volksvreemd geword het onder die druk van globalisering (Swarts, 2007:9), soos blyk uit die verwysing na Afrikaanse Amerika. Te midde van hierdie druk word dit al hoe moeiliker vir die spreker om vas te hou aan wie hy is. Joernalis, Toast Coetzer meen dat die Polisiekarre deur hul reguit lirieke en houding “bietjies-bietjies jong Afrikaners red. Hulle woordgebruik, selfs wat hulle verpersoonlik, is byna net so belangrik soos die politieke bevryding wat deur die Voëlvry-generasie verwoord is”. Sedert 1990 het ons aanbeweeg en het nuwe issues belangrik geword. Fokofpolisiekar is die volgende linie wat dit wat die Afrikaner nou al vir dekades aan sekere norme vasboei, aanval.

Die talle onderhoude wat joernalis Christien van Dyk (2004:66-70) met jong mense gehad het, lei herhaldelik tot dieselfde gevolgtrekkings: Fokofpolisiekar is 'n krag waarmee rekening gehou moet word, en dit word uitgedruk in uitsprake soos: “Ek is sonder skroom 'n fan” (Melt Sieberhagen, regisseur by kykNET), tot “Hulle rule! Hulle rock!”

In 2006 het Fokofpolisiekar die kortspeler *Brand Suid-Afrika* uitgereik. Die album bevat slegs vier liedjies, waaronder die akoestiese weergawe van die groepse eerste treffer, *Hemel op die platteland*.

Ek stem met Annie Klopper saam as sy sê: “Wanneer Fokofpolisiekar sarkasties sing van die hemel op die platteland *As jy met vuur speel sal jy brand* en sodoende die geloof en gepaardgaande identiteit van hul voorouers uitdaag, doen hulle dit in 'n poging om deur hierdie ironiserende blik op die samelewing (wat gereeld in hul lirieke voorkom), as't ware vir hulleself 'n nuwe hemel te skep. 'n Nuwe identiteit, verlos van voorgehoue Christelike beginsels, sal dus vir hulle soos die herstel van Eden wees” (Klopper,2009:132)

Die simbole van die hel, vuur en loutering kom deurlopend in die lirieke van Fokofpolisiekar voor, reeds in die titel van die eerste album, *As jy met vuur speel sal jy brand*. Die betekenis van



vuur as simbool is veelvuldig en teenstrydig. Vuur kan enersyds hitte en lewe gee, maar andersyds kan dit vernietig. Vuur is met ander woorde 'n simbool van transformasie, regenerasie en loutering deur vernietiging (Cirlot, 1971:105; De Vries, 1984:188). Daarbenewens simboliseer vuur ook onder meer goddelikheid, transendering deur middel van reiniging, straf, passie, die teenwoordigheid van God (veral die Heilige Gees), outoriteit en mag (Egan, 1983:151). Saam met die tema van vuur, skemer die mitologie van die feniks deur en, soos Klopper (2009:132) bewys, kanop die lirieke van toepassing gemaak word.

'n Gedeelte van Fokofpolisiekar se liedjie, Maak of braak klink so:

*In die begrafplaas waar ek bly  
lag al die geraamtes vir my  
maar hulle is onbewus dat ek stuk vir stuk my hart by my keel afdruk  
drink nou hierdie bloed van my  
dis al wat ek het wat jy kan kry  
ek het spesiaal my are vir jou oopgesny.*

Die spreker ly waarskynlik aan 'n selfvernietigingsdrang en verkeer in duistere omstandighede wat die lesers aan satanistiese rituele (vergelyk die begraafplaas en die drink van bloed) sal herinner. Ek stem saam met Klopper waar sy uitwys dat: “dit egter nie hier oor satanisme gaan nie, maar weereens die verwerping van geloof en die omhelsing van die duistere onsekerheid wat meegebring word wanneer daai “fokkin kak,” byvoorbeeld die voorgeskrewe Christelike moraliteit, verwerp word” (Klopper,2009:132).

Soos Turner (1998:17-18) uitwys, word musiek in die Westerse kultuur dikwels 'n religieuse plaasvervanger. Turner (1998:18) wys ter stawing van laasgenoemde daarop hoe baie invloedryke kunstenaars deur die loop van die geskiedenis gemoeid was met die idees van verlossing en ontsnapping, en hoe hulle dikwels ter uitdrukking daarvan verbeeldingryke simbole uit die Bybel gebruik het. Soos gesien kan word in Annie Klopper se ontleding van Fokofpolisiekar se werk en waar Klopper die temas van vrymaking in Fokofpolisiekar uitwys, kan jy duidelik hierdie Bybelse simboliek en intertekstualiteit sien. Christina Landman (2006:12) bekyk Fokofpolisiekar se liedjies vanuit 'n teologiese oogpunt en vra of Fokofpolisiekar nie op 'n spirituele “quest” is nie:

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

Die titel van *Maak of breek* sinspeel op die Afrikaanse spreekwoorde of uitdrukking *alles maak en breek* en iemand kan *maak en breek*-soos hy/sy wil (Prinsloo,2004:217). Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom, is relevant vir 'n begrip van -die uitdrukking *alles maak en breek*. Dit het te doen met humeur en woede en beteken: “Alles uit woede wil breek; Alles met geweld wil doen” (Prinsloo, 2004).Daarteenoor verwys die uitdrukking daarna dat iemand kan *maak en breek* (soos hy/sy wil) na die konsep van vryheid en beteken “Iemand kan doen net wat hy/sy wil” (Prinsloo, 2004:217).

