

“Tussen stasies”’: ’n Aanwending van die stylfiguur van die trein in die Afrikaanse musiekvideo

Martina Viljoen

Martina Viljoen: Odeion Skool vir Musiek, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Jack Parow se mees onlangse musiekvideo, “Tussen stasies”, waarin hy saam met die Kaapse groep Die Heuwels Fantasties optree, verskil grotendeels van die meeste van die rapper se vorige musiekvideo's wat gebaseer is op liedjies wat ontleen is aan Parow se debuutalbum, *Jack Parow* (2010). Die video spreek van ’n soberheid van uitdrukking wat ongekend in Parow se ander treffer is, en nie met sy gevestigde platvloerse beeld versoenbaar is nie. Hierdie artikel beoog om die musiekvideo “Tussen stasies” aan die hand van onlangse teoretiserings oor musiekvideo te oordink en die liedjie ten opsigte van ander sogenaamde treintekste te kontekstualiseer. In hierdie opsig is daar bevind dat “Tussen stasies” wegbeweeg van die stereotiepe produksietegnieke van musiekvideo-genres, maar terselfdertyd aspekte van historiese voorlopers van rapmusiek, soos spirituals en die blues, oproep. Daar word nagegaan in watter mate die rap-aspek van die video verskil van genrekonvensies soos in Krims (2000) uiteengesit. Uiteindelik word daar beredeneer dat die musiekvideo deur middel van ’n kunstige versmelting van mediakomponente ’n eie artistieke seggingskrag in Afrikaans bevestig. Daar is ook bevind dat die video die rapper se selferkende gesplete artistieke identiteit bevestig.

Trefwoorde: Jack Parow; “Tussen stasies”; musiekvideo; rapteorie; nostalgie; multimedia

Abstract

“Tussen stasies”’: An application of the train trope in Afrikaans music video

Jack Parow's most recent music video, "Tussen stasies", in which he performs with the Cape group, Die Heuwels Fantasties, differs markedly from the rapper's previous music videos as based on songs derived from his debut album, *Jack Parow* (2010). The video reflects soberness of expression that is absent in Parow's other hits, and which is not reconcilable with his well-known banal image. The rap aspect of the video differs from genre conventions as formulated in Krims (2000), and is therefore not easily classifiable in terms of existing rap genres.

This article aims to reflect on “Tussen stasies” in the context of recent theorisation on music video and to contextualise the song in terms of other so-called train texts. It is found that since its inception in the early 1980s, music video production has often followed the conventions of classic film genres. Kaplan's (1987) influential study, however, proposes that

early music video production has often been conceptualised according to a postmodern “anti-aesthetic” which she traces to early avant-garde art. She finds that such productions broke away from the traditional narrative strategies of popular culture, and from expected relationships of cause and effect, of time and space, and of ideas of continuity, as well as from traditional conceptions of character.

More recently, Howard (2000) views music video as the ultimate in postmodern artistic construction. He differs from Kaplan (1987) in that he does not credit music video with any formal artistic precursor, but views it as a most calculated form which sprang from the collective ownership of several influential multinational corporations. While Vernallis (2008) acknowledges the thoroughly commercial nature of music video, she also emphasises that it is an important form of contemporary popular culture deserving of serious academic attention. Vernallis argues that music video production cannot be interpreted in terms of film or television production, or photography, since in music video production the music is central. Instead, she stresses the fact that music video shows an exceptional propensity for meaning-making in its dense layering of music, image and word. Thus, not only can music video hide or highlight specific meanings, it can also recombine its respective layers in order to generate completely new meanings.

Vernallis’s views on music video production may be productively related to Nicholas Cook’s (1998; 2001) argument for a greater focus on the individual components of music video (music; image; words) as elements of “difference” and “interaction”. According to his theory, constant interaction between these elements results in a productive “friction” through which meaning is generated. For this reason Cook (1998) understands multimedia components as “difference”, and therefore formulates an interpretative model according to which meaning in multimedia is constructed via relationships of conformance, complementation, or contest. The implication of his argument is that the respective “layers” of music video do not necessarily work together to generate meaning, but construct meaning through “conflict” instead.

An analysis of the multimedia components of “Tussen stasies” brings to light that the words, visual images and musical soundtrack of the video symbolically reference the trope of the train. The lyrics clearly speak of nostalgic childhood memories of a Langkloof farmstead. However, more sinister symbols are suggestive of loss and of death. The image of railway lines, in particular, which appears in the refrain of the song, is used to metaphorically represent a journey to “the end” where there is “only darkness”. In this respect the video evokes aspects of historical precursors of rap such as the spirituals and the blues, where the train metaphorically represents death.

The video is in black and white throughout or otherwise in muted colours – a technique which is often used in music video to suggest experiences of loss or nostalgia. Though the image of a train or of railroad tracks does not appear in the visual materials, various visual metaphors construct images of loss, meaninglessness and death, most notably the final shots, during which the camera focuses on Parow’s friends arriving at a cemetery. The stripped musical soundtrack reflects this metaphorical motif mainly in a rhythmic tapping of the drums, which is reminiscent of the “merciless” tapping of train wheels on the tracks, and in a brief “warning” signal motif. Sombre electronic strings playing in open fifths lend the soundtrack an ominous atmosphere.

In terms of Cook’s (1998) views on musical multimedia, an analysis of the respective media components of “Tussen stasies” demonstrates that the media in this music video do not

compete with one another, but construct meaning through subtle enhancement instead. As no parameter of the text is highlighted too strongly, or clearly dominates, the meanings generated by the interaction of the music, visual and lyrics are not always obvious.

It was also found that “Tussen stasies” breaks away from stereotypical production techniques of music video genres. It avoids any construction of the so-called “star narrative”, one of the most commonly used strategies of music video production. The cohesive narrative of the video also breaks away from the non-linear narrative strategies associated with music video, while the “rhythm” of the visual images and those of the sound track are aligned to such a degree that the suggestion of a narrative with a clear beginning and end is strengthened. Instead of avoiding dialogue, as is often the case in music video production, the rap text of the video represents a stream of consciousness which clearly constructs a “life story”. Although this story is representative of a nostalgic evocation of identity, contrary to the majority of rap videos, it does not focus on ethnic representation.

As part of its contextualisation in terms of other train texts, “Tussen stasies” is finally read against Roelof Temmingh’s art music composition “Stasie” (2011), as well as a number of well-known Afrikaans songs in which the trope of the train figures prominently. Recent versions of such songs as posted on YouTube show examples of iconic train songs featuring with accompanying visual imagery. One such example is the Briels’ iconic song “Trein na Pretoria”, where a decidedly ideological construction of Afrikaner identity is at stake. Again, in comparison, Jack Parow’s “Tussen stasies” is found to be unique in terms of the subtlety with which it depicts Afrikaner nostalgia.

Ultimately it was found that this music video, through an artistic blend of media components, affirms an own artistic expressiveness in Afrikaans. It was also established that the video affirms the rapper’s self-confessed dualistic artistic identity, which he projects as being both “dangerous” and “romantic” (nostalgic).

Keywords: Jack Parow; “Tussen stasies”; music video; rap theory; nostalgia; multimedia

1. Inleiding

In ’n onlangse artikel oor die Afrikaanse rapper Jack Parow se “Cooler as ekke” word aangevoer dat die liedjie ’n weergawe van Afrikaner-identiteit konstrueer wat op bekende simbole van die “zef” Afrikaanse lewe fokus (Viljoen 2011). ’n Ideologies-kritiese interpretasie van die resepsie van die liedjie aan die hand van Visagie (1996) en Thompson (1990) bring aan die lig dat sommige Afrikaanse luisteraars “Cooler as ekke” binne die huidige sosiopolitieke landskonteks enersyds as ’n stelling van “die bekende” en van “die eie” kan verstaan, maar andersyds as kritiek op uitgediende, pretensieuse weergawes van Afrikanerskap. In albei gevalle wek die liedjie sterk weerstand by ’n meer tradisievaste groep Afrikaanse luisteraars. Op hierdie vlak hou “Cooler as ekke” ondertone van ’n minder tegemoetkomende weergawe van Afrikaner-identiteit in waarby ’n veronderstelde gedeelde afkoms deur ’n eensydige tekening van Afrikanerskap weerspreek word (Viljoen 2011). In dié opsig is die liedjie eie aan rapmusiek: soos Krims (2000:9) argumenteer, vereenselwig hierdie tipe musiek sterk met gemarginaliseerde of verontregte groepe, en fokus raplieries

dikwels op kontroversiële aspekte van identiteit en kulturele eienaarskap. Rapmusiek funksioneer dus binne hierdie konteks as 'n simboliese verteenwoordiging van etniese en geografiese identiteit, waar die musiek diskursief teen een of ander vorm van onderdrukkende hiërargie protesteer en op hierdie wyse 'n bepaalde sosiale realiteit skets (Krimms 2000:1).

In Jack Parow se mees onlangse musiekvideo, “Tussen stasies”, waarin hy saam met die Kaapse groep Die Heuwels Fantasties optree, is daar egter 'n totaal ander konteks ter sprake.

