

# 'n Voorlopige verkenning van postapartheid Afrikaanse protesmusiek

Burgert A Senekal en Cilliers van den Berg  
Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans,  
Universiteit van die Vrystaat

---

## Opsomming

Meer as twee dekades ná Voëlvry is Afrikaanse protesmusiek weer eens 'n kwessie wat toenemend aandag geniet in die media. In 'n groeiende aantal liedjies wat oor bykans elke genre strek, skryf Afrikaanse musikante oor temas wat die breë Suid-Afrikaanse publiek raak, soos misdaad, armoede en korrupsie, maar ook oor kwessies van die nuwe bedeling wat hoofsaaklik Afrikaners raak, byvoorbeeld 'n gevoel van uitsluiting uit die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap, soos vergestalt in pleknaamverandering, Regstellende Aksie en Swart Ekonomiese Bemagtiging. Teen die agtergrond van internasionale diskoerse rondom betrokkenheid en protesmusiek verskaf hierdie artikel 'n oorsig oor die lirieke van hedendaagse Afrikaanse protesmusiek.

## Abstract

### *A preliminary exploration of post-apartheid Afrikaans protest music*

*More than two decades after Voëlvry, Afrikaans protest music is once again becoming a phenomenon enjoying growing media attention. Across almost every music genre, South African musicians are writing songs addressing issues affecting South Africans in general, such as crime, corruption and poverty, but they are also singing about issues concerning mostly the Afrikaner – feelings of estrangement and exclusion from the wider South African context as manifested by place name changes, Affirmative Action and Black Economic Empowerment. Against the background of international discourses regarding involvement and protest music, this article provides an overview of the lyrics of modern-day Afrikaans protest music.*

---

## 1. Inleiding

Meer as twee dekades ná Voëlvry is Afrikaanse protesmusiek weer eens 'n kwessie wat toenemend aandag geniet in die media. Daar is reeds twee samestellings van Afrikaanse protesmusiek op CD beskikbaar gestel: *Genoeg is*

*genoeg* (2007) en *Vaderland* (2008).<sup>1</sup> Hierdie twee CD's verteenwoordig egter slegs 'n gedeelte van wat beskikbaar is; baie protesliedjies is nie in hierdie samestellings opgeneem nie, maar is wel oor verskillende kunstenaars se albums versprei. Ook is Koos Kombuis se *Bloedrivier* (2008) slegs deur 'n paar liedjies op hierdie samestellings verteenwoordig, terwyl dit bykans in geheel as 'n protesalbum gesien kan word.

Die omvang van hedendaagse Afrikaanse protesmusiek is in reaksie op sosiopolitieke omstandighede waarmee musikante toenemend ontevrede is: Nul se Adriaan Pelzer (aangehaal in Engelbrecht (2009:1)) voel: "Die ruimte vir verzet en sosiale kommentaar is nou groter as ooit tevore. Daar is lanklaas soveel drooggemaak soos nou, en daar is nog nooit in so 'n kort tydjie soveel k\*k aangejaag as in die laaste paar jaar nie."

Afrikaanse musikante skryf oor temas wat alle Suid-Afrikaners raak, soos misdaad, armoede en korrupsie, maar ook oor kwessies van die nuwe bedeling wat hoofsaaklik Afrikaners raak, byvoorbeeld 'n gevoel van uitsluiting uit die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap, soos vergestalt in pleknaamverandering, Regstellende Aksie en Swart Ekonomiese Bemagtiging.

## 2. Engagement en protes

Ten spyte daarvan dat die begrip *engagement* vir die eerste keer in 1950 deur André Gide gebruik is, strek die problematiek rondom die sosiale rol van kuns reeds oor eeue heen terug na die poëtikas van Plato en Aristoteles. Dikwels gereduseer tot die simplistiese opposisiepaar *littérature engagée* en *littérature pure (l'art pour l'art)*, word hiervolgens óf die outonome, óf die sosiale aard van kuns voorop gestel. Dit val buite die bestek van hierdie studie om die komplekse ontwikkeling van hierdie problematiek na te spoor: via die werk van belangrike figure soos Kant (voorzitter van die outonome kunswerk), Sartre (eksistensialisme), Camus, Heidegger, Lukács (Marxisme), Adorno (Kritiese Teorie), Enzensberger, Jameson en Eagleton (Amerikaanse en Engelse Marxisme), Derrida en Foucault (poststrukuralisme)<sup>2</sup> en heuristiese modelle soos die Rezeptionsästhetik, ideologiekritiek, psigoanalise, ensovoorts, word die relasie van kunswerk tot sosiale konteks telkens verder genuanseer.

Indien 'n werk enersyds wel (vanuit 'n Marxistiese perspektief) as sosiopolities relevant, of dan "betrokke", gesien word, sou die vraag wat volg, wees waarin hierdie betrokkenheid van die kunswerk geleë is – die vorm daarvan of die inhoud daarvan (om hierdie gespanne tweedeling te gebruik)? Want wat die debat verder kompliseer, is dat *l'art pour l'art* nie altyd met skryf vanuit die onbetrokke ivoortoring gelykgestel word nie: Adorno sien binne die konteks van sy Negative Dialektik juis eersgenoemde as betrokke, deurdat dit deur die nonkonformering tot die eise en strukture van die maatskappy 'n kritiese houding impliseer en sodoende daardeur betrokkenheid sou veronderstel. En wat is andersyds die implikasie vir "betrokkenheid" binne strukturalistiese of poststrukuralistiese denke, 'n beweging wat Jameson reeds in 1972 (met verwysing na Nietzsche) *The Prison-House of Language* genoem het? Agger (1991:113) stel dit: "Word choice cannot do our thinking for us, nor solve major intellectual controversies. One is fated to improve on the undecidability (and sometimes sheer muddleheadedness) of language through more language, which creates its own problems of difference/differance and thus occasions its own de-construction."