In 'n onderhoud wat Annie Klopper met Fokofpolisiekar gehad het, wys Klopper uit wat van die lede oor hul musiek gesê het. Oor die groep se liedjies sê Myburgh: “Dit handel ook oor goed wat ons bevraagteken en goed waaroor ons wonder. Dit gaan oor die constrictions wat op ons lewe gesit is en die narrow mindset van mense in die suburbs.”

Francois het die volgende in dieselfde onderhoud gesê: “Om sinnetjies uit ons liedjies te haal, is soos mense wat versies uit die bybel haal en dit heeltemaal uit verband ruk. Ekstreme standpunte is regtig simpel.”

Daar is 'n duidelike progressie van *As jy met vuur speel sal jy brand* na *Lugsteuring*. Waar die eerste album kwaad is, is die tweede een hartseer. Die meeste van die lirieke op *As jy met vuur speel sal jy brand* is volgens Hunter Kennedy (LitNet,2005) immers “in die ultraviolet lig van 'n doodstil weksdag in 'n *skateshop* (in Tygervallei) geskryf” waar hy 'n werknemer was. 'n Persverklaring (soos aangehaal deur Grundling, 2003) beskryf *As jy met vuur speel sal jy brand* se ontstaansgeskiedenis soos volg:

*Na jare van praat oor 'n moontlike Afrikaanse band en groot frustrasie oor die toestand van die plaaslike musiekbedryf in Suid-Afrika het die vyf vriende besluit om op hul eie manier 'n EP te skryf. Dit sou sterk simbolies wees van*

*die Fokofpolisiekar-lewenstyl en hul perspektief oor die alledaagse lewe. 'n Insig op die band se persoonlike lewens en musiek wat hulle en hul generasie kan verstaan.*

Ek wil graag op die lied *Bid vir my* op die *Lugsteuring*-album fokus.

*Ek voel veilig as ek verlore is  
Ek voel bang as ek lê  
vir daai man sonder naam  
wat op elke drumpel van elke deurkosyn staan  
Fok jou  
Fok jou  
Ek fokkin weet ek is verkeerd  
Ten minste probeer ek my self te oorreed  
dat daar iets beter vir ons is  
Ek wil spontaan aan die brand slaan  
Ek word konstant bewus gemaak  
waarheid en vrede het jy lankal uit my woordeskat gekrap  
Ek fokkin weet dit is verkeerd  
Bid vir my  
Bid vir weerlig in die reën*

Die lied spreek van 'n gemaksone wat gevind word in 'n posisie van vertwyfeling en verloreheid: “ek voel veilig as ek verlore is”. Hierdie standpunt versterk Laubscher (2005:325) se siening van 'n nuwe generasie Afrikaanse musikante (hy noem kunstenaars soos Karen Zoid en Fokofpolisiekar). Volgens hom is hierdie nuwe generasie se musiek sprekend van 'n speelse, dog ernstige omgewing waar musikante oënskynlik moeiteloos oor genres en tale heen rondkerjakkert, “*managing the tensions and contradictions of South African identity and identification with both postmodern ease and angst.*” “Dit is op die fyn skeidslyn tussen gemaklike vryheid in vreesaanjaende verloreheid waarin Fokofpolisiekar hulleself bevind” (Klopper,2009:160). Buiten dat hulle veilig voel in verloreheid, erken die spreker: “Ek voel bang as ek lê.” Die demokratiese bestel, net soos die postmoderne tydsgees, verseker die vryheid om heilige koeie uit te daag, maar tesame met hierdie vryheid kom die angswekkende

bewustheid van die liminaliteit van hierdie oënskynlik gemaklike posisie. Die gemak speel hom voortdurend af teen vrees. Soos later op die CD gehoor word, is die spreker “geïrriteerd met die gemak wat [hy] in twyfel kry” (reël 6-7, *Sporadies nomadies*).

Die spreker is sarkasties wanneer hy vra dat die ouer geslag vir hom bid. “Hy gee voor om te glo: as die god wat hulle predik so magtig is, sal hulle gebed hom beter maak. Maar terselfdertyd te sê dat waarheid en vrede uit sy woordeskat “gekrap” is deur ontnugtering, en op diegene te vloek wat hom voortdurend tereg wil wys, kanselleer hy enige hoop op verlossing deur ’n geloof” (Klopper,2009:132). Hy soek verlossing deur “spontaan aan die brand [te] slaan” en wil dus eintlik net brandstigting – “weerlig in die reën” – hê.