In die eerste plek kan die liedjie nie maklik binne die rapgenres van bestaande rapteoretisering geplaas word nie (vgl. Krimms 2000)¹ Die liedjie verskil ook grotendeels van die meeste van die rapper se ander liedjies op sy debuutalbum Jack Parow (2010).² Op hierdie album is die meerderheid van die liedjies kru raptekste waarin die rapper homself bekendstel en aanprys, sodat dit by Krimms (2000:62) se “pierewaaier”-genre aansluit – met “Farmhouse brekvis” as die mees tipiese voorbeeld. Hierteenoor kan “Dans, dans, dans” (saam met Francois van Coke) ten beste as alternatiewe Afrikaanse rap beskryf word, wat in terme van musikale struktuur op 'n kombinasie van Krimms (2000:63) se partytjie- en pierewaaier-rapgenres berus. “Dans, dans, dans” is ook as 'n musiekvideo vrygestel, en in hierdie weergawe onderstreep die visuele aspekte van die videoproduksie die idee van 'n subversiewe tipe rap met surrealistiese ondertone, maar steeds met 'n kenmerkende uitbundige element (“Dans met 'n six-pack fokken dans met 'n boep [...] Dans, dans, dans, ek wil fokken fokken dans”).

Die visuele materiaal sluit aan by vroeëre musiekvideoproduksies van veral die 1980's wat hier onder in meer besonderhede bespreek word. Benewens “Tussen stasies” is daar slegs twee ander liedjies op die album *Jack Parow* waarin nostalgiese elemente aangetref word, naamlik “I miss”, waarin die rapper bekende aspekte van sy kinderdae verheerlik, en “Byellville”, wat met konsertinamusiek ingelei word. Die bekende blogger en medestigter van *SA Music Zone*, Henno Kruger, beskou hierdie album as een van die belangrikste Afrikaanse albums van 2010, en sonder die snit “Tussen stasies” uit (Kruger 2010).

In teenstelling met “Dans, dans, dans” spreek die videoproduksie van “Tussen stasies” van 'n soberheid van uitdrukking wat ongekennd in Jack Parow se ander treffers is en ook nie met sy gevestigde dekadente beeld versoenbaar is nie. Die oorspronklike produksie van “Tussen stasies” op die CD *Jack Parow* is deur Fred den Hartog en Johnny de Ridder gedoen, terwyl die regie vir die videoproduksie, wat gedurende 2011 vrygestel is, deur Mickey Birkett gelei is.

Hierdie artikel beoog om die musiekvideo “Tussen stasies” aan die hand van onlangse teoretiserings oor musiekvideo te oordink, en die liedjie ten opsigte van ander sogenaamde treintekste te kontekstualiseer. Soos reeds hier bo genoem, breek hierdie produksie weg van Parow se sorgvuldig-gekonstrueerde platvloerse beeld en betree dit 'n kunstige ruimte waarin nostalgie en verlies simbolies op verskeie aspekte van die produksie inspeel. In hierdie opsig word daar gefokus op die wyses waarop “Tussen stasies” aansluit by of wegbeweeg van die stereotiepe produksietegnieke van musiekvideogenres, en terselfdertyd gebruike vanuit historiese voorlopers van rapmusiek soos spirituals en die blues oproep. Daar word ook nagegaan in watter mate die rap-aspek van die video van genrekonvensies soos in Krimms

(2000) uiteengesit, verskil. Uiteindelik word daar beredeneer hoe die musiekvideo deur middel van 'n kunstige versmelting van al hierdie elemente 'n eie artistieke seggingskrag in Afrikaans bevestig. Om hierdie rede word daar ook kortliks by ander Afrikaanse “treinliedjies” stilgestaan, en word Parow se “Tussen stasies” ook vanuit die perspektief van hierdie tekste gelees.

2. Musiekvideo as populêre (kuns)produksie

Vanaf die ontstaan van musiekvideo gedurende die vroeë 1980's het produksies dikwels die konvensies van klassieke filmgenres gevolg, hoewel sulke verwysings meestal deur middel van parodie of ironie eerder as direkte aanhaling teweeggebring is.³ Kaplan (1987) se studie oor musiekvideo, wat vandag steeds as 'n toonaangewende werk beskou word, konstateer dat aanvanklike musiekvideoproduksie vir die kabel-kanaal MTV⁴ hoofsaaklik as 'n soort postmoderne anti-estetika gestalte gekry het. In hierdie opsig bemerk sy 'n verband met vroeëre avant-garde verskynsels en lees sy musiekvideo as 'n subversiewe postmoderne populêr kulturele uiting wat terselfdertyd sterk op kommersiële gewin steun. Kaplan (1987:33) lig die volgende (postmoderne) eienskappe van MTV-musiekvideo's uit: 'n wegdoen van die tradisionele narratiewe strategieë van populêre kultuur; 'n wegdoen van die gevestigde verband tussen begrippe soos *oorsaak* en *gevolg*, of *tyd* en *ruimte*; 'n wegdoen van die idee van kontinuïteit; en 'n wegdoen van tradisionele opvattinge van karakter.

Meer onlangs meen Howard (2000:184–5) dat musiekvideo as die mees postmoderne tipe artistieke konstruksie beskou kan word. Anders as Kaplan (1987:33–4) argumenteer hy dat musiekvideo nie op enige formele voorgeskiedenis aanspraak kan maak nie, maar dat dit eerder as 'n klaarvervaardigde en uiters berekende vorm uit die kollektiewe eienaarskap van verskeie invloedryke multinasionale korporasies ontstaan het (Howard 2000:185). Hierdeur beklemtoon hy die deur en deur kommersiële aard van musiekvideo, waarvan die begroting dikwels miljoene rande beloop, en wat duidelik op die bevordering van die ster-identiteit en die bepaling van 'n liedjie of album se finansiële sukses gemik is.⁵

Onlangse werk van Vernallis (2008) erken musiekvideo as 'n belangrike kontemporêre populêre vorm wat 'n eiesoortige artistieke bestaansreg het en dus op 'n eie (ernstige) teoretisering aanspraak kan maak. Sy wys daarop dat die besondere eienskappe van musiekvideo — die kort formaat, die gebrek aan dialoog en die nodigheid om die ster te belig — 'n hele stel uitdagings spesifiek tot die vorm noodsaak (Vernallis 2008:404). Vernallis (2008:405) stem met Howard (2000:184–5) saam dat musiekvideoproduksie nie noodwendig met historiese voorgangers soos film, televisie en fotografie in verband gebring kan word nie, aangesien die musiek in 'n musiekvideoproduksie die belangrikste plek inneem, en dat die regisseur gewoonlik alle artistieke en produksiebesluite vanuit hierdie vertrekpunt benader. Hierby verloor Vernallis nie die openlik kommersiële karakter van musiekvideo uit die oog nie, maar erken dit as deel van die eie (postmoderne) aard daarvan:

The music comes first – the song is produced before the video is conceived – and the director normally designs images with the song as a guide. Moreover, the video must sell the song; it is therefore responsible to the song in the eyes of the artist and the record company. Music videos develop many ways of following a song. They often reflect a song's structure and pick up on specific visual and musical features in the domains of melody, rhythm and timbre. The image can even seem to imitate sonic properties like ebb, flow and indeterminacy of boundaries.

Met hierdie siening beklemtoon Vernallis (2008:404 e.v.) die belangrikheid van die regisseur se rol in musiekvideo en beweer dat die regisseur in hierdie konteks selfs belangriker as in dié van film- of televisieproduksie is:

Unlike most film and television directors, music video directors have a hand in every phase of production: the making of storyboards, the casting of extras and the selection of props, the shooting, the editing, and many other processes normally considered mostly mechanical in other genres.

Ten spyte van haar pragmatiese benadering tot musiekvideoproduksie toon Vernallis (2008:405) 'n merkbare sensitieweit vir die betekenispotensiaal van dié vorm. In dié verband wys sy daarop dat musiekvideo verskillende betekenislae opstapel waar musiek, beeld en liriek simbolies op mekaar inspeel. Dus kan musiekvideo nie net bepaalde betekenis belig of verskuil nie, maar ook hierdie verskillende aspekte herkombineer om geheel nuwe betekenis te genereer.

In Cook (1998) se *Analysing musical multimedia* is dit sy oogmerk om teen die stroom van vorige filmkritiese en ander narratiefgebaseerde benaderings in te swem, omdat sulke benaderings die rol van musiek, vanuit sy oogpunt, hoofsaaklik tot 'n blote byvoegsel of agtergrondverskynsel wou reduceer. Cook (1998:vi) is spesifiek krities ten opsigte van die teoretisering van musiekvideo wat sodanig op die postmoderne aard van die vorm fokus dat daar nouliks oor die musikale aspek besin word. Hy pleit daarom vir 'n groter bewussyn van die onderskeie komponente van musikale multimedia (musiek, beelde en liriek) as elemente van “verskil” en van “interaksie”, want volgens hom is die konstante wisselwerking tussen hierdie aspekte verantwoordelik vir 'n produktiewe soort wrywing wat betekenis genereer. Om hierdie rede glo Cook (2001:190) dat multimedia-interaksie die hiërargie van individuele tekstuele parameters onderdruk, versteur of selfs vernietig, maar dat daar in hierdie proses op 'n kreatiewe wyse nuwe betekenis geskep word.

Cook (1998:viii) verstaan multimediate komponente dus basies as “verskil”, en wyk in hierdie opsig af van tradisionele benaderings, wat liedtekste (en “liedjietekste”) as relatief volmaakte woord/toonverhoudings beskou waar die musiek die woordteks “dien”. Sulke benaderings fokus dus hoofsaaklik op liriek en daar word veronderstel dat hierdie inhoud die volle betekenis van 'n lied of liedjie verteenwoordig.