Gemeenskaplik tot beide poststrukturalistiese en Marxistiese oorwegings is egter dat nie een van die twee perspektiewe op die teks in isolasie fokus nie: hetsy omdat *alles* taal, *alles* teks is, óf omdat ook die ontstaans- en produksie-omstandighede van die teks in ag geneem behoort te word. Hoewel *engagement* ook binne die poststrukturalistiese konteks nie heeltemal irrelevant is nie,<sup>3</sup> is dit noodwendig die *Marxistiese* opvatting wat buiten enige ooglopende “betrokkenheid” die noodwendige politieke aard van enige teks onderskryf:

To imagine that, sheltered from the omnipresence of history and the implacable influence of the social, there already exists a realm of freedom – whether it be that of the microscopic experience of words in a text or the ecstasies and intensities of the various private religions – is only to strengthen the grip of Necessity over all such blind zones in which the individual subject seeks refuge, in pursuit of a purely individual, a merely psychological, project of salvation. The only effective liberation from such constraint begins with the recognition that there is nothing that is not social and historical – indeed, that everything is “in the last analysis” political. (Jameson 1981:20)

Indien die relatiewe outonomie van die kunswerk tog, afgesien van die noodwendig politieke aspek daarvan, erken word, kan ’n balans tussen beide verkry word deur die siening dat “betrokke” tekste wel heteronoom van aard is, maar tog net gegewe die voorwaarde dat dit binne ’n outonome literatuursisteem funksioneer (Huntemann en Patri 2003:12). Indien “betrokkenheid” in hierdie terme gesien word, naamlik dat dit uit ’n noodwendige politieke aspek voortspruit, selfs buite-om die apolitiese teks-immanente uitsprake van die teks as sodanig, verkry die begrip *protes* ook duideliker kontoere. Veral binne die Duitse literatuurtradisie bestaan reeds lank die begrippe *Tendenzdichtung* en *Tendenzliteratur*, waarmee literatuur wat ’n gebruiks-, propaganda- of agitatiefunksie vervul, aangedui word. Kenmerkend hiervan sou die propagering van ’n omskrewe (kritiese) standpunt wees, wat gewoonlik ’n appél tot sosiopolitieke verandering rig. Hierdie tendens- of aktualiteitsliteratuur sou die estetiese komponent van die teks verskraal, die sogenaamde Kantiaanse “mode of representation which is purposive for itself” (Kant in Haskins 1989:43). In terme van *protes* sou dus ’n glyskaal tussen twee ekstreme geponeer kon word, waarvan suiwer tendensliteratuur en suiwer apolitiese literatuur die ekstreme eindpunte sou wees.

Dit maak sin om in die bespreking van protesmusiek eweneens so ’n beginsel in die definisie daarvan te gebruik. Protesmusiek kan nie noodwendig aan propaganda of agitatie gelykgestel word nie – teoreties gesproke kan enige protesmusiek van hoogstaande estetiese gehalte wees. Die populêre opvatting is natuurlik dat die inhoud van die protesliedjie krities en direk kommentaar op heersende sosiopolitieke omstandighede lewer sonder dat die estetiese aspek van die lirieke en die musikale inkleding daarvan die hoof-oorweging is (dus eerder die pool van tendensliteratuur nastreef). *Protes* verwys na ’n direkte reaksie op die werklikheid – *protesmusiek* dus na direkte reaksie op bepaalde historiese sosiopolitieke omstandighede.

Dit is egter ook so dat die “betrokkenheid” van die literêre teks, maar ook van protesmusiek, iewers setel, en nie soos in enige populêre opvatting bloot lukraak geïdentifiseer behoort te word nie: in hierdie verband is hier bo na die rol van beide teks-immanente vorm en inhoud verwys én die ekstratekstuele aspekte van die teks. Om die “protes”-aspek van protesmusiek in die wisselwerking met, of eerder funksionering binne, die maatskaplike konteks te identifiseer, maak ons van vier aspekte of “merkers” gebruik, vermeld deur Huntemann en Patri

(2003:11–12): “*Das Engagement engagierter Literatur läßt sich zureichend nur im Viereck von Autor, Text, (literarischer) Öffentlichkeit und politischem Status quo erfassen*” (hulle kursivering). Oorgesetsynde: die betrokkenheid van enige werk, insluitend die populêre protesliedjie, beweeg binne ’n vierkant waarvan die hoeke bepaal word deur outeur (kunstenaar), teks (liedjie), literêre (musikale) publiek en die politieke status quo. Hierdie aspekte, wat ook onder meer as dekname vir *outeursintensie* en *resepsiekonteks* dien, funksioneer *saam* as veranderlikes wat die “betrokkenheid” van die werk bepaal. Dit verklaar onder meer waarom ’n teks soos *Waiting for Godot* in verskillende resepsie- en politieke kontekste enersyds as betrokke, andersyds as geheel onbetrokke geïnterpreteer kon word.

Dit bly egter ook belangrik om daarop te let dat bogenoemde bloot *teoretiserings* rondom betrokkenheid is. Dit is ’n model wat met vrug aangewend kan word, maar die identifisering van “betrokkenheid”, “protes” en spesifiek protesmusiek gee geen versekering van die daadwerklike impak daarvan nie. Hans Magnus Enzensberger, die bekende Duitse digter en intellektueel, het ’n groot gedeelte van sy oeuvre gewy aan die vraag na die moontlikhede en beperkinge van betrokke letterkunde. Sy gevolgtrekking is dat enige aanname van sodanige daadwerklike impak wetenskaplik gesproke nie toetsbaar is of kan wees nie. Die doel van hierdie artikel is egter nie om die daadwerklike impak van protesmusiek te meet of trouens protesmusiek as sodanig daarvolgens te identifiseer nie. Ons poog eerder om tendense te identifiseer in dié populêre musiek wat volgens die vasgestelde merkers sou kon geld as protesmusiek, dit wil sê musiek wat ideaal gesproke (maar nie noodwendig nie) afgestem is op die vier merkers: verpolitiseerde kunstenaarsintensie, teksinhoud (en/of -vorm), resepsiekonteks, alles ingebed in ’n politieke konteks wat hierdie “protes” fasiliteer.