Die spreker se hoop lê dus in vuur. Soos Klopper uitwys: “Dieselfde vuur wat sy vel begin brand het in ‘As jy met vuur speel sal jy brand’, maar hier is hy reeds daarvan oortuig dat weerlig, oftewel vuur, lig en rigting aan hom sal gee, te midde van sy innerlike storm” (Klopper,2009:132).

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

*As jy met vuur speel sal jy brand*

*elke oggend is ek in die hel  
ek word wakker en die vlamme brand my vel  
sal ek ooit rêrig kan opstaan en nie my bed mis nie  
gee my alkohol gee my ’n lewe  
gee vir my raad, gee vir my ’n rede  
sodat ek kan opstaan, verlore gebore  
elke keer as ek glimlag raak dit net swaarder  
kan ek ophou lewe na vandag  
als is weg draai jou ander skouer dan’s als reg  
hoekom raak ek so kwaad? ek vind ek raak so kwaad  
en ek skree god. maar dis niks werd nie  
daar is iets beeldskoon in die donker nag*

Die spreker is duidelik ontevrede met sy daaglikse bestaan en omstandighede wat hy aan die hel gelyk stel. Die enigste rede tot voortbestaan is 'n susmiddel. Dit is iets wat home deur beneweling uit sy omstandighede sal verwyder. Hy besef egter dat dit slegs 'n tydelike oplossing is en smeek om raad en 'n rede wat hom sal laat opstaan.

Dit blyk dus asof die spreker voorgesê wil word, maar hierdie smeking om diktasie word ironies bedoel. Die blote feit dat hy smeek om “rede”en dat hy dus sin uit sy vertwyfeling wil maak, verklap dat hy 'n rasonele jongman is. Wat hy eintlik sê, is dat daar voorheen aan hom gedikteer of voorgeskryf is hoe hy moet lewe. “Hierdie voorgeskrewe leefwyse is gegrond op Christelike beginsels, maar 'n geloof in God kon nog nie daarin slaag om sy angstigtheid te verlig nie”(Klopper, 2009:142). As die rede wat aan hom gegee word om aan te hou lewe – ten spyte van die hel waarin hy hom bevind – genoegsaam is, sal hy kan opstaan, soos in die Bybel se gelykenis van die verlore seun. In die ou vertaling van die Bybel (1957:93) is die verlore seun se woorde wanneer hy tot inkeer kom (Lukas 15: 18): “Ek sal opstaan en na my vader gaan”. In hierdie lied het die spreker ook 'n behoefte om op te staan, maar religieuse inversie verklap sy skeptisisme daarvoor of diegene wat vir hom dikteer, voldoende rede kan verskaf vir hom om op te staan soos die verlore seun in die gelykenis.

Annie Klopper wys verder uit dat: “Waar die verlore seun in Lukas afgewyk het, maar toe later terugkeer het na sy vader, het die spreker reeds as verlorene uit sy moederskoot gekom. Volgens die Christelike geloof wat aan hom voorgehou is, is almal as sondaars in die wêreld ontvang en gebore (dus “verlore gebore” soos in die lied voorkom)” (Klopper, 2009:143). Psalm 51:7 in die Bybel (1983:604) sê byvoorbeeld: “Ek was al skuldig toe ek gebore is, met sonde beplek toe my moeder swanger geword het.”

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

met die voorgehoue religieuse houding – dit maak hom kwaad, en wanneer hy na God roep, vind hy dat dit van geen hulp of waarde is nie” (Klopper,2009:142).

Die verwerping van die voorgeskrewe geloof resoneer deurgaans in die lirieke van Fokofpolisiekar, maar soos gesien sal word, en soos deur hulself erken (Van der Vyver, 2005: 41) – is die worsteling met geloofskwessies die sterkste op die debuut, *As jy met vuur speel sal jy brand*. “Die titel verklap reeds iets van die religieuse tematiek: dit verwys na die siening dat om in die hel te brand , die bestemming van sondaars is – die “sondaars” in hierdie geval is Fokofpolisiekar, wat tong-in-die-kies na hulself verwys. Hulle is bewus daarvan dat hul uitings deur die ouer, meer konserwatiewe Afrikanergeslag as waaghalsig (om met vuur te speel) en as sonde beskou sal word” (Klopper, 2009:141).

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

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

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

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

Ek stem saam met Annie Klopper wanneer sy sê dat “die kunstenaars van Fokofpolisiekar egter die gestaltes is. Die lirieskrywer skep en soek na metafore vir uitdrukking, maar hy is ook die metafoor, of word altans die metafoor vir sy aanhangers” (Klopper.2009:193).

Indien die identiteitsvormingsproses beskou word soos deur byvoorbeeld Hudak (1999:451) gesien as gepaardgaande met die soeke na verlossing van vorige identiteite, die bewuswording van huidige realiteite en die strewe na iets waarna gemik kan word, is dit duidelik dat hierdie proses tot uiting kom in die lirieke van Fokofpolisiekar en dat hierdie lirieke deurgaans outobiografies is van die punkrock-leefstyl binne die spesifieke sosiopolitieke situasie waarin die lede van die groep hulself as jong Afrikanermans bevind.