Hierteenoor glo Cook (1998:16, 22) dat musiek in multimediate kontekste 'n kragtige agent kan wees wat betekenis metafories op 'n baie direkte manier oordra. Nietemin argumenteer hy dat musiek nooit “outonoom” in betekenis is nie, maar dat musikale betekenis altyd vanuit die interaksie tussen soniese strukture en geprojekteerde kulturele betekenis van die woordteks

en visuele beelde ontstaan. Cook (1998:100 e.v.) stel daarom 'n teorie van betekenis in multimedia voor waarin multimediatelemente in verhoudings van ooreenstemming (“conformance”), komplementering (“complementation”) of wedywering (“contest”) tot mekaar staan. Die implikasie hiervan is dat die onderskeie media nie noodwendig met mekaar “saamwerk” om betekenis te genereer nie, maar eerder dat “konflik” ’n eie (metaforiese) betekenispotensiaal inhou. Op ’n later stadium van die bespreking word daar na hierdie idee teruggekeer.

3. “Tussen stasies”

In die onderstaande ontleding van “Tussen stasies” word die onderskeie parameters (woordteks, visuele beelde en musiek) eers afsonderlik bespreek, waarna ’n ontleding van wat Cook (1998:100 e.v.) as die interaktiewe dimensie van musikale multimedia beskou, aan die beurt kom.

3.1 Die woorde

Die liriek van “Tussen stasies”⁶ is eenvoudig en gestroop, dog ryk aan emosionele en uitdrukkingsinhoud:

Tussen stasies

Ek het al baie goed verloor en dit nooit ooit weer gevind nie
Ek het al baie vir my ma gesê ek is nie meer ’n kind nie
Die lewe is te hard en ek verstaan nie meer die punt nie
Ek staan langs ’n groot hoop hout maar ek het nie meer ’n flint nie
Ek kry koud op my eie, ek soek eintlik net ’n klein bietjie warmte
Almal is ryk van die liefde en ek’s al weer die armste
Sommige dae voel ek of ek doodgaan van die hongerte
Daar’s ’n leë kol in my maag waar ek wegkruip in die donkerte
Ek’s gebreek van binne soos al my speelgoed van toe ek klein was
As ek vandag wegstap sal al my goed pas in ’n klein tas
Ek soek net ’n klein tydjie sodat ek die as van my kan afwas
Maar die soldate op die muur bombardeer my met traangas
Ek lê onder ’n lappieskombers en probeer nog blokkies aanlas
Maar daar’s ’n kwaai oom langs my bed en hy sê vir my staan vas
So ek trek die kombers oor my kop en lê oop voete

En stap die lang pad in my pa se groot skoene
As ons staan op einde van die langpad langs die spoor
Daar’s net donkerte daarvoor, ek staan en bewe
Dit raak swarter en daar’s net stilte wat ek hoor
Hou my hand styf vas langs jou sy
Is jy nog lief vir my?
Sal jy my by die hemelpoorte kry?

Ons hou vas aan mekaar maar niemand gaan ooit regtig joune wees nie
Ons skryf briewe vir mekaar wat ons nooit regtig lees nie
Want daar's altyd een verloorder in russian roulette
Ek moet uitgaan ek moet werk maar ek sit vas in die bed
Ek stap rond en soek sitplek in leë gebouens
Ek probeer myself vind in drank en leë verhoudings
Ek sit en skryf gedigte maar word my gedigte digkuns
En ek skree volle bors in die aand met my kop in die kussing
Ek lê vir ure in die bad met my kop onder die water
Ek slaap elke oggend laat want die wêreld kan wag tot later
Ek moet wag nie aanbeweeg ontslae raak van my gevoelens
Hoe ek stap ek raak meegevoer met aksies sonder bybedoelings
Ek sit alleen op een punt van die wipplank
Ek bid al weer vir een sitvlak, maar ek sit lank
En wag vir iemand om op te spring aan die eenkant
Maar die vingers van my gevoelens krap diep in my verstand

As ons staan op einde van die langpad langs die spoor
Daar's net donkerte daarvoor, ek staan en bewe
Dit raak swarter en daar's net stilte wat ek hoor
Hou my hand styf vas langs jou sy
Is jy nog lief vir my?
Sal jy my by die hemelpoorte kry?

Ek het al ver gewen en baie ver verloor
Ek het al baie gevoel of die lewe my versmoor
(Sal jy my by die hemelpoorte kry)
Ek't al baie gesit op die bokant van 'n berg
Ek't al baie gesit in die voorkant van die kerk
Vat my terug na die langkloof en my ouma se plaas
Ek wil saam met my suster die skape in die kraal injaag
Ek wil sit op my oupa se skoot en stories hoor van die verlede
Ek wil rondhardloop in die gras tot ek lam word in die knieë

Ons staan en luister hoe die Here en die duiwel oor ons stry
Die hartseer is verby
Op die ou-eind is al wat ek wil hoor rol oor jou tong
Jy wil by my bly
Sal jy my by die hemelpoorte kry?

Die liriek van "Tussen stasies" spreek duidelik van verlies en van 'n nostalgiese verlange na 'n kommervrye kleintyd op 'n familieplaas in die Langkloof. Die beelde wat in die eerste vers gebruik word, skets gevoelens van oorweldiging en 'n angs vir koudkry, hongerte en donkerte. Van die beelde is meer sinister, soos die verwysing na as wat afgewas moet word, asook die suggestie van 'n lyk ("So ek trek die kombes oor my kop en lê oop voete"). Die refrein bevestig die donkerder dimensie van die liedjie deur na die "einde" te verwys, en na 'n treinspoor langs die "langpad". Voor is daar net donkerte, en raak dit "swarter", met net stilte wat gehoor kan word. Alvorens die dood weer eens gesuggereer word ("die

hemelpoorte”) is daar ’n eerste melding van liefdesverlies (“Is jy nog lief vir my?/ Sal jy my by die hemelpoorte kry?”).

Vers twee bevestig die liefdesverlies wat deur die protagonis gely is. In hierdie vers word verlies metafories aan die hand van verwysings na “leë gebouens”, “drank en leë verhoudings” en ervarings van doelloosheid en alleenheid belig.

Die derde vers verwys na verlies en gevoelens van oorweldiging (“Ek het al ver gewen en baie verloor/ Ek het al baie gevoel of die lewe my versmoor”). Ook hier kom ’n verwysing na die dood (“die hemelpoorte”) voor, en ook na “die bokant van ’n berg” en “die voorkant van ’n kerk” – situerings wat respektiewelik met selfmoord of met die plasing van ’n kis geassosieer kan word. In hierdie vers word die versugting na die kleintyd en die familieplaas, asook na ’n suster uitgespreek – ’n versugting na die bekende en die eie (“Ek wil [...] stories hoor van die verlede”).

Die liedjie sluit af met nog ’n verwysing na die dood, wat nou ’n finaliteit is (“Ons staan en luister hoe die Here en die duiwel oor ons stry/ Die hartseer is verby”), wat met die liefdesverlies gekoppel word (“Op die ou-eind is al wat ek wil hoor rol oor jou tong/ Jy wil by my bly/ Sal jy my by die hemelpoorte kry?”).

Met betrekking tot die titel van die liedjie, asook die refrein se herhaalde verwysings na treinspore, is dit interessant om daarop te let dat die stylfiguur van die trein histories ’n belangrike plek inneem in die liriek van bepaalde tipes populêre liedjies of religieuse liedere – met name in spirituals en die blues – wat met verlies of lyding geassosieer word. Hierdie verwantskap het sy ontstaansgeskiedenis in die tydperk van slawerny in Amerika, toe die aantrekkingskrag van die trein sowel reël as simbolies was. Maxile Jr. (2011:593) wys daarop dat hierdie stylfiguur deur verskeie generasies sangers, in sekulêre asook geestelike liedere, as ’n metafoer van bevryding aangewend is. In spirituals het hierdie figuratiewe verwysings op sowel fisiese as spirituele kontekste gedui, soos wat die lirieke van die bekende “The Gospel Train’s A’Comin’”⁷ en “Ride This Train”⁸ illustreer:

The Gospel Train’s A’Comin’

The Gospel train’s a’comin’
I hear it just at hand
I hear the car wheel rumblin’
And rollin’ thro’ the land
Get on board little children
Get on board little children
Get on board little children
There’s room for many more

I hear the train a’comin’
She’s comin’ round the curve
She’s loosened all her steam and brakes
And strainin’ ev’ry nerve

The fare is cheap and all can go
 The rich and poor are there
 No second class aboard this train
 No difference in the fare.

Ride This Train

Come along my friends come along
 Get aboard and ride this train
 There's nothing on this train to lose
 Everything to gain
 The gospel train is coming
 Coming around the bend
 The Lord God says that he's coming back
 But one thing he didn't say when
 Y'all know what get your houses in order
 You see the Lord is coming again
 But one thing I know
 There's nothing on this train to lose
 Everything to gain.

Dit is interessant om daarop te let dat die verwysing na die (gospel)trein, wat alle passasiers sonder onderskeid akkommodeer, ook op die assosiasie met die sogenaamde Underground Railroad, 'n beweging wat slawe help vlug het, dui. Hierdie beweging het spirituals wat na treinreise verwys het, gebruik om boodskappe oor ontsnapping op die plantasies te versprei.⁹ Leiers in die beweging het as "kondukteurs" bekendgestaan en plekke van ontmoeting is "stasies" genoem.

In die blues en spirituals is menslike eienskappe dikwels aan treine toegedig (soos in "The Gospel Train's A'Comin" wat hier bo aangehaal is; "I hear the train a'comin'/ She's comin' round the curve/ She's loosened all her steam and brakes/ And strainin' ev'ry nerve"). In hierdie opsig neem die trein 'n eie persona aan, en staan dit dikwels in 'n magsverhouding tot die sanger: "If I had the strength I would set this train off the tracks/ 'Til she make me a promise she bring my baby back" ("Railroad Blues"¹⁰). Soortgelyk is eienskappe van treine op mense geprojekteer, byvoorbeeld in die ragtime-liedjie "You Been a Good Old Wagon, But You Done Broke Down" (Akers 2009).