Daar moet na nog een onderskeid in die kontrastering van protesmusiek met die musiek van protes verwys word: volgens die definisie wat ons gebruik, word nie na algemene protes teen die establishment verwys nie, die sogenaamde “rage against the machine” as ’n byna oorhoofse metafoor vir sosiale reglementering. Ons fokus op die nouer baan van protesmusiek en dan, vir die doeleindes van hierdie artikel, spesifiek op die derde merker van die genoemde model, dit wil sê die direkte en kritiese konfrontasie met die politieke status quo in die inhoud van die liedjie. Aangesien baie van die liedjies wat byvoorbeeld op die album *Kopskoot!* (2009) verskyn, hoewel “protesterend”, tog pertinente verwysings na sosiopolitieke gebreke versaaak, kan dit nie onder ons definisie van protesmusiek ingesluit word nie. Voorbeelde is onder meer “J.M.S.P.” deur Voice of Destruction, “Satan is liefde” deur Insek, “Tienerangs” deur K.O.B.U.S. en “Elektro Bezerk” deur Nul.

Aangesien ons identifisering van protesmusiek eweneens uit ’n bepaalde resepsiekonteks volg, kan kortliks wel in die algemeen na die merker waaronder dit ressorteer, verwys word: die “literarische Öffentlichkeit”. Die postapartheid-protesmusiek wat in hierdie artikel bespreek word, ontstaan nie in isolasie nie. Ook binne die groter konteks van kuns en letterkunde in Suid-Afrika kan duidelike tekens van “betrokkenheid”, of dan selfs “protes”, geïdentifiseer word. Dit is trouens nie iets nuuts nie – daar bestaan weens die historiese omstandighede van Suid-Afrika ook ’n tradisie van protes, hetsy binne die Afrikaanse of die groter Suid-Afrikaanse letterkunde. Sonder om pertinent die inhoud van die begrip binne die konteks van sy stelling te presiseer, beweer Van Coller (2009:109): “[L]ittérature engagée is waarskynlik een van die standhoudendste elemente van die Afrikaanse literatuur.” Reeds in 1976 spoor Coetzee, met spesifieke verwysing na Afrikaanstalige letterkunde, op oortuigende wyse die onskiedbare verhouding tussen literêre en historiese ontwikkelinge binne die Suid-Afrikaanse konteks na.

Ook Zsuzsanna (2007:2) voer met verwysing na die groter konteks aan dat “[p]olitics, history and literature cannot be separated in South Africa”, en noem dat hierdie fokus uit die apartheidsjare spruit, waar “[b]eing political was a yardstick for art”.

Verteenwoordigers van hierdie “tradisie van protes” binne Afrikaans, wat hulle trouens ook pertinent hieroor uitspreek, sou veral Brink (1976, 1983, 1985a, 1985b, 1991, 1996) en Breytenbach (1986, 1996) wees – sien ook die studie van Deudney (1979) vir ‘n insiggewende bestekopname van “betrokkenheid” binne die Afrikaanse letterkundige diskoers tot op daardie stadium. Dit is egter ook so dat die kompleksiteit van die “betrokkenheid”-problematiek nie altyd binne die Afrikaanse letterkunde teoreties gesproke genoegsaam gefundeer is nie. En wat resente ontwikkelinge betref, is ‘n helder en gesistematiseerde omgaan met “betrokkenheid” en “protes” afwesig. Dit beteken egter nie dat “protes”-literatuur eweneens afwesig is nie. Odendaal verwys in sy “Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003” na T.T. Cloete, Barend J. Toerien en Marius Crous se politieke en maatskaplike kritiek (2006:117, 120), om nie te praat van *Nuwe verset*, ‘n bloemlesing verse saamgestel deur Daniel Hugo, Leon Rousseau en Phil du Plessis nie (2006:125). Wat die prosa betref, beroep Henriette Roos (2006) haar in haar bespreking, “Die Afrikaanse prosa 1997–2002”, eweneens op sosiopolitieke omstandighede wat ‘n groot deel van die prosatematiek ingee: hetsy as afrekening met die verlede of as tematisering van die hede. In die drama is dit veral Mike van Graan se *Die Generaal* (2008), Deon Opperman se *Kaburu* (2008), Willem Anker se *Sakrament* (2009) en Nico Luwes se *Zollie* (2008) wat opval as onlangse betrokke tekste wat die hedendaagse Suid-Afrikaanse werklikheid krities beskou.

Om terug te keer na protesmusiek: die Voëlvry-beweging is welbekend, maar alhoewel aspekte van Suid-Afrikaanse protesmusiek van ná 1994 al bestudeer is (byvoorbeeld Ballantine 2004 en Bezuidenhout 2007), kort ‘n *voorlopige* bestekopname van hierdie vinnig-groeiende tendens. Deur die lirieke van ‘n hele aantal protesliedjies te ondersoek, poog hierdie studie om ‘n aspek van hierdie leemte te vul. Die fokus is dus op die lirieke en nie op die uitvoering daarvan, byvoorbeeld in die konsert of musiekvideo, nie. Ook word nie op die kunstenaarspersona gefokus nie (dus die “kunstenaar” in die bogenoemde vierdeling), hoewel die interaksie van al hierdie aspekte tot die holistiese beeld van die protesfenomeen bydra. Want soos vermeld, setel protes nie altyd in die kunswerk as unieke uitdrukking nie: dikwels begin kunstenaars en skrywers as openbare figure ‘n institusionele rol speel in die samelewing waarbinne (en waarteen) hulle kommentaar lewer. Om ‘n volledige beeld van die werkinge van protesmusiek daar te stel, sou al hierdie aspekte betrek moes word. As *voorlopige* bestekopname word hier egter met die lirieke volstaan.