## **Hoofstuk 6: Gevolgtrekking**

Dit is duidelik dat die bogenoemde kunstenaars se musiek en lirieke ’n groot bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van die Afrikaanse musiekbedryf. Hannelie Marx en Viola Candice Milton het in “*Bastardised whiteness: ‘Zef’-culture, Die Antwoord and the reconfiguration of contemporary Afrikaans identities*” die volgende te sê gehad: “*Afrikaans music today enjoys enormous popularity. Audiences (predominantly white) flock to music festivals such as those hosted by, for example, the Klein Karoo National Arts Festival, students spontaneously sing ‘De la Rey’ in bars on Hatfield square (a popular square to the University of Pretoria with a number of bars catering specifically for students), and bands like Die Antwoord get an unprecedented amount of hits on YouTube because of the popularity of their songs. One has to interrogate why this popularity at this point in time and what it says about the construction and refiguration of Afrikaans identity in a post-apartheid South Africa.*”

Ballantine skryf dat wit populêre musiek op verskeie maniere bygedra het om beslag aan ’n demokratiese Suid-Afrika te gee. Hy het gesê: “*White popular music has responded in a variety of ways including direct criticism, sharp satire, humour and the expression of fugitive identities*” (Ballantine, 2004:105). Hy sê verder: “*These songs play with malleable identities, tokens of a disdain for fixed or essential identities, they are hopeful signposts towards a more integrated future.*”

*Coetzer in turn writes that even though it was once maligned as the language of apartheid “Afrikaans is now at the centre of a thriving music scene that is speaking to a wider audience in South Africa” (Ballantine, 2004: 105).*

Koos Kombuis het kommentaar gelewer oor die feit dat die apartheids-regering die verskeie musiekgroepe se politieke boodskappe al te goed verstaan het en dit is juis die rede hoekom hulle die meeste van die vertonings verbied het. In die onderhoud het hy bygevoeg:

*“Voëlvry was very successful in terms of unleashing the creativity of Afrikaans people, because the whole rock thing grew up and exploded and is still blowing up. People saw it as an outlet. Also at that time Afrikaans rock music didn’t have airplay and that’s happening now. But politically we weren’t completely successful. Also black people didn’t really notice us. The music didn’t really cross over. I think that might be happening more though” (Kombuis, 2008).*

Soos met die vorige kultuurbewegings, is dit hoofsaaklik jong en opkomende musikante wat die dryfkrag agter hierdie veranderinge is. Die eerste gedagtes van ontevredenheid met ’n nie-rassige agenda wat werk om die wit geskiedenis uit te veer, kan beoordeel word in die reaksie op Bok van Blerk se *De la Rey*-liedjie. Hoewel Van Blerk dit stel dat geen politieke boodskap in die lied gelees moet word nie, het ander wel gevoel dat dit ’n nuwe politieke bewussyn onder die Afrikanerjeug weerspieël.

Die groei in Afrikaanse musiek is nie gekoppel aan net een genre nie. Dit lyk asof daar drie uiteenlopende (alhoewel nou verweefde) elemente in kontemporêre Afrikaanse musiek geleë is.

Bezuidenhout het die volgende twee elemente in die eietydse musiektoneel geïdentifiseer: *“These strands are constructed around nostalgia (a longing for an innocent past), romanticism (escapism constructed around a denial of the negative aspects of life in South Africa), and cynicism (a critique of the direction of post-apartheid society, but without plausible programmes of action). In practice they are not mutually exclusive” (Bezuidenhout, 2007).*

Daar is derdens ook ’n vaste groei in wat beskou word as meer alternatiewe Afrikaanse genres. Ná die afloop van die Voëlvry-beweging was daar byvoorbeeld ’n generasie van kunstenaars en Afrikaanse aanhangers waarna as die sogenaamde “Zoid-generasie” verwys word en wat aan



musikant, Karen Zoid, se ‘rock-chick’-persona gekoppel is. Hulle het geen behoeftes gehad het om te protesteer nie, alhoewel Karen Zoid se musiek op sosiale wantoestande kommentaar lewer.

Aan die een kant lyk dit asof die meer kommersiële Afrikaanse musiek nostalgie vir die verlede en ’n romantisering van wat dit behels om Afrikaans te wees, verteenwoordig. Dit word duidelik uit samestellings van Afrikaanse CD’s met titels soos *Trots Afrikaans*, ‘2010 ’n Dekade van Afrikaans en *As ons sing, sing ons vir julle*.

Aan die ander kant lyk dit of die alternatiewe musiek die presiese teenoorgestelde van die bogenoemde is. Hulle is net so sinies oor die dominante konstruksies van Afrikaanse identiteit as wat hulle oor die lewe in die nuwe Suid-Afrika is.