Floyd Jr. (1995:213) beklemtoon die belang van die stylfiguur van die trein in spirituals en in die blues. Sy bevinding is dat hierdie stylfiguur sy historiese ontstaan in verwysings na die Bybelse strydwa het – soos in die bekende spiritual "Swing Low, Sweet Chariot":

Swing Low, Sweet Chariot

Swing low, sweet chariot,
 Coming to carry me home;
 Swing low, sweet chariot,
 Coming to carry me home.

If you get there before I do,
 Coming to carry me home;
 Tell all my friends I'm a-coming too,
 Coming to carry me home.

Floyd Jr. (1995:213 e.v.) bevind dat die figuur histories dikwels hersien en op vele verskillende wyses aangewend is, maar dat wederkerende motiewe altyd verband hou met die strydwa wat slawe na 'n plek van rus en vrede (die hemel) neem – weg van die lyding van die sekulêre wêreld.

Met die verandering van die Amerikaanse kulturele landskap is hierdie verwysings mettertyd aangepas om 'n wa van 'n ander aard te beskryf, naamlik die stoomgedrewe trein (Floyd Jr. 1995:214 e.v.). Hy (1995:216) wys daarop dat die metafoor van tipes “waens” – die perdgedrewe strydwa en die stoomgedrewe trein – vir meer as 'n eeu in Afro-Amerikaanse mitologie en legende gevier en in stand gehou is, en dat albei bevryding simboliseer:

In African-American lore, both the chariot of the spirituals and the train of the blues are metaphors for freedom. As tropes, they have undergone repetition and revision in numerous musical works. The spiritual itself is a major trope that has been repeated and revised countless times in many musical works, including, for example, Robert Nathaniel Dett's large choral works, *The Chariot Jubilee* (1921), in which he makes use of “Swing Low, Sweet Chariot”, “Ride Up in the Chariot”, and “Father Abraham”, and “The Ordering of Moses” (1932), in which he tropes “Go Down Moses” and “He is King of Kings” [...]. Trains have been troped in numerous blues songs, in jazz (for example, Duke Ellington's “Take the A Train”), and in many other works and performances of music.

Maxile Jr. se onlangse studie oor die voortgesette gebruik van die stylfiguur van die trein wys daarop dat die historiese verband tussen die Bybelse strydwa en die gospel- en bluestrein in onlangse populêre kultuur uitgebrei is na die sogenaamde “moederskip” wat as metafoor vir bevryding in televisiereekse soos *Star Wars* en *Battlestar Gallactica* figureer (2011:593).

Die stylfiguur vorm ook 'n sentrale begrip in die sogenaamde “soul train”-genre wat vanaf die 1960's vanuit die blues en spirituals ontstaan het. Ten opsigte van die huidige ontleding van Parow se “Tussen stasies” is dit belangrik om op die ontstaan van bluesmusiek te wys waarin die treinbeeld ook in 'n sekulêre konteks as 'n middel tot die ontsnapping uit 'n mislukte liefdesverhouding dien:

Last Train Home¹¹

To every broken heart in here
 Love was once a part, but now it's disappeared
 She told me that it's all a part of the choices that you're making
 Even when you think you're right
 You have to give to take

But there's still tomorrow
 Forget the sorrow

And I can be on the last train home
Watch it pass the day
As it fades away
No more time to care
No more time, today

But we sing
If we're going nowhere
Yeah we sing
If it's not enough
And we sing
Sing without a reason
To ever fall in love

I wonder if you're listening
Picking up on the signals
Sent back from within
Sometimes it feels like I don't really know what's going on
Time and time again it seems like everything is wrong in here
But there's still tomorrow
Forget the sorrow
And I can be on the last train home
Watch it pass the day
As it fades away
No more time to care
No more time, today [ensovoorts].

Hierdie voorbeelde illustreer dat “Tussen stasies” ’n verwantskap met historiese voorgangers soos die spirituals en blues suggereer waarin die stylfiguur van die trein ’n betekenisgenererende rol speel – en waarin dit met kontekste van verlies of die ontsnapping van lyding in verband gebring word. Floyd Jr. (1995:225) argumenteer dat dié stylfiguur in sy verskeie gebruike altyd die emosionele en diepgesetelde krag van musiek reflekteer, voortvloeiend uit sangers en komponiste se benutting en aanpassing van musikale middele om steeds weer nuwe uitdrukking aan oorgelewerde mites en legendes wat met die stylfiguur in verband staan, weer te gee.

Die argument in hierdie artikel is dat musiekvideo binne die postmoderne milieu een so ’n konteks daarstel en dat “Tussen stasies” in die subtile vermenging van woord, beeld en musiek ’n diepgaande vertolking van die stylfiguur verbeeld.

3.2 Die beelde

Die visuele materiaal van “Tussen stasies” bied ’n metaforiese verryking van die liriek. Die video is deurgaans in swart en wit, of in gedempte kleure, geskiet – ’n tegniek wat dikwels in musiekvideo gebruik word om ervarings van verlies en nostalgie te suggereer. Die video open met ’n blik op Jack Parow wat, as protagonis van die narratief, verlate op ’n groot plaasstoep sit. Die kyker sien voorwerpe wat huislikheid, ’n gelukkige kleintyd en gevoelens van “behoort” suggereer, soos ’n speelgoedhondjie en -karretjie, asook ’n lantern. Verlies word

egter reeds hier aan die hand gedoen met reëndruppels wat triestig van 'n verweerde geut drup. Beelde van Parow word afgewissel met beeldmateriaal van Die Heuwels Fantasties se lede wat in vervalte en verlate stedelike tonele musiek maak – nog 'n cliché van musiekvideoproduksie wat “dieper” temas behandel.

Anders as in geyske musiekvideokontekste, wat gewoonlik verwysings na enige identifiseerbare plek vermy, toon “Tussen stasies” se visuele materiaal bekende Kaapse tonele, soos Seinheuwel, strate in Kaapstad se middestad, en St. George-katedraal. Beelde wissel konstant af op 'n wyse wat die liriek komplementeer, maar terselfdertyd 'n eie verhaal laat ontvou. Die brandende kerse in die katedraal suggereer byvoorbeeld die nagedagtenis aan 'n ontslapene; en die begraafplaas, waar Parow se vriende aan die einde van die video blomme op sy graf sit, verleen 'n realiteit aan die woordteks waar die dood voorgestel word. Hierdie morbiede skote word voorafgegaan met beelde van Parow wat voor 'n luukse hotel stilhou en uit 'n duur motor klim – 'n tipiese strategie van die sogenaamde “ster-narratief” so eie aan talle kommersiële musiekvideo's. In die spesifieke konteks van “Tussen stasies” wil hierdie cliché egter moontlik eerder op die sinloosheid van materiële gewin dui as dat dit Parow se sterstatus beklemtoon. Ook wanneer lede van Die Heuwels Fantasties, in swart geklee en met donkerbrille op, deur die strate van Kaapstad ry, herinner die atmosfeer eerder aan 'n begrafnisstoet as aan die sogenaamde “pimp ride” wat so eie aan rapvideo's is. Ofskoon die stylfiguur van die trein dus nie in die visuele materiaal van die video aanwesig is nie, word die metafoor van die dood wel deur ander visuele aspekte gekonstrueer.

3.3 Die musiek

In die musikale klankbaan van “Tussen stasies” word 'n rapgedeelte (Jack Parow) en 'n refrein (Die Heuwels Fantasties) afgewissel. Die begeleiding begin met 'n eenvoudige ritmiese tik van die tromme wat versnel wanneer die raptteks begin. Dit is opvallend dat die rap van 'n bepaalde dringendheid spreek. Elektroniese strykers in oop vyfdes verleen 'n onheilspellende atmosfeer aan die klankbaan, en 'n klein sinjaalmotief trek plek-plek aandag.

Die elektroniese rockstyl van Die Heuwels Fantasties se refrein kontrasteer musikaal met Parow se rapgedeelte, maar word met dieselfde dringendheid gelewer. Die eenvoudige akkoordstrukture en C majeur-toonaard dra egter terselfdertyd tot 'n gevoel van soberheid en “afstand” by. Dit is interessant om daarop te let dat die musiek en die beelde nie noodwendig ooreenstem nie, maar elk oënskynlik 'n eie storie vertel. Die twee narratiewe word egter gesinkroniseer om uiteindelik by dieselfde punt uit te kom, naamlik die “einde van die langpad langs die spoor” waar daar net “donkerte” en “stilte” is.

Ten spyte van die eenvoud van die musikale klankbaan is dit ryk aan figuratiewe betekenis. Die versnellende tik van die tromme suggereer nie alleen tyd wat meedoënloos verbygaan nie, maar ook die tik van treinwiele op 'n spoor. Die klein sinjaalmotief herinner nie noodwendig aan die fluit van 'n trein nie, maar dien eerder as 'n soort beklemmende waarskuwing.