### 3. Protesmpusiek: die globale konteks

Protesmusiek is geensins ‘n nuwe verskynsel van die 20ste/21ste eeu nie. Die sogenaamde Peasants’s Revolt in 1381 het byvoorbeeld reeds die liedjie “Cutty Wren” gebruik om eensgesindheid onder mense in Engeland te verkry, en heelwat protesliedjies is ook tydens die Amerikaanse Vryheidsoorlog geskryf (Devereux 2008). In Amerika was protesliedjies ‘n integrale deel van die Civil Rights Movement, veral die lied “We shall overcome”. Dit was egter eers in die latere jare van die oorlog in Viëtnam dat protesmusiek só wydverspreid en só gewild begin word het dat dit akademiese belangstelling geprikkel het. Sedertdien is talle ondersoeke na protesmusiek onderneem, byvoorbeeld Denisoff (1970), Anderson

(1986), Eyerman (2002), en Dunn (2008). In Suid-Afrika is musiek ook deur onder andere Basson (2007), Bezuidenhout (2007), Grundlingh (2004), Hopkins (2006), Jury (1996) en Klopper (2009) ondersoek.

Rock is een van die gunsteling-musiekstyle vir protesliedjies, want “progressive rock seems in most cases to represent an attempt to drop out from the framework within which the parent culture lives so comfortably, and to search for alternative cognitive and social modes beneath and outside that framework” (Shepherd 1991:157). As ’n uitvloeisel van rock het punk in die jare sewentig, veral in Brittanje deur groepe soos The Clash, ook toenemend ’n politieke karakter verkry, en vir Dunn (2008:194) skep punk juis “the possibility for counter-hegemonic expression within systems of global communication”. In 1978 is die Rock Against Racism-fees in Victoria Park in Londen gehou en kort hierna ook Rock Against Sexism, sowel as Rock Against Reagan. In 1988 het White Power-punkgroepe in die universiteitsdorp Uppsala, Swede, ook tydens die Rock Against Communism-fees bymekaargekom (Eyerman 2002:451). Punk is in Hongarye aangewend om met die val van sosialisme en ekonomiese agteruitgang tereg te kom, en is ook deur neo-Nazi-groepe in Duitsland gebruik (Basson 2007:74). In 2004 het die Amerikaanse groepe NOFX en Bad Religion ook punk gebruik om mense aan te moedig om teen George W. Bush te stem (Basson 2007:75). Ook in Suid-Afrika het punkgroepe in 2000 bymekaargekom om ’n konsert genaamd Punks Against Racism in Pretoria te hou (Basson 2007:81).

Die kontroversiële oorlog in Irak het sóveel protesliedjies opgelewer dat sosiale kommentators deesdae weer hierop fokus. Minder as ’n jaar na die inval in Irak kon McHone (2003) reeds ’n omvattende lys Amerikaanse musikante gee wat protesliedjies teen hierdie oorlog geskryf het, insluitend Madonna, Lenny Kravitz, The Beastie Boys, R.E.M., John Mellencamp, George Michael, System of a Down, Jay-Z, Green Day, Mick Jones, Zack De La Rocha (voorheen van Rage Against the Machine) en Paula Cole. Norah Jones het die liedjies “My dear country” en “Sinkin’ Soon” as deel van die album *Not Too Late* (2007) uitgebring, en Linkin Park sing in “Hands held high”: “Like this war’s really just a different brand of war, like it doesn’t cater the rich and abandon poor.” Ministry sing ook van “Lies lies lies”<sup>4</sup>, in 2005 het Kanye West *Crack music* uitgebring (wat ook teen dié oorlog protes aanteken), en Moby en R.E.M se Michael Stripe het ’n anti-oorlog konsert met die naam *Bring ‘em home now* gereël. Ander bekende anti-Irak liedjies is Pink se “Dear Mr. President”, Neil Young se “Let’s impeach the president”, Faithless se “Mass destruction” (2004), en Anti-Flag se CD, *For blood and empire* (2006).<sup>5</sup>

In 2008 het Eddie Vedder van Pearl Jam op versoek van ’n Irakse oorlogsveteraan, Tomas Young, ’n dubbel-CD, *Body of War: Songs that inspired an Iraq war veteran*, uitgegee waarop ’n versameling protesliedjies teen dié oorlog voorkom (Gunderson 2008). Ook het die Rochester’s Raging Grannies ’n a capella-CD genaamd *Songs of a raging granny* (2006) uitgegee wat teen George W. Bush se administrasie protes aanteken. Baie van die musikante wat protesmusiek teen die oorlog in Irak skryf, was ook betrokke by protesmusiek teen die oorlog in Viëtnam, soos Pete Seeger en Neil Young. Jim Ellis het Barry McGuire se “Eve of destruction” herskryf vir die oorlog in Irak. Daar is dus nuwe stemme in protesmusiek, maar ook ’n kontinuïteit met die verlede: in terme van die musikante wat daarby betrokke is, asook in terme van die gees van protes wat tydens die Viëtnam-era opgevlam het en tans steeds uitgeleef word.

Dit is betwyfelbaar of protesmusiek werklik sosiale verandering kan bewerkstellig, soos Denisoff (1970:820–21) erken. Irwin Silber, redakteur van die Amerikaanse musiektydskrif *Sing out!*, glo egter in verband met die musiek van die Viëtnam-era: “It’s not the music that changes people [...] there was a cultural change.