Die alternatiewe Afrikaanse musiek kam uitdruklik die nostalgie van die sogenaamde hoofstroom Afrikaanse musiek, sowel as die Christelik-nasionale aard van die stabiele dominante Afrikaanse identiteit af. Hierdie konflik is duidelik ’n aanduiding van die vloeibaarheid waarin die Afrikaneridentiteit tans verkeer.

Wat heel duidelik in die hedendaagse musiekgroepe en die ideologiese standpunt is wat hulle inneem, is hulle ondermynende en openlik vyandige houding teenoor stereotipiese Afrikaanse identiteite. Dit word duidelik gesien in byvoorbeelde die name van hierdie groepe soos Fokofpolisiekar, of in hul liedere getiteld *Brand Suid-Afrika*. Daar kan ook gekyk word na dié lirieke van liedere soos die van Fokofpolisiekar, wanneer hulle byvoorbeeld sing:

*Maar kyk mooi, daar is iets anders fout  
en ek wil beter verstaan  
wat is die oorsprong van my haat.*

*Brand Suid-Afrika* speel direk in op wit skuldgevoelens en op die gevoelens van onsekerheid onder die nuwe politieke bestel en die persepsie dat wit Afrikaners weet hoe om te kla, maar dat hulle stadig is om te reageer.

*Landmyne van skuldgevoelens  
in ’n eenman-konsentrasiekamp,*

*ky kla oor die toestand van ons land  
wel fokken doen iets daaromtrent  
brand Suid-Afrika.*

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

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

Suzanne Opperman verduidelik soos volg:

*“Lirieke word dikwels ontvang in 'n sosiale konteks wat 'n definitiewe rol speel in die  
emosionele intensiteit van daardie ontvangs. Selfs al word lirieke nie fisies binne die  
groepsverband ontvang (soos tydens 'n rockkonsert) nie, is daar steeds 'n gevoel van  
kollektiwiteit in die idee daarvan om 'n aanhanger van 'n groep of 'n kunstenaar te wees saam  
met mede-aanhangers. Die aanhoor van musiek is boonop op sigself 'n sosiale ondervinding,  
omdat die aanhoor van musiek 'n sosiale interaksie is tussen luisteraar en musikemaker(s)”  
(Opperman,2007).*

Suzanne Opperman meen dat musiek in Suid-Afrika die rol van sosiopolitieke uitdrukking by poësie oorgeneem het en staaf hierdie siening deur onder meer te wys op die sosiopolitieke inhoud van Fokofpolisiekar se lirieke *Hemel op die platteland* (Opperman, 2007:7-12) te wys.

Pieter Redelinghuys (2008:44) beklemtoon *Hemel op die platteland* as 'n belangrike merker in die Afrikaanse musiek.

In Anjie Krog se NP Van Wyk Louw gedenklesing, 16 September 2004, probeer sy om gedagtes oor die rol van die digter in oënskou te neem en aan die hand daarvan vas te stel “of, en indien wel, hoe die jonger geslag van hierdie rol binne 'n demokratiese bestel bewus is en dit hanteer” (Krog, 2006: 448). Krog vra dan: “Waar en wie is die nuwe jong digters?” en suggereer 'n moontlike antwoord met die latere stelling: “In my tyd wou almal digters wees, vandag wil almal rocksterre wees” (Krog, 2006:454-455).

Krog (2006:455) brei verder uit oor die oorsprong van bogenoemde tendens: “Waarom wil al wat kind is êrens op 'n verhoog staan, sy hart uitskreeu, terwyl sy vriende hulle self in 'n moshpit te pletter val? Waarvan is hierdie smagting 'n simptoem?” Die volgende teorie word dan deur Krog (2006:455) geformuleer as moontlike antwoord op laasgenoemde vraag:

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

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

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

*Hoe akkommodeer Afrikaanse poësie stadsheid, ongeankertheid, enorme  
bereidheid om te akkommodeer, renons in issues, abandonment, dwelms, vigs,  
die internet, die global village in 'n taal waar mense nog baklei oor evolusie en*

*Jona se walvis en waar nie eers 'n honderd digbundels van die topdigters verkoop nie?*

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

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

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

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

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

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

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

Om op te som, is dit duidelik dat die Afrikaanse musiekbedryf tans groei vanweë die estetiese en kulturele waarde van Afrikaans. Spraakvryheid, 'n nuutjie vir Afrikaanse musiek sedert die baanbrekerswerk van die 1980's se Voëlvry-beweging, het ook vernuwing teweeggebring. Nou hoef kunstenaars nie meer soos destyds “by die reëls te hou” om hul musiek deur radiostasies uitgesaai te kry nie. Die jeug wat “altyd” voel dat die wêreld “onredelik” teenoor hulleis, skep 'n nuwe klank rock 'n roll, sê Chris Chameleon.

Voor dié verskeidenheid was die meeste Afrikaanse musiek van die 1960's en 1970's 'n getokkel op dieselfde ou snaar. Deesdae is daar musiek vir elke smaak, van Kust Darren se sokkietreffers tot Koos Kombuis se sosiale kommentaar, Lize Beekman se rustige, kontemporêre klanke en Fokofpolisiekar se eksistensialistiese harde rock klanke.