Hierdie musikale verwysing na die stylfiguur van die trein sluit by historiese voorgangers aan, en moontlik spesifiek by die bekende blues-liedjie “Little Black Train”, waarin die trein simbolies van die dood is. In Woodie Guthrie se aangrypende weergawe is die volgehoue en strak ritmiese eentonigheid van die kitaarbegeleiding simbolies van die onafwendbare koms van die doodstrein:

Little Black Train

There's a little black train a-comin'
Better set your business right
There's a little black train a-comin'
And it may be here tonight
Go tell that ballroom lady
All dressed in the worldly pride
That death's dark train is coming
Prepare to take a ride
God sent to Hezekiah
A message from on high
You better set your house in order
For you must surely die
He turned to the wall in weeping
We see and hear his tears
He got his business fixed all right
God spared him fifteen years
We see that train with engine
And one small baggage car
Your idle thoughts and wicked deeds
Will stop at the judgment bar
That poor young man in darkness
Cares not for the gospel light
'Til suddenly he hears the whistle blow
And the little black train in sight
Have mercy on me Lord
Please come and set me right
Before he got his business fixed
The train rolled in that night.

4. Multimediatekenis as sinergie

In die inleiding tot hierdie artikel is Cook (1998) se siening van musikale multimedia inleidend bespreek. Cook (2001:190) meen dat multimedia-interaksie die hiërargie van individuele tekstuele parameters onderdruk, versteur of selfs vernietig, maar in hierdie proses nuwe betekenis skep. Sy voorgestelde metafoormodel (Cook 1998:100 e.v.) beklemtoon dat die woorde van 'n liedjie nie die betekenis daarvan alléén dra nie, maar dat die ander komponente ook betekenis genereer. Musiek het dus nie binne die multimediakonteks slegs 'n ondersteunende of begeleidende funksie nie, maar skep saam aan (metaforiese) betekenis.

Volgens bostaande bespreking van die mediakomponente van “Tussen stasies” is dit duidelik dat die onderskeie media in hierdie musiekvideo nie met mekaar om betekenis wedywer nie, maar dat woorde, beelde en musiek mekaar eerder op ’n betekenisvolle wyse aanvul (vgl. Cook 1998:100 e.v.). Die regie van die video is trouens sodanig getemper dat geen parameter van die teks té sterk belig word of opsigtelik oorheers nie. Gevolglik is die betekenis wat gegenereer word, nie in alle opsigte voor die hand liggend nie, maar word dit op ’n subtiële wyse deur die interaksie van die onderskeie media gekonstrueer.

Een van die bekendste standaardelemente van musiekvideoproduksie is die sogenaamde ster-narratief wat met die kommersiële doeleindes van die vorm verknoop is. Goodwin (1992:98 e.v.) definieer hierdie narratief as een van die metatekste van populêre kultuur wat op opvallende wyse op die narratief van spesifieke musiekvideosnitte insny. Die sogenaamde ster-persona word gekonstrueer as ’n deur en deur “bemiddelde” identiteit wat nie alleen deur die kyker geobjektiveer word nie, maar waarmee die kyker ook sterk sou kon identifiseer. Die ster-persona kan óf geïk en voorspelbaar wees (soos Robbie Wessels of Steve Hofmeyr) óf voortdurend transformeer om aanhangers altyd weer te verras of aan die raai te hou (soos Nataniël en Madonna).

In “Tussen stasies” is dit opvallend dat die ster-narratief grotendeels onderbeklemtoon word – ’n strategie wat ongewoon aan musiekvideoproduksie is. Eerder as dat daar sprake van ’n beligting van Jack Parow se status as rap-ster is, vind ’n subtiële vermenging van ster en hoofkarakter aan die hand van ’n nostalgies ingeklede outobiografiese suggestie plaas. Vernallis (2008:405) beskryf hierdie tipe regisseursbenadering, wat ook uit haar oogpunt in kontras met meer algemene aanwendings van die ster-narratief staan, as “klassiek” en “menslik”. “Tussen stasies” konsentreer dus eerder op die vertel van ’n persoonlike storie as op die kommersiële motief van die ster. Selfs wanneer bekende musiekvideo-clichés gebruik word (soos in die skote waar Parow uit ’n duur motor klim, of in ’n luukse hotel verfilm word), verleen die woordteks en musikale suggestie ’n dieper betekenis aan die beelde as dié van die gebruikelike ster-verheerliking, deurdat die protagonis menslik en weerloos uitgebeeld word. Die ster-narratief word dus nie in hierdie video slegs deur visuele materiaal gekonstrueer nie, maar ook deur die somber raplieriese en die ritmies meedoënlose, gestroopte musikale klankbaan waarop dit gesuperponeer word.

Die samehang van die narratief in “Tussen stasies” – ofskoon dit binne musiekvideo se beknopte tydsverloop ontvou – gaan eweneens teen die bekende nieliniêre narratief van videoproduksie in (vgl. Vernallis 2008:406). Terwyl Parow in verskillende situasies en op ’n reeks skynbaar onverwante plekke verfilm word, word ’n samehangende storielyn tog voorgestel. Hierdie strategie is beduidend van die oorbekende tegniek om sterre aanhoudend gedurende die verloop van ’n liedjie visueel te verplaas sodat plek en tyd irrelevant word en, soos Jones (1988:15) dit stel, die narratief so fragmentaries is dat dit op enige wyse deur die kyker gekonstrueer kan word. Ook sorg subtiële redigering dat die “ritme” van die visuele beelde en dié van die klankbaan sodanig koördineer dat die suggestie van ’n samehangende narratief met ’n duidelike aan- en afloop versterk word.

'n Verdere verskil is die feit dat musiekvideo dikwels 'n opvallende gebrek aan dialoog toon (Vernallis 2008:404), terwyl die rapteks van "Tussen stasies" deurentyd as 'n bewussynstroom funksioneer. Soos reeds in die inleiding gemeld, het hierdie teks 'n impak op 'n bykans poëtiese vlak – en "praat" die stroefheid van die beelde ook in hierdie opsig met die liriek en musikale gegewe mee. Selfs die getemperde kleure in die video genereer betekenis – asof gedagtig aan die verhale van foto's uit ou, verweerde familie-albums. Hierdeur vestig die regie die metaforiese tema van verlies op subtiele dog enigmatiese wyse – en so bly bepaalde "beelde" by die kyker aanwesig, al verskyn hulle slegs momenteel in die visuele of woordteks-narratief.

Nog 'n opvallende aspek van "Tussen stasies" is die feit dat dit 'n bepaalde (geografies herkenbare) plek uitbeeld. Vernallis (2008:409) merk op dat musiekvideo's dikwels 'n vaagweg surrealistiese omgewing voorstel en dat die musikale klankbaan van sulke video's meestal onbekende of ongewone soniese omgewings skep. In "Tussen stasies" word plek en identiteit egter op só 'n wyse verbeeld dat dit vir baie kykers bekend sal wees: 'n ou plaashuis, bekende voorwerpe wat 'n gesinslewe suggereer, en die strate van Kaapstad. 'n Familieplaas in die Langkloof, die plaaslewe, bande met voorsate, gesinslede en 'n gedeelde "verlore" geskiedenis, asook die taal waarin dit alles "besing" word, plaas hierdie "behoort" in die kader van Afrikanerskap. Die sober instrumentale klankbaan en die gestroopte visuele omgewing van "Tussen stasies" skep egter 'n bepaalde "afstand", sodat die metafoor van verlies wat deurentyd gesuggereer word, reflektief figureer. Hierdie reflektiewe afstand hou ook in dat die geprojekteerde identiteit geensins in die video domineer nie, en ook in hierdie opsig verskil die produksie van rapvideo's waarin etnisiteit skerp afgeëts word. In hierdie opsig verskil "Tussen stasies" ook beduidend van "Cooler as ekke", wat 'n sterk stelling oor 'n bepaalde tipe Afrikaner-identiteit maak.

5. "Tussen stasies" as transformasie van tradisie

"Tussen stasies" berus op 'n onderbeklemtoonde estetika waarby die regie subtiel op die onderskeie mediakomponente inwerk. Betekenis word in hierdie video as media-sinergie gegenerer – en in hierdie opsig is die oorheersende metafoor dié van verlies. Ofskoon die stylfiguur van die trein nie visueel uitgebeeld word nie, maar slegs deur die beelde van 'n kerkhof ("die laaste stasie") voorgedoen word, staan dit sentraal tot die refrein van die liriek ("As ons staan op einde van die langpad langs die spoor/ Daar's net donkerte daarvoor"), en verskyn dit as 'n klein sinjaal tesame met 'n gesuggereerde klik-klak van treinwiele as deel van die klankbaan.

"Tussen stasies" breek dus in heelwat opsigte weg van stereotiepe produksietegnieke eie aan musiekvideo-genres in die algemeen, deurdat die regie eerder op betekenis fokus as dat dit aan 'n bepaalde gestandaardiseerde en gekommersialiseerde formaat wil voldoen. Terselfdertyd roep die video gebruike op uit historiese voorlopers van rapmusiek, met name spirituals en die blues. Dit is hierdie elemente wat die video in 'n kunstige kader plaas waarin nostalgie en verlies simbolies verbeeld word en 'n besonder ekspressiewe karakter aan die

produksie verleen word, waardeur “Tussen stasies” veral in die kategorie van die Afrikaanse musiekvideo uitsonderlik is.

Ten opsigte van die ontwikkeling van musiekvideo oor die afgelope drie dekades is dit belangrik om daarop te let dat musiekvideoproduksie nie noodwendig ’n verband met vroeëre avant-garde kultuur toon nie (vgl. Kaplan 1987). Daar word tans eerder geargumenteer dat filmkonvensies onder die invloed van musiekvideo verander het – veral in die geval van films wat ’n alternatiewe inslag het of teen die sogenaamde Hollywood-hoofstroomfilms weerstand bied (Richardson 2012).¹² Ofskoon musiekvideoproduksie nie noodwendig met tegnieke uit die kunsvorme verbind nie, berus dit wel op ’n eklektiese vermenging van konvensies, vorme, produksietegnieke en uitdrukkingswyses wat uit film, televisie, fotografie en advertensie voortspruit. Só ontstaan intertekstuele verwantskappe tussen musiekvideo en ander mediavorme waardeur betekenisgenererende funksies gestalte kry.