And the music egged it on, but also became a reflection of it at the same time” (aangehaal in Karr 2003). Soos Grundlingh (2004:509) ook in verband met die Afrikaanse Voëlvry-beweging opmerk, was die grootste impak van Viëtnam-era-protiesmusiek die afdruk wat dit op die Amerikaanse kultuur gelaat het: “[T]he convergence of culture and protest left a heavy legacy which still lives on. It stamped an indelible mark of rebellion on the rock music scene and was the origin of the culture wars which still dominate American politics today” (Schifferes 2005).

#### 4. Voëlvry tot die draai van die millennium

Die Voëlvry-beweging is die bekendste voorbeeld van protiesmusiek in Afrikaans, en soos Adendorff (2007) aantoon, was dit deel van ’n breër literêre tendens wat toenemend protes teen apartheid en die heersende Afrikaner-norme aangeteken het. Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie), Koos Kombuis (André du Toit / André Letoit), Bernoldus Niemand (James Phillips), Mr. Volume (Willem Moller), Piet Pers (Gary Herselman), Karla Krimpelien (Tonia Selley), Jannie (Hanepoot) van Tonder, Theunis Engelbrecht (Randy Rambo), Dagga-Dirk Uys, en Die Swart Gevaar is almal name wat verbind word met wat algemeen as ’n protiesbeweging gesien word, ’n beweging wat musiek as medium gebruik het om hulle onvergenoegdheid met die status quo uit te spreek. Die naam Voëlvry is meerduidig en skakel met die anti-establishment houding van die musikante: Hopkins (2006:14) merk dat dit kan beteken “feel free, free as a bird, outlaw, free penis, free love”.

Populêre Afrikaanse musiek het teen die jare tagtig selde sosiopolitieke kwessies aangespreek, en Jury (1996:99) beskryf dít wat Voëlvry voorafgegaan het as “trite and banal musical constructions which acted as a vehicle for fascist hegemonic ideology. The escapist, fantasy nature of the mainstream Afrikaans pop is noteworthy for its almost complete denial of the realities of the social realm.” Die Musiek en Liriek-beweging van Anton Goosen, Laurika Rauch, Jannie du Toit en Clarabelle van Niekerk, en later David Kramer, het wel die weg gebaan vir ’n verbetering van Afrikaanse lirieke. Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar (aangehaal in Klopper 2009:99) glo “dit het dit moontlik gemaak vir mense soos ons om die taal te kan gebruik op nuwe maniere”.

Met die uitsondering van Goosen en Kramer se versigtige verset het sosiopolitieke kwessies egter meesal verswyg gebly in Afrikaans.<sup>6</sup> Een van die eerste gebruike van Afrikaans in rock met ’n politieke ondertoon was Piet Botha se groep, Wildebeest, wat in 1983 ’n liedjie oor die Grensoorlog, “Bossies”, opgeneem het.

Dit was egter eers met die Voëlvry-toer in 1989 dat Afrikaanse rock met politieke ondertone wyd bekend geword het. Grundlingh (2004:485) let op die uniekheid van Voëlvry: “[F]or the first time full-blown rock and roll with biting social commentary was seen to challenge the generally perceived staid and shackled Afrikaans cultural and political world.”

Voëlvry het op 4 April 1989 in die klub Countdown in Breë Straat in Johannesburg begin (Hopkins 2006:14), en ’n landswye toer is gereël. Hoewel hulle van party persele verban is, onder andere die Universiteit van Stellenbosch, het hulle groot skares getrek, en Vinassa (1992) beweer dat 85 000 mense die toerkonserte bygewoon het. Dit was egter nie alleen ’n gewone musiektoer nie, maar die uitvloeisel van breër sosiopolitieke veranderings: “[A]lternative Afrikaans popular

music is the manifestation of new aesthetic values which provide a fulcrum for social change" (Jury 1996:109). Die toer het omtrent twee maande geduur, waartydens 10 000 km afgelê is (Hopkins 2006:18).

Die Voëlvry-musikante het byna almal uit middelklas-families gekom, en het selfs tersiêre onderrig ontvang, net soos baie van die protesmusikante van die sestigerjare in Europa en Amerika. Hulle het Afrikaner-identiteit bevraagteken, maar nie verwerp nie:

While Voëlvry rejected a certain form of Afrikaner identity, at the core of what they represented was a broader formulation of Afrikaansness in line with the pressures of the time. Although they sought to recast Afrikaner identity in a different mould, they were well aware that the very success of their enterprise depended on their being Afrikaans. (Grundlingh 2004:494)

Voëlvry word soms as invloedryk gesien in sowel die politieke ontwikkelinge van die vroeë jare negentig as in die Afrikaanse musiekbedryf, maar Grundlingh (2004:498) is versigtig oor die impak op eersgenoemde:

The embryonic but palpable sense of imminent change and the appeal to new Afrikaner cultural and political sensibilities as well as the enthusiastic following it attracted certainly gave Voëlvry the appearance of a social movement. But the case should not be overstated. It failed to evolve beyond protest music, lacked wider connections, and did not inspire their followers to express themselves in unambiguous and meaningful political terms. At best it can be described as a moderate to weak social movement.

Wanneer die invloed op Afrikaanse musiek en kultuur ter sprake is, is kommentators minder huiwerig om Voëlvry as 'n normdeurbrekende moment te sien: Du Preez (aangehaal in Hopkins 2006:206–7) glo Voëlvry het die weg gebaan vir goeie Afrikaanse rock en noem spesifiek die impak op Karen Zoid, ddisselblom, Beeskraal, Fokopolisiekar, 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" (oorspronklike klem). 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 word nie: "Perhaps the irreverent and creative probing of politics can even be seen as potentially the movement's most enduring legacy to a country where a new round of politicians are not necessary immune to illusions of grandeur."