## **Bronnelys**

Anoniem. 1999. Local and aesthetic: ZA@play music new releases. (11 November 1999)  
[Internet:] <http://www.chico.mweb.co.za/art/music/9911/9911111-newreleases.html> [Datum van gebruik:] Februarie 2011.

Anoniem.[www.watkykjy.co.za/snotstories\\_view.asp?theID=54](http://www.watkykjy.co.za/snotstories_view.asp?theID=54)>[Datum van gebruik:] 6  
Februarie 2011.

Anoniem. 2006. Resensie: Jou medemens is dood.  
<http://www.roekeloos.co.za/ritme/klaas184.html>[Datum van gebruik:] Februarie 2011.

Aucamp, Hennie. 1984. Woorde wat wond, geleentheidstukke oor randkultuur. Kaapstad:  
Tafelberg.

Baines, Gary. 2008. Popular Music and Negotiating Whiteness in Apartheid South Africa. In:  
Olwage, Grant (red.). 2008. Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid.  
Johannesburg: Wits University Press, pp.71

Ballantine, Christopher. 2004. Re-thinking 'Whiteness'? Identity, Change and 'White' Popular  
Music in Postapartheid. Popular Music 23(2): 105-131

Bennet, A. 1999. Popular music and youth culture: music, identity and place. New York:  
Palgrave.

Bezuidenhout, Andries. 2007. From Voëlvry to De la Rey: Popular music, Afrikaner Nationalism  
and lost Irony. Ongepubliseerde referaat. Departement van Geskiedenis: Universiteit van  
Stellenbosch, 5 September.

Booyens, Hanlie & Ahmed Sieraaj. 2007. Hoe rey die Boere? Jil-Jil, So! Huisgenoot. 15  
Februarie: 18-20.

Booyens, Hanlie & Susan Cilliers. 2007. Koos op 'n wit perd. Huisgenoot, 15 Februarie: 21-22.

- Bosman, Martjie. 2004. Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing? *Stilet* 15(1): 101-121. Maart.
- Bouwer, Ana-Retha. 2010. Karen Zoid: Rock-chick terug na haar wortels. Vrydag 10 Desember 2010.
- Bouws, Jan. 1982. Solank daar musiek is: Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika (1652-1982): Tafelberg
- Bradbury, M. & McFarlane, J., (REDS.). 1991. *Modernism: a guide to European literature 1890 – 1930*. London: Penguin.
- Brake, M. 1980. *The sociology of youth culture and youth subcultures*. London. Routledge & Keagan Paul.
- Byerly, Ingrid Bianca. 1998. Mirror, Mediator, and Prophet: The Music Indaba of Late-Apartheid South Africa. *Ethnomusicology* 42(1): 1-44. Winter.
- Cape Town Today. 2204. Interview: teaching Afrikaans as a foreign language. <http://www.capetowntoday.co.za/Interviews/Musicians/Buckfever.htm> [Datum van gebruik:] Januarie 2012.
- Codrington, G 1998a. *Generation X: Who, what, why and where to?* Chapter 1: Generational Theory - the history of our future. [Internet:] <http://www.youth.co.za/genxthesis/ch1.htm>. [Datum van gebruik: Nov. 6, 2012].
- Connell, John & Chris Gibson. 2002. *Cultural studies; Environmental Geography; Sociology & Social Policy*. Routledge.
- Corbey, Raymond & Joep Leersen. 1991. *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*. Atlanta, Amsterdam.
- Du Toit, André le Roux. 1990. *Niemandslan and Beyond*.

De Ridder, Chutney & Jurie Wessels. 2002. Is rocksangers ons nuwe digters? Rapport. 20 Januarie: 30.

Eckstein, Lars. 2010. Reading Song Lyrics. Amsterdam/NY. 2010.

Engelbrecht, Theunis. 2004a. Dis genoeg om van grys te word. Rapport. 29 Februarie: 10.

Engelbrecht, Theunis. 2004b. Hoor my lied. Insig. Desember.

Engelbrecht, Theunis. 2005. The Buckfever Underground: Musiek wat op jou groei, jou bybly en by jou spook. In: LitNet: <http://www.litnet.co.za/klank/buck.asp>.

Engelbrecht, Theunis. 2001. Karen Zoid, rock chick. Theunis Engelbrecht in gesprek met Karen Zoid. <http://www.rapport.co.za/XArchive/Tien-20/Karen-Zoid-rock-chick-20010728>  
Inkykdatum November 2011.

Epstein, J.S. 1998. Youth Culture: Identity in a Postmodern World: New York and London: Routledge.

Fokkema, D.W. 1996. Culturele identiteit en literaire innovatie. Utrecht: Universiteit van Utrecht.

Gabriel, Peter. Peter Gabriel Lyrics. Biko. <http://www.azlyrics.com/lyrics/petergabriel/biko.html>

Giliomee, Herman. 2003. The Afrikaners: Biography of a people. C.Hurst & Co. Publishers

Greyling, Ferdi. 2007. De la Rey is nie net 'n liedjie nie. Beeld 16 Februarie.