Intertekstualiteit figureer in musiekvideo ook by wyse van ’n terugreik na historiese materiaal wat in die kollektiewe kulturele bewussyn leef. In “Tussen stasies” is hierdie tipe intertekstualiteit geleë in die gebruik van die stylfiguur van die trein; ’n stylfiguur wat, soos in die bespreking hier bo aangetoon is, historiese wortels in die spirituals en die blues het. Hierdie figuur funksioneer binne alle mediakomponente van die video in dié opsig dat dit nie alleen in die titel en liriek opgeneem is nie, maar ook in die musiek en in die visuele beelde gesuggereer word. Op hierdie wyse demonstreer “Tussen stasies” Cook (1998) se standpunt dat geen medium op sigself betekenis genereer nie, maar dat dit altyd in samehang met ander media geskied. Cook (1998:100 e.v.) bevind dat “konfrontasie” tussen die onderskeie mediakomponente van musikale multimedia eie is aan intrinsiek dinamiese en kontekstuele vorme soos musiekvideo of advertensie, en dat hierdie betekenismodel trouens as die paradigmatische model vir musikale multimedia beskou kan word. Ook in hierdie opsig wyk “Tussen stasies” van dié model af deurdat die onderskeie media ’n diskrete wisselwerking demonstreer.

“Tussen stasies” pas nie gemaklik binne enigeen van Krims (2000) se rapgenres nie. Argumentshalwe sou daar geredeneer kon word dat die rap moontlik by jazz / boheemse rap aansluit – ’n genre wat as ’n soort “connoisseur”-kultuur gesien en deur ’n bepaalde aura van “kunstigheid” gekenmerk word (Krims 2000:66). Nietemin bevat “Tussen stasies” geen jazz- of pop-elemente nie, en alhoewel die liriek van die video gesofistikeerd is, soos die geval by jazz / boheemse rap is, ontbreek Parow se video aan die “koeler” en beredeneerde atmosfeer en fokus dit ook nie op sosiopolitieke vraagstukke soos wat by jazz / boheemse rap verwag word nie. Ook as rapmusiek volg die video dus ’n eie pad. In tema breek dit ook heeltemal weg van wat Krims (2000:78) as die “ghettocentricity” van rapmusiek beskryf.

As deel daarvan dat “Tussen stasies” in hierdie artikel in die konteks van ander treintekste gelees is, staan die bespreking ten slotte kortliks stil by Antjie Krog (1970:32) se gedig “Stasie”, wat in 2011 deur die kunsmusiek-komponis Roelof Temmingh vir sopraan en klavier getoonset is en wat ook gedurende dieselfde jaar deur die Afrikaanse ligtemusieksanger Jak de Priester as deel van sy album *Die liefde los ’n spoor* opgeneem is.¹³

Temmingh se toonsetting, wat in opdrag van die Suider-Afrikaanse Musiekregte Organisasie (SAMRO) gekomponeer is vir dié organisasie se oorsese beurskompetisie vir sangers (2011), toon 'n barre musikale milieu waarin stem en klavier in 'n weeklag versmelt wat by tye gewelddadig spreek. Die klavierbegeleiding vertoon 'n opvallend dun tekstuur, en die omvang van die partye – wat dikwels slegs uit enkellyne bestaan – lê ver uitmekaar. Hierdie “oop” tekstuele? setting word afgewissel met gedeeltes waar triole 'n komplekse ritmiese inkleding verskaf en 'n groter dringendheid aan die musiek verleen. Dissonante akkoorde verleen deurgaans 'n gepaste musikale inkleding van die gedig en dien as 'n soort musikale onderstreping van betekenis. In hierdie opsig bied die musiek 'n diepsinnige interpretasie van Krog se aangrypende teks wat verwysings na Bybelse kruisigingsbegrippe bevat:

Stasie

Op watter stasie, my liefling,
het jy my gelos
in watter gebreekte koelte
onder watter brandsiek bos
teen watter sipres
het jy my gekruisig
met spykers uit jou mond

in watter lendekleeddoek
struikel my hartseer rond
in watter kerkhof mag ek rou
oor jy my nooit weer vas sal hou.

Alhoewel Krog se gedig 'n skerp verklanking van verlies, verlatenheid en verraad is, val dit op dat hierdie teks moontlik daarop dui dat die stasie 'n plek van deurgang is waarvandaan 'n verdere reis weer afgelê kan word. Die stasie kan hier dus metafories verstaan word as 'n lewensfase waarvandaan die hoofkarakter, ofskoon diep gepynig, weer sou kon aanbeweeg. Die kerkhof, hoewel dit onmiskenbaar na die dood verwys, is moontlik nie die finale bestemming nie, maar eerder 'n plek van rou oor 'n gestorwe verhouding.

Hierteenoor sluit Parow se “Tussen stasies” by historiese voorbeelde van spirituals en die blues (soos “Little Black Train”) aan waar die stasie geen plek van lewensdeurgang of vertrek is nie, maar eerder die eindbestemming (die deurgang na die dood). Ten spyte daarvan dat die video nie in terme van ekspressiewe seggingskrag tot die status van “hoë” kuns – soos Temmingh se uitsonderlike toonsetting – verhef wil word nie, verteenwoordig dit nietemin 'n bydrae tot Afrikaanse kommersiële musiekvideoproduksie wat tematies “ernstig” is en as buitengewoon in betekenis beskou kan word.

Onlangs skryf 'n verontwaardigde Afrikaner dat Jack Parow hom laat wens hy was nooit 'n Suid-Afrikaner nie: “Ek voel jammer vir Jack Parow se aanhangers. Afrikaners het vuil en vulgêr begin raak. Ek skaam my deesdae vir die Afrikaners” (Andries 2012:5).

In 'n onderhoud met Rust (2010:144) beweer Parow dat sy musiek slegs eerlik is, en dat die inspirasie vir sy lirieke meestal aan sy “kommin” vriende se “eenlyn”-uitsprake ontleen word.

Ook is die swetswoorde waarmee hy die meeste van sy lirieke krui, nie daar om te skok nie: “Vir my gaan dit oor eerlikheid. Ek is zef, dis wie ek regtig is. Ek kan nie lieg nie” (Rust 2010:144).

Die boodskap van “Tussen stasies”, asook Parow se bovermelde uitspraak oor die tweeslagtige aard van sy musiek (sien onder Inleiding), laat mens wonder in watter mate Parow se zef-identiteit werklik sy persoonlike identiteit is – en in watter mate die man met die keps ’n berekende, gekommersialiseerde ster-identiteit is. In “Tussen stasies” verklank en verbeeld die rapper immers ’n nostalgiese verlange na ’n verlore “plek van behoort” op ’n wyse wat geensins met sy gevestigde platvloerse beeld ooreenstem nie. Soos hier bo genoem verbind die video die figuratiewe “tuiste” wat in die liedjie gesuggereer word, nie met ’n verlore Afrikaner-identiteit (soos byvoorbeeld in Bok van Blerk se liedjie “De la Rey”, of in Valiant Swart se “Mystic Boer”) nie, maar verleen die beeld- en klank-elemente eerder ’n universele inhoud aan die “verlies aan behoort”. In die sinspeling op ’n sinlose reis wat in die dood eindig, en in die visuele verwysings na die verlies aan “tuiste”, sluit die video aan by nog ’n stylfiguur wat in spirituals en die blues met die figuur van die trein verbind word, naamlik die figuur van die tuiste, soos aangrypend verbeeld in “The Panama Limited” (Floyd Jr. 1995:217):

The Panama Limited

I ain't got nobody: take me to see this train
 Mmm: mmm
 Fare you well: if I don't see you no more
 Mmm: Lord Lord Lord Lord
 I'm a motherless child: I'm a long ways from home
 Mmm: mmm
 This train I ride: it don't burn no coal
 Mmm: mmm.

6. “Tussen stasies” as voortsetting van (’n Afrikaanse) tradisie

Benewens Jak de Priester se “Stasie” wat hier bo genoem is, bestaan daar in die Afrikaanse ligtemusiektradisie ’n aansienlike aantal “treinliedjies” wat ook binne die konteks van hierdie artikel oordink moet word. Benewens liedjies van ’n ligter aard – soos die bekende volksliedjie “So ry die trein”, Al Debbo en Nico Carstens se gewilde “Ek ry met die trein”, of die meer onlangse “Transkaroo” – fokus van die mooiste liedjies in Afrikaanse ligte musiek op treintemas. In Gert Vlok Nel se ode aan Koos du Plessis, “Waarom ek roep na jou vanaand” (1998) loop die tema van die trein, soos die onderstaande uittreksels toon, metafories deur die onderskeie verse van dié aangrypende ballade:

En ek kon nog diep treine hoor shunt
 Onder in die spoorweg yard
 En soggens voor skool as ek puisies uitdruk
 In die spieël om tien voor sewe kon ek nog

In my oë my siel sien en my hele lewe
En die Gamka rivier het deur geswoesh na die see
En snags het die 13 op en die sewe af treine
Deur geswiesh na die Kaap en
'n somers nag het ek ontslaap

[...]

Deur die trein-venster sien ek die middernag son
Of was dit 'n brokkie son op Germiston perron.
Ek het verslaap op die trein en ek het die nag verby
My tuisdorp gery en die huis waarin ek my
Hart sou kon uitstort

[...]