Ná die Voëlvry-toer het baie van die musikante met musiek voortgegaan, maar die lirieke se politieke karakter het tydelik vir ander tematiek plek gemaak – Bernoldus Niemand het byvoorbeeld meer introspektief geword en is in Julie 1995 na 'n motorfietsongeluk oorlede. Op daardie stadium het sy musiek die euforie van die nuwe Suid-Afrika weerspieël, insluitend 'n "mixture of relief, concern and overall optimism of the new democracy in which he found himself" (Segerman 2000). Anton Goosen se "Dancing" verwoord die euforie wat saam met die droom van die Nuwe Suid-Afrika gekom het: "[T]he freedom of Madiba brought dancin' in the streets/ tiekiedraai and toyi-toyi with a mellow beat/ so we're all part of the old and of the new."



Ballantine (2004:108-9) noem dat die droom van die Nuwe Suid-Afrika nie net in lirieke vergestalt is nie, maar ook in musiekstyle wat gepoog het om Europese en Afrikaanse musiekvorme (byvoorbeeld rock en boeremusiek) met tradisionele Afrikavorme te integreer, soos byvoorbeeld township jazz, kwela en mbaqanga. Laasgenoemde word byvoorbeeld in Laurika Rauch se "The Flying Dutchman" gebruik (Ballantine 2004:109), en Ballantine voer aan dat hierdie jukstaposisie van die Europese en Afrika-modelle voortsettings van die protesmusiekmodelle tydens die apartheidsjare was, ook omdat dit op musikale vlak 'n vereenselwiging met Afrika versinnebeeld. In die konteks van apartheid-Suid-Afrika was só 'n musikale vereenselwiging subversief, aangesien dit die blanke segregeringsmotief sou deurbreek.<sup>7</sup>

Die voortsetting van geweld in die Nuwe Suid-Afrika was een van die belangrikste faktore wat 'n einde aan die droom van vrede en versoening gebring het; soos Kaldor (2006:94) aanvoer: "Nothing is more polarizing than violence and more likely to induce a retreat from utopian inclusive projects." Ten spyte van die nuwe grondwet se waarborg dat Suid-Afrikaneers vry sal wees "van alle vorme van geweld van hetsy private hetsy openbare oorsprong" (Malan 2007:120), het die Nuwe Suid-Afrika slegs 'n verandering in die aard van geweld meegebring, nie die beëindiging daarvan nie. Teen die draai van die millennium, "the optimism of the early 1990s, the years leading up to the inauguration of Nelson Mandela in 1994, seems hard to recall" (Kruger 2001:229). Rassisme en korrupsie het gou weer deel geword van die ANC se beeld, soos uit Athol Fugard se opmerking blyk: "[W]e were going to build a different society, free of corruption, nepotism and prejudice, in fact these are rampant on both sides in South Africa still" (Logan 2007). Siphon Seepe, akademikus en rubriekskrywer vir *Mail & Guardian*, merk in 2001 sy teleurstelling in die nuwe regering van Suid-Afrika:

[N]ot even the most sceptical could have foreseen that a mere seven years later, the very masses that Mandela thanked for bringing the new dispensation would be questioning the government's commitment to a "better life for all". [...] Instead of the struggle achieving the liberation of both the oppressed and the oppressor, it has simply replaced the oppressor. The oppressed are assuming the role of the oppressor. (Aangehaal in Ballantine 2004:115)

Teen die agtergrond van literêre betrokkenheid binne die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke konteks (dikwels uitgedruk in protes of vrees), verbaas die artikulasie van 'n gevoel van sinisme wat op die euforie gevolg het, allermins. In die Afrikaanse, maar ook Engelse, prosa, drama, digkuns en musiek word die huidige situasie in Suid-Afrika toenemend gekritiseer<sup>8</sup> – 'n groeiende opposisie in "volume, articulacy and anger" (Ballantine 2004:106). Renders (2006:88) merk op:

In de Zuid-Afrikaanse en de Afrikaanse literatuur is de euforie die rond 1994 heerste inderdaad volledig verdwenen. De prille democratie heeft de verwachtingen van blank en zwart absoluut niet kunnen inlossen waardoor nu ontuchtering en pessimisme de overhand hebben. Het toekomstperspectief ziet er evenmin rooskleurig uit.

Aanvanklik was die Afrikaanse gemeenskap huiwerig om té demonstratief standpunt in te neem en Rademeyer (2005) verskaf 'n paar moontlike redes hiervoor: "'n vertrouenskrisis (wat vermoedelik verband hou met magsverlies), skuldgevoelens oor apartheid, 'n leiersvakuum en die rol van die Afrikaanse media wat, anders as in ander krisistye, grootliks neutraal of louwarm oor die kwessie is". Rian Malan (*Guardian* 2007) kritiseer ook die media se stilte, en sê:

“Afrikaners were so vilified in the latter years of apartheid and they were so relieved at it ending that they just kept their heads down and put up with any shit for the first 10 years of the democratic experiment” (sien ook Maritz 2008)<sup>9</sup>. In hierdie verband verwys Fokofpolisiekar (“Brand Suid-Afrika”) byvoorbeeld na mense met “Landmyne van skuldgevoelens / in ‘n eenman konsentrasiekamp”.

Die beeld wat deur die regering in verband met die huidige situasie voorgehou word, word egter nou toenemend bevraagteken (soos veral Van Graan 2006 doen); in “Wie doen wat?” sing Liezl op Bladsy 5: “Hulle skets ‘n prentjie van die reënboogland wat ons verblind teen die donker kant.” Die regering voer soms aan dat kritiek wat teen hulle uitgespreek word, rassisties en antidemokraties is (ANC 2007) – ‘n houding waarop Klopjag byvoorbeeld antwoord in “Ek sal nie langer”: “die feit dat ek nie altyd saamstem nie maak my nie ‘n racist nie”. Van Graan (2006:288) skryf ook: “I am a racist/ for breaking the silence with a whisper/ for preferring thought to propaganda.”