Grundling, Erns. 2012. Die Storie: Vir Ben is ek net Mamma. In LitNet: <http://www.litnet.co.za>  
Inkykdatum Julie 2012.



Grundlingh, Albert. 2007. "Rocking the boat"? The "Voëlvry" music movement in South Africa: Anatomy of Afrikaans anti-apartheid social protest in the eighties. Ongepubliseerde referaat. Departement Geskiedenis, Universiteit van Stellenbosch.

Hall, Stuart & Du Gay, Paul. 1998. Questions of Cultural Identity. London: Sage.

Hannelie Marx & Viola Candice Milton. 2011. Bastardised whiteness: 'zef' – culture, Die Antwoord and the reconfiguration of contemporary Afrikaans identities. University of Pretoria. 7 October 2011.

Hartman, W. 1965. Sy heil is in die stede. In Die Huisgenoot. 28 Mei. Pp. 14-17.

Hudak, G.M. 1999. The "sound" Identity: Music-Making & Schooling. In McCarthy, C., G.M.

Hudak, S. Miklaucic & P. Saukko. (reds.). 1999. Sound Identities: Popular Music and the Cultural Politics of Education. New York: Peter Lang.

Jordaan, Dirk. 2001. A new voice for SA rock. News24.com. 31 July 2001. Jordaan Dirk in gesprek met Karen Zoid.

Kapp, Tertius (Teks/konsep) & Beukes, Johan (Regisseur). 2008. Johnny en die Maaiers [Dokumentêr]. Johannesburg: MK en Third World Media.

Kerouac, J. 1995 [1953]. Essentials of spontaneous prose. (In Charters, A., red. The portable Jack Kerouac. London: Viking. 484-486.)

Klopper, Annie. 2009. Die opkoms van Afrikaanse Rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar. Maart 2009.

Kombuis, Koos. 2004. Is dit die begin van 'n nuwe sort volkspoësie? Net-Rapport. [http://www.news24.com/Rapport/Rubrieke/0,,752-801\\_1538359,00.html](http://www.news24.com/Rapport/Rubrieke/0,,752-801_1538359,00.html).

- Kombuis, K. A. 2001 (2000). *Seks & Drugs & Boeremusiek. Die memories van 'n volksveraaier.* Kaapstad: Human & Rousseau. (Edms.) Bpk.
- Kombuis, K. 2008. *Bloedrivier.* Koos Kombuis, KKCD 02.
- Krog, Antjie. 2006. Die beautiful woorde van Van Wyk Louw. In: Burger, Willie. (red). *Die Oop Gesprek: N.P. van Wyk Louw gedenklesings.* LAPA Uitgewers, pp. 459 – 470.
- Kruger, Haidee. 2006. 'n Suid-Afrikaanse Beat: The Buckfever Underground en Toast Coetzer. In: *Stilet*. XVIII (2):78 – 97.
- Lambrechts, L. & Visagie, J. 2008. De la Rey, De la Rey, sal jy die Boere kom lei. In LitNet: [www.oulitnet.co.za/.../LA\\_6\\_2\\_lambrechts\\_visagie.pd](http://www.oulitnet.co.za/.../LA_6_2_lambrechts_visagie.pd)
- Larkin, Colin. (ed.). 1992. *The Guinness Book of Popular Music.* London: Guinness.
- Laubscher, Leswin. 2005. Afrikaner Identity and the Music of Johannes Kerkorrel. In *South African Journal of Psychology* (35) (20: 303-330
- Lloyd, Jason. Ou ryperd, jy is my vespa: Is dit die lied van jong Suid Afrika? In: LitNet: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/jasonl.asp>
- Luyt, Margot. 2014. *Vers en Klank.* 3 Junie 2014
- Marais, Danie. 2008. Wanneer is liriek ook poësie? *Boeke – Insig.* Somer. Pp. 28-31
- Marx, H and Milton, V. 2011. Bastard whiteness: 'zef'-culture, Die Antwoord and the reconfiguration of contemporary Afrikaans identities. 3 October 2011.
- McKaiser, Eusebius. 2001. *Confronting Whiteness.* Mail & Gaurdian. July 2001.
- Melbourne, S; Cummings & R. Abhik. 2002. *Manifestations of Afrocentricity in Rap Music.* London: Taylor & Francis.

Menking, S J 1999. Generation X: the first post-christendom generation. Quarterly Review 19(2), 153-166.

McCredden, Lyn. 2007. It's a Hungry Home. Postcolonial Displacements, Popular Music and the Sacred. New York and London: Routledge.

Moore, J. 1997. Public heart: an interview with Allen Ginsberg. [Internet:] <<http://www.bookwire.com/hmr/REVIEW/moore.html>>[Datum van gebruik:] Februarie 2011

Mr Fat. 2005. HIP HOP is wat is voor is gewees het. In: LitNet: [http://www.litnet.co.za/seminaar/oopgesprek\\_fat.asp](http://www.litnet.co.za/seminaar/oopgesprek_fat.asp) Inkykdatum: Maart 2005.