Koos jy't gesing oor vroue, die see en die myne
En ek sing oor vroue, die see en treine
En ek onthou die nag toe ek hoor jy is dood
In die Januarie '84 die land was vol angs
Maar die nag was pragtig op Beaufort-Wes
Dit was 11 uur die aand op die laat aand nuus
En ek het pas by die huis gekom
En sê my ma vir my, Gert, en al die treine het gaan staan.

Die stylfiguur van die trein in Gert Vlok Nel se liedjie verwys duidelik na die metafoor van die "lewensreis" wat so nostalgies in Koos du Plessis se liedjie "Skimme" figureer (in 2004 vrygestel as deel van die album *Herbergier*):

Skimme

Daar's skimme op donker balkonne,
met leë, oop koffers wat wag.
Daar's skimme, op skemer perronne,
wat wag op 'n trein na die dag.
Weerlose, weerlose mense,
op reis van perron na perron
in 'n middernagland sonder grense
of tyd
en 'n ewigheid ver van die son,
van die son –
en 'n ewigheid ver van die son.
Daar's skimme, gewikkel in jasse,
verskans teen die winde van ys.
Daar's skimme met kiste soos tasse
vol drome gepak vir die reis.
Weerlose, weerlose mense
op reis van perron na perron
in 'n middernagland sonder grense
of tyd

en 'n ewigheid vêr van die son –
en 'n ewigheid vêr van die son.

'n Ontleding van Jack Parow se “Tussen stasies” sou egter onvolledig wees indien daar nie kortliks stilgestaan word by twee Afrikaanse “treinliedjies” wat albei, om verskillende redes, volksbesit geword het nie, en in die konteks van hierdie artikel aandag verdien.

In Richard van der Westhuizen en Lochner de Kock se gewilde liedjie “Tussen treine, tussen stasies” (1991) staan die temas van die trein en van die stasie, soos by historiese modelle wat in hierdie artikel bespreek is, sentraal in ervarings van onherroeplike liefdesverlies en van die “skim” van liefdesgeluk. In hierdie teks verklank die metafoor van die “leë (trein)spore” die leegheid en doelloosheid van 'n bestaan wat op herinneringe teer, en waarin “onskuld nou verlore” is. Eens was die trein egter die versinnebeelding van 'n opwindende “liefdesreis”, “met elke keer weer 'n begin”:

Tussen treine, tussen stasies¹⁴

Ek wonder wat van jou geword het
Jy wat nog so by my spook
Ek weet net ons het die vuur gemaak
Die wêreld aan die brand gestook

Nou is die nagte soveel stiller
Die dae eis hul eie tol
Maar ons twee was die wilde wind se blare
Ons kaartjies lê die hele wêreld vol

Tussen treine, Tussen stasies
Lê daar basies net die leë spore
Tussen treine, Tussen stasies
Lê die leë spasies van die onskuld nou verlore

Nou vra ek waar het alles begin
Die ding van los wees voor die wind
Onthou jy ook die rook die yster
Die lig wat in die verte blink
Dan dink ek terug aan soveel dae
Soveel stawe op die spoor
Ja, daar was voorheen 'n tyd van treine
Waar en wanneer het ons dit verloor

Tussen treine, Tussen stasies

Elke keer was dit 'n afskeid
Maar elke keer weer 'n begin
'n Honderd haltes langs die spoor
Elke stasie het sy eie skim

Miskien het ek verleer om te kyk
Jy bepaal jou eie baan
Soms sien ek die skadu van jou spieëlbeeld
As spieëls verbrokkel voor die maan

Tussen treine, Tussen stasies.

In teenstelling met Jack Parow se “Tussen stasies” is daar, ten opsigte van die betekenismodel wat in hierdie artikel ontgin is, geen naspeurbare verband tussen die liriek en die “geblikte” klankbaan van die liedjie waarvan die begeleiding deur tipiese 1980’s sintetiese sinfoniese popmusiek gekenmerk word nie. Die liedjie bestaan nie in die vorm van ’n musiekvideo nie, sodat die musiek hier dus nie ’n stel artistieke en produksiebesluite impliseer nie (vgl. Vernallis 2008:405 e.v.).

Nietemin het ene Verwoerdburg (30 Augustus 2008) ’n versameling opeenvolgende visuele beelde saam met die liedjie se klankbaan op YouTube gelaai. Soos in die geval van die liedjie se “klankbaan” genereer hierdie beelde, wat uit treffende Suid-Afrikaanse natuurtonele bestaan, geen betekenis wat die poëtiese liriek van “Tussen treine, tussen stasies” in ’n bepaalde perspektief plaas nie, sodat die liriek hier as ’t ware outonoom in die skep van betekenis staan.

Ook in die geval van die Briels se bekende “Trein na Pretoria” bestaan daar geen musiekvideo van die liedjie nie, maar ’n weergawe daarvan wat op 11 September 2011 deur BroughtonCF op YouTube gelaai is, vertoon begeleidende beelde wat die inhoud van die woorde op ’n ideologiese gelaaide wyse interpreteer. Die woorde van die liedjie, wat as deel van die Briels se dubbelalbum *So het hulle gesinguitgegee* is, weerspieël nie alleen die swaarkry van Afrikaners wat ná die depressie van die 1930’s na stede gestroom het om ’n bestaan te probeer maak nie, maar ook die smartlike persoonlike omstandighede van oom Frans en tant Sannie Briel. Die Briels het nie in standvastige ouerhuise grootgeword nie, en daarom handel baie van hulle liedjies oor temas soos ’n diepe verlange na ouerliefde en geborgenheid, of weemoed oor gestorwe ouers, byvoorbeeld “Kom haal my pappie”, “Vaarwel my mammie”, “My moeder en vader in die hemel” en “Mammie se liefde”. Soms is gevoelens van verlies en verlange ook verknoop met die realiteite van blanke armoede, soos in “Trein na Pretoria”:

Trein na Pretoria

Dit het gebeur op die trein na Pretoria, die weer was bitterlik koud
In ’n hoekie sit ’n meisie, sy lyk vir my skaam en benoud
Die kondukteur vra haar kaartjie, sy sê nee sy’t nie geld om een te koop
Maar ek moet gaan na Pretoria, al moet ek ook daarheen loop

My moeder is daar op sterwe, en ek is haar enigste kind
Ek moet gaan na Pretoria, as ek haar nog lewend wil vind
Die kondukteur die neem toe haar handjie, daar is trane in sy een linker oog
Jy kan ry met my na Pretoria, al moet ek jou kaartjie betaal

In die kerkhof daar in Pretoria, is daar 'n nuwe hophie grond
Onder daardie hophie is begrawe, 'n droewige kindjie se moeder
Die kondukteur neem weer haar handjie, toe hy sien hoe die kleine meisie ly
Ek het nie eens 'n kind nie, en nou kan jy maar by my bly
En nou kan my maar by my bly.

Soos in ander liedjies van die Briels, byvoorbeeld “Die graf in die myn”, is die tema van “Trein na Pretoria” baie neerdrakkend. Nietemin weerspieël die liedjie sentimente van hoop en 'n bepaalde “saamstaan” van Afrikaners, soos uitgebeeld in die kondukteur wat die swaarkry van die “kleine meisie” uit die perspektief van sy eie omstandighede herken (“daar is trane in sy een linker oog”; “Ek het nie eens 'n kind nie”), en 'n hand van medelye en sorg na haar uitsteek. Die voordrag van die liedjie – gesing met opvallend ongeskoolde stemme wat dikwels nie nootvas is nie, en van “scoops” (vokale gly-effekte) gebruik maak om die “tranetrekker-effek” te verhoog – word versterk deur die sentimentele effek van die Hawaiiese-kitaar-begeleiding, wat ook kenmerkend van destydse sangers soos Charles Jacobie se liedjies was.

Uit onlangse teoretisering oor musiekvideo is dit dus duidelik dat BroughtonCF se YouTube-weergawe van “Trein na Pretoria” hom wel leen tot 'n interpretasie vanuit Vernallis (2008:405) se standpunt dat musiekvideo verskillende betekenislae opstapel waar musiek, beeld en liriek simbolies op mekaar inspeel. Musiekvideo belig of verskuil daarom nie net bepaalde betekenis nie, maar kan ook hierdie verskillende aspekte herkombineer om geheel nuwe betekenis te genereer.

Ofskoon hierdie weergawe van “Trein na Pretoria” dus nie formeel deur 'n professionele regisseur geskep is nie, tree BroughtonCF hier as 'n amateur-regisseur op en projekteer hy, in Nicholas Cook (1998:16, 22) se terme, kulturele betekenis wat as die produk van interaksie tussen die Briels se musiek, die teks van die liedjie, en die visuele afbeeldings ontstaan. Hierdie weergawe kan dus verstaan word volgens Cook (1998:100 e.v.) se teorie van multimediatekennis, waarin multimediatekennis in verhoudings van ooreenstemming (“conformance”), komplementering (“complementation”) of wedywing (“contest”) tot mekaar staan, met die implikasie dat die onderskeie media nie noodwendig met mekaar “saamwerk” om betekenis te genereer nie, maar eerder dat konflik 'n eie (metaforiese) betekenispotensiaal inhou. Afbeeldings van 'n kaart van die ou Suid-Afrika, kompleet met tuislande, 'n trein wat deur die platteland ry, die Uniegebou, Loftus Versfeld, 'n afbeelding van president Paul Kruger (wat in 'n afbeelding van die Voortrekkermonument verander), die ou landsvlag, en Paul Kruger se standbeeld op Kerkplein in Pretoria, bots oënskynlik met die troostelose woorde van die liedjie, maar skep terselfdertyd 'n sterk gevoel van die ou Suid-Afrika, waarby die “saamstaan” van die kondukteur met die “droewige kindjie” 'n nasionalistiese inslag verkry. Hierdeur word 'n sterk assosiasie met 'n ou soort nasionalistiese gevoel, wat tans as 'n uitgediende weergawe van Afrikanerskap gesien kan word, gekonstrueer. Dat Afrikaners “nou weer só swaarkry”, word baie sterk deur die troostelose musiek, die neerdrakkende teks en die ideologies oorlaaide beelde gesuggereer.