Die huiwerigheid om kritiek te lewer, wat die eerste jare van die Nuwe Suid-Afrika gekenmerk het, het vir meer openlike kritiek plek gemaak; ‘n lid van die groep Nul, Dawid Kahts, glo:

Wat verset teen die stelsel betref, sit ons tans met ‘n korrupte, outokratiese regime en ‘n pseudodemokrasie. Dis nie veel anders as die dae van die Groot Krokodil nie. Die rykes word steeds ryker en die armes nog armer. Die Broederbond het plek gemaak vir tokenisme en nepotisme wat geskied onder die eufemisme van regstellende aksie. (Aangehaal in Engelbrecht 2009:1)

Soms kom kritiek uit verrassende oorde. In “Die stad bloei vanaand” sing Johannes Kerkorrel: “Die droom was beloof, ja, maar net nog ‘n leuen is verkoop”; en Koos Kombuis se “AWB-tiete” het nou die “ANC-tiete” geword. Kombuis sing ook in “Waar is Mandela?": “Waar is Mandela as die skaduwees daal? [...] Waar is die reënboog, waar is die glorie?” Kerkorrel het eenmaal opgemerk:

It was just so disappointing that somebody [Mbeki] came to breathe life into the racial ghosts of “there are whites, and there are blacks”, and so on. It was nauseating. I did write songs about it, but I decided not to bring it out. I felt, just give these guys a break. Don't break them down, it is a new broom finding its feet. (Aangehaal in Grundlingh 2004:506)

Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel se postapartheid-protiesliedjies is veral interessant as hulle anti-apartheid-standpunt/houding tydens die Voëlvry-beweging in ag geneem word, en waar Bok van Blerk se “De la Rey” en “So waai die wind” as uitings van Afrikaner-nasionalisme beskou kan word, kan dieselfde kritiek kwalik teenoor liedjies van Kerkorrel, Kombuis, K.O.B.U.S. en Fokofpolisiekar uitgespreek word (dink byvoorbeeld aan laasgenoemde se video van “Brand Suid-Afrika”, waar twee boere in kakieklere mekaar soen).

## 5. Liedjieprofiel

In die tabel hier onder word ‘n profiel verskaf van die liedjies wat in hierdie artikel bespreek word, met verwysing na die titel van die liedjie, die titel van die album

waarop dit verskyn, die verskyningsdatum en die betrokke kunstenaar(s) wat dit opgeneem het.

Liedjie	Album	Datum	Kunstenaar
Afrikaans sal ek altyd wees	<i>Klein Karoo</i>	2004	Adriaan van der Merwe
Anderkant die longdrop	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Antibiotika	<i>Antibiotika</i>	2008	Fokofpolisiekar
Auckland Blues	<i>Liewe Jan</i>	2007	Mallies le Roux
B.E.E.	<i>Genoeg is genoeg</i>	2007	Abel Kraamsaal
Bid	<i>Bid</i>	2006	Radio Suid-Afrika
Blaas hom	<i>Wrok</i>	1998	Battery9
Blameer dit op Apartheid	<i>Blameer dit op Apartheid</i>	1997	Koos Kombuis
Bloekomboom	<i>Alien Inboorling</i>	2004	Rian Malan
Boesmanhand	<i>Victimized</i>	1998	Dieversion
Brand Suid-Afrika	<i>Brand Suid-Afrika</i>	2006	Fokofpolisiekar
De la Rey	<i>De la Rey</i>	2005	Bok van Blerk
Die einde van die Reënboog	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Die fokkol song	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Die kleur van my vel	<i>Afrikanerhart</i>	2009	Bok van Blerk
Die stad bloei vanaand	<i>Die ander kant</i>	2000	Johannes Kerkorrel
Doodstraf	<i>Swaarmetaal</i>	2007	K.O.B.U.S.
Ek sal nie langer	<i>Album 3</i>	2005	Klopjag
Elektro Bezerk	<i>Kopskoot</i>	2009	Nul
Fat Cat Pietie (ANC-tiete)	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Fok Tswane	<i>3 jaar</i>	2008	Albert de Wet
Geagte meneer president	<i>Revolusie, Romantiek, Ruk en Rol</i>	2006	Glaskas
Gebroke siel	<i>3 jaar</i>	2008	Albert de Wet
Geen genade	<i>Blaas hom</i>	2008	Battery9
Halala Afrika	<i>Bloudruk</i>	1992	Johannes Kerkorrel
Hillbrow	<i>Eet Kreef</i>	1989	Johannes Kerkorrel
Hoe lank moet ons nog sorry sê	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
J.M.S.P.	<i>Bloedrivier</i>	1996	Voice of Destruction
Jobangensburg	<i>Donker grond</i>	2007	ddisselblom
Kaplyn	<i>Afrikanerhart</i>	2009	Bok van Blerk
Klaar met Rugby	<i>Genoeg is genoeg</i>	2007	Blouklip