Nel, Ronel. 2004. Karen Zoid se sagter kant. Sarie. Oktober.

News24.com. (2008). Interview: Koos Kombuis! – Koos Kombuis interview. Retrieved August 31, 2010, from <http://www.channel24.co.za/Music/FeaturesInterviews/Interview-Koos-Kombuis-Koos-Kombuis-interview-20081201>

Odendaal, Bernard. 2008. Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke. LitNet. 11 Julie. Intyds beskikbaar: <http://www.litnet.co.za>

Oelofse, L. (2007). Afrikaans take music into daring new field. Inkykdatum: 3 September 2010, [http://www.iol.co.za/general/news/newsprint.php?art\\_id=vn20070207100515695C690174&sf=](http://www.iol.co.za/general/news/newsprint.php?art_id=vn20070207100515695C690174&sf=)

Opperman, Suzanne. 2007. "Crossing lines and lyrics: Contemporary Music's Appropriation of Poetry's Socio-Political Function in South-Africa." Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Pretorius, William. 2004. Johannes Kerkorrel. Kaapstad: Tafelberg.

Prins, Gavin. 2007. De la Rey verbied op Loftus. Rapport. 18 Februarie.

- Retief, Hanlie. 2007. Hy's 'n Bok vir die Boere. Rapport. 28 Januarie.
- Roets, Elisma. 2004. Fokofpolisiekar – Lugsteuring – 'n album review. Insig. 26 September.
- Roggeband, Ilza. 2004. Suksesse, storms, sukkel-maar Afrikaans rock! Huisgenoot. 23 September.
- Rubrieke. Rapport. 2001. Agter dié 'rock chick' sit 'n Boeremeisie. Rapport. 10 Junie 2001.
- Schönfelder, K.H. 1985. Zwischen anarchistischem Protest and Eskapismus: Bemerkungen zu ausgewählten Romanen der "Beat Generation" und der "Gegenkultur". Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft, 31 (3): 374 – 392.
- Segerman, Stephen. 2001. Karen Zoid – Poles Apart. South African Rock Encyclopedia. December 2001.
- Smith, Anesca. 2007. 'Daar's g'n De la Rey-kode'. Die Burger. 6 Februarie.
- Steyn, Malan. 1996. Die Bar op De Aar as Postmoderne FAK. In Foster, P.H. (samesteller). Systap: Verkenning van die postmodernistiese poësie. Ongepubliseerde Honneurswerkstukke. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Stilet – Jg. XVIII:2 – September 2006.
- Swart, Werner. 2007. Agriforum: Sing 'De la Rey'. The Citizen. 19 Februarie.
- Swarts, J. 2007. Eksistensiële angste en die dood van God in die lirieke van Fokofpolisiekar. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Thamm, Marianne. 2011. Zoid verbeeld wat Afrikaans kan wees. Rapport. 30 Julie.
- Tytell, J. 1976. Naked angels: the lives and literature of the Beat Generation. New York: McGraw-Hill.

Van der Merwe, Chris. 1998. As die absolute in die water val. In: Van der Merwe, Chris & Hein Viljoen. 1998. Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Van der Westhuizen, C. 2007. White power and the rise and fall of the National Party. Kaapstad: Zebra Press.

Van Dyk, C. 2004. Wat steek in 'n naam? Insig. Desember 2004.

Van Zyl, Pieter. 2004. Die manne sing herinneringe aan die ou dae in jou kop in. Huisgenoot, 7 Oktober.

Viljoen, Hein & Van Der Merwe, Chris. 2004. Storyscapes. South African Perspectives on Literature, Space & Identity. New York: Peter Lang

Viljoen, Louise. 2012. Of Chisels and Jackhammers: Afrikaans poetry 2000-2009. <http://versindaba.co.za/2012/01/30/louisviljoen-of-chisels-and-jackhammers-afrikaans-poetry-2000-2009>. Inkykdatum 2 Maart 2012.

Visagie, Andries. 2005. Hip-hop in Afrikaans: die lirieke van Brasse Vannie Kaap en Kallitz. Ongepubliseerde klasaantekeninge. Durban: Universiteit van KwaZulu-Natal.

Waldner, Mariechen. 2002. Afrikaans herleef in rock, rap en blues. In Rapport. 1 Desember.p.31

Wicke, Peter. 1990. Rock music: Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge: Cambridge University Press.

Williamson, Eagon. 2007. 'De la Rey' gee Afrikaners 'n nuwe identiteit. Beeld. 24 Januarie.

Wines, Michael. 2007. Song awakens injured pride of Afrikaners. New York Times. [http://www.nytimes.com/2007/02/27/world/africa/27safrica.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/02/27/world/africa/27safrica.html?_r=1&oref=slogin)

Wolf, Laommi. 2007. The rainbow blues of “De la Rey”. In LitNet:

[http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_item&cause\\_id=1270&cat\\_id=168](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_item&cause_id=1270&cat_id=168)