7. Ten slotte

Uit die ontleding hier bo kan die gevolgtrekking dus gemaak word dat Jack Parow se meer neutrale tekening van die “eie”, en van die verlange om te “behoort”, in “Tussen stasies” aan die hand van ’n subtiele saamwerk van die liriek, visuele en klank-elemente, ’n meer universele inhoud aan ervaringe van verlies en van sinloosheid verleen. Sy eietydse en persoonlike herinterpretasie van die stylfiguur van die trein kan nie alleen binne die genre van rapmusiek nie, maar ook in die konteks van Afrikaanse ligte musiek, en spesifiek Afrikaanse musiekvideo, as ’n uitsonderlik fynsinnige interpretasie van ’n “treinteks” beskou word. Nietemin is ’n fyn tekening van Afrikaner-nostalgie tekenend van “Tussen stasies”.

Daar is reeds etlike kere in die bespreking genoem dat “Tussen stasies” wegbreek van Parow se ander treffers wat sy bekende banale artistieke persona weerspieël. Die vraag ontstaan daarom na die “ware” Jack Parow; die Parow wat die uitdagende “Cooler as ekke”, die surrealistiese “Dans, dans, dans”, én die nostalgiese “Tussen stasies” kon skep.

In ’n onderhoud met die tydskrif Music Review verklaar Parow hierdie tweespalt tussen die straatwyse en nostalgiese aspekte van sy musiek moontlik self ten beste. Hy verduidelik dit as onlosmaaklik deel van sy artistieke identiteit: “I always say, my music is romantic and dangerous Afrikaans rap” (Bret 2010). Ofskoon “Tussen stasies” dus nie aansluit by die eensydige nasionalistiese tekening van identiteit wat so eie aan Parow se treffer “Cooler as ekke” (en so eie aan rapmusiek as sodanig) is nie, maak hy tog met hierdie woorde duidelik dat die “romantiese” aspek van sy musiek nostalgie met “Afrikaansheid” verbind.

Bibliografie

Akers, P. 2009. You’ve been a good old wagon. (18 April 2012 geraadpleeg).

Andries. 2012. Weg met Jack. *Huisgenoot*, 12 April, bl. 5.

Bret, D. 2010. Exclusive interview with Jack Parow. *Music Review*. 5 Julie. (4 September 2012 geraadpleeg).

Cook, N. 2001. Theorising musical meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2):170–95.

—. 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.

Floyd, S.A. 1995. *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Goodwin, A. 1992. *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: Universiteit van Minneapolis.

- Howard, C. 2000. *Critical theory and science fiction*. Londen: Wesleyan University Press.
- Jones, S. 1988. Cohesive but not coherent: Music videos, narrative and culture. *Popular Music and Society*, 12(4):15–35.
- Kaplan, A. 1987. *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and popular culture*. Londen: Routledge.
- Krims, A. 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krog, A. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Kruger, H. 2010. Jack Parow feat Die Heuwels Fantasties – Tussen stasies. (29 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Richardson, J. 2012. *An eye for music: Popular music and the audiovisual surreal*. Oxford: Oxford University Press.
- Maxile, H.J. Jr. 2011. Extensions on a black musical tropology: From trains to the mothership (and beyond). *Journal of Black Studies*, 42(4):593–608.
- Rust, R. 2010. Die plaas in zef: Jack Parow. *Sarie*, Augustus, ble. 42–6.
- Thompson, J. 1990. *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press.
- Vernallis, C. 2008. “The Most Terrific Sandbox”: Music video directors, style, and the question of the auteur. *Quarterly Review of Film and Video*, 25(5):404–25.
- Viljoen, M. 2011. Die banale as (rap-) identiteit: Jack Parow se “Cooler as ekke”. *LitNet Akademies*, 8(2):244–69.
- Visagie, P.J. 1996. Power, meaning and culture: John Thompson’s depth hermeneutics and the ideological topography of modernity. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Filosofie*, 15(2):73–83

Eindnotas

¹ Krims (2000:55–80) identifiseer vier hoof- of oorkoepelende rap-genres, naamlik partytjie-rap, pierewaaier-rap (*mack rap*), jazz/boheemse rap, en realiteitsrap. In hierdie opsig verbind hy die interne struktuurering van die musiek met die sosiale funksies daarvan. Hy ontwerp dus ’n soort relasionele sosiokulturele verwysingsstelsel wat hy op sy studie van rapmusiek-inhoude en -resepsie baseer (Krims 2000:46 e.v.).

² Parow se tweede album, *Eksie ou*, is in Desember 2011 deur sy eie platemaatskappy, Parowphernalia, bekendgestel.

³ Bekende voorbeelde wat deur Kaplan (1987:34) aangehaal word, is Michael Jackson se “Thriller”, wat die sogenaamde gruwel-/gotiese (*horror/gothic*) filmgenre parodieer, of sy “Billie Jean” wat die sogenaamde spioen-genre naboots. ’n Ander bekende voorbeeld is Madonna se “Material Girl” wat uit Howard Hawkes se film *Gentlemen Prefer Blondes* aanhaal (Kaplan 1987:33).

⁴ Die MTV (Music Television) kanaal, wat gedurende 1981 ontstaan het, was ’n 24-uur ononderbroke beeldsending van ’n verskeidenheid musiekvideo’s. Oorspronklik is dit deur die Warner Amex Satellite Entertainment Company (WASEC) besit. Die klem van die kanaal was hoofsaaklik kommersieel. Dit het nie alleen gedien om musieksterre en die musiekvideo’s van hul liedjies te bemark nie, maar het reeds in 1986 as ’n advertensiekanaal vir 200 produkte van onder meer Pepsico en Kellogg gedien (Kaplan 1987:1). Met die koms van MP3’s en veral YouTube het die kanaal gedurende die afgelope dekade op die aanbieding van televisiereekse begin konsentreer.

⁵ Die video- en videofilmproduksie van Michael Jackson se *Bad*-album (1987) is ’n goeie voorbeeld van die finansiële potensiaal van musiekvideo. Beeldsending van die MTV-kanaal het hierdie medium gedurende die 1980’s soveel invloed gegee dat vermoënde sterre soos Jackson, benewens die vrystelling van kort musiekvideo’s, ook videofilms uitgereik het waarby ’n enorme finansiële uitleg en top internasionale regisseurs betrokke was. Martin Scorsese het byvoorbeeld vir die bekendstelling van *Bad* ’n 18-minuut-kortfilm vervaardig waarvan die begroting sowat twee miljoen dollar beloop het. *Bad* het binne vyf dae 500 000 kopieë in Brittanje alleen verkoop, en daarna vir ’n aansienlike tyd nommer 1-status op die Britse en Amerikaanse treffersparades, asook dié van verskeie ander lande, beklee. Die opbrengs van Jackson se Japannese toer om hierdie album bekend te stel, het na berekening 20 miljoen dollar beloop.

⁶ Liriek soos afgelaai by <http://rwrant.co.za/?s=Tussen+stasies> (12 Julie 2012 geraadpleeg).

⁷ <http://www.osblackhistory.com/gospeltrain.php> (15 Junie 2012 geraadpleeg).

⁸ <http://www.higherpraise.com/lyrics/praisethelord/praisethelord1215.htm> (15 Junie 2012 geraadpleeg).

⁹ <http://www.nationalgeographic.com/railroad/j1.html> (15 Junie 2012 geraadpleeg).

¹⁰ http://phlegm.mnsi.net/railroad_blues.html (15 Junie 2012 geraadpleeg).

¹¹ [http://www.lyrics007.com/Lostprophets Lyrics/Last %Train%Home Lyrics.html](http://www.lyrics007.com/Lostprophets%20Lyrics/Last%20Train%20Home%20Lyrics.html) (20 Julie 2012 geraadpleeg).

¹² ’n Mens dink byvoorbeeld aan *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) met regisseur Michel Gondig en teksskrywer Charlie Kaufmann. Die oorspronklike musiek vir die klankbaan is deur Jon Brian gekomponeer, maar dit bevat ook bestaande snitte, onder meer deur die garage-rockgroep The Willowz. Die musiek speel hier deurgaans ’n rol om die verteenwoordiging van die hoofkarakter langs die weg van gefragmenteerde “flertse” of “beelde” te konstrueer waarby “rede” alleenlik nie as ’n voorkeur-weg tot waarheid, kennis of insig dien nie.

¹³ *Die liefde los 'n spoor*. 2011. CDJUKE50. In hierdie weergawe maak De Priester van 'n gestroopte musikale agtergrond gebruik, en word die liriek aangrypend en met 'n bepaalde rouheid gelewer. Hoewel die begeleiding op bekende populêre-musiek-cliché's staatmaak, adem dit iets van die atmosfeer van die populêre ballade. Slegs 'n klavier en sober elektroniese agtergrondklanke word gebruik waarby die gereelde gebruik van oop kwinte 'n evokatiewe en effens statiese atmosfeer skep.

¹⁴ Liriek soos afgelaai by
<http://www.musiek.co.za/modules/php?name=News&file=article&sid=72> (20 Julie 2012 geraadpleeg).