Meneer	<i>Engele Wat Skree</i>	2008	Glaskas
Mitchell's Plain	<i>Groenkitaar</i>	2002	Gian Groen
Mystic Bohemia	<i>Drie</i>	2009	Nul
N.J.S.A.	<i>Swaarmetaal</i>	2007	K.O.B.U.S.
Oop vir misinterpretasie	<i>Monoloog in Stereo</i>	2005	Fokofpolisiekar
Pretoria	<i>Vergeet My Nie</i>	2007	Lianie May
Proudly South African	<i>Wonderwoorde</i>	2006	Die Melktert Kommissie
Reconciliation Day	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Reënboognasie	<i>'n Eeue Oue Melodie</i>	2006	Die Helde
Sarie Marais	<i>Tot stilte</i>	2007	Hanru Niemand
Satan is liefde	<i>Kopskoot!</i>	2009	Insek
Shalala Suid-Afrika	<i>Myself</i>	2006	Joe F
Siek bliksems	<i>Varke, marbles, en ander verlore goed</i>	2003	Kristoe Strauss
Siek+sat	<i>Terminatrix</i>	2008	Terminatrix
Sit dit aan	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
So waai die wind	<i>De la Rey</i>	2005	Bok van Blerk
Sodom en Gomorra	<i>Deur die donker vallei</i>	1999	Valiant Swart
Soldaatvolk	<i>Intervensie</i>	2007	Foto Na Dans
Sukkel society	<i>Innie (Sper)vuur</i>	2006	Beeskraal
Tienerangs	<i>Swaarmetaal</i>	2007	K.O.B.U.S.
Toema Jacob Zuma	<i>Piet Paraat se plaat</i>	2007	Piet Paraat
Tyd om te trek	<i>Afrikanerhart</i>	2009	Bok van Blerk
Vasbeslote Korporasie Deel 2	<i>Swanesang</i>	2006	Fokofpolisiekar
Vrede	<i>Revolusie, Romantiek, Ruk en Rol</i>	2006	Glaskas
Waar is Mandela?	<i>Bloedrivier</i>	2008	Koos Kombuis
Wat gaan ons maak	<i>Dukgesuip</i>	2006	Kallitz
Wat het gebeur by Aliwal-Noord	<i>3 jaar</i>	2008	Albert de Wet
Wat 'n vriend het ons in PW	<i>Tien jaar later</i>	1998	Johannes Kerkorrel
Wie doen wat?	<i>Genoeg is genoeg</i>	2007	Liezl op Bladsy 5
Willem	<i>Lieg of Bieg</i>	2006	Die Kaalkop Waarheid
Witman	<i>Swaarmetaal</i>	2007	K.O.B.U.S.

## 6. Temas wat in hedendaagse protesmusiek aangespreek word

Vervolgens word 'n aantal tematiese tendense wat in postapartheid-protiesmusiek waarneembaar is, bespreek. Enkele voorwaardes vir die bespreking van hierdie temas moet egter in gedagte gehou word:

- Hoewel 'n groot aantal liedjies vir hierdie bespreking geïdentifiseer is, beweer ons geensins dat hierdie lys volledig is nie. Ongetwyfeld is daar nog ander liedjies wat relevant sou kon wees vir hierdie perspektief op protiesmusiek wat die basis van ons argument is. Dit gaan egter nie soseer om volledigheid van die getal liedjietekste nie as wat dit gaan oor die identifisering van tematiese tendense.
- Na aanleiding van die bovermelde model om die betrokkenheid van tekste te identifiseer, fokus ons in die bespreking veral op die tweede merker van die model, dus die teks. Nie die intensie van die kunstenaar, die musikale resepsiekonteks of die empiriese sosiopolitieke status quo word in die volle betekenis daarvan in ag geneem nie. Ons fokus op die lirieke, dit wil sê die inhoud wat eenduidig krities na sosiopolitieke omstandighede verwys (resepsiekonteks en sosiopolitieke status quo speel natuurlik per implikasie, maar indirek, 'n rol om die musiek as sodanig as protes te definieer).
- Die liedjies wat bespreek word, hoef nie uitsluitlik vanuit die perspektief van protes geïnterpreteer te word nie – sommige het 'n veelvlakkige betekenis wat sig self daartoe leen om ook anders, of dan veral wyer, geïnterpreteer te kan word. Tog onderskryf ons steeds die standpunt dat protiesmusiek as sodanig eerder die ideaal van agitatie nastreef, wat beteken dat die teks redelik eenduidig daarop toegespits is.
- Daarom stel ons gewoon tendense vas en poog nie om die betekenis van die tekste volledig, in alle moontlike geleidinge daarvan, te ontsluit nie.

## **6.1 Misdaad**

Die misdaadsituasie in Suid-Afrika, asook die gewelddadige aard daarvan, blyk een van die belangrikste temas te wees waarteen geprotesteer word. Of dit gaan oor moord, plaasmoorde, roof, verkragting of korrupsie, die hoë frekwensie van hierdie wetsoortredings word met protes aangemerkt. Buiten die voorkoms daarvan word ook die gevolge van misdaad aangestip: inperkings van persoonlike vryheid, asook gevoelens van magteloosheid en eventueel selfs wraaksug in die oortuiging dat regeringsinstansies magteloos of onwillig is om misdaad te bekamp.

### *6.1.1 Die misdaadwerklikheid*

Dit is nie net dat die "Stad [vanaand] [bloei] soos 'n oorryp granaat nie" ("Die stad bloei vanaand"), maar dat die inwoners van Suid-Afrika nog "bly [...] in die hel" ("Toema Jacob Zuma") – 'n hel van misdaad gekenmerk deur moord en verkragting. In "Brand Suid-Afrika" is Fokofpolisiekar uitgesproke oor misdaad: "Vir jou is daar nog messe wat wag / In die bosse buite jou huis in die nag", terwyl Dieversion se "Boesmanhand" op sy beurt 'n bitterder perspektief bied. "Boesmanhand" is 'n herskrywing van die alombekende liedjie van Worsie Visser:

Boesmanhand, vat my land  
en hijack my aan die Rand se kant  
as jy vir my kan sê waar my hubcaps lê

bose hand vat my land  
'n bitter hand steel als in die land  
verkrag my vriendin en verlaag die Rand  
as jy vir my kan sê wie in ons land gaan belê  
bose hand vat my land.

Aan die einde van "Boesmanhand" sluit Dieversion 'n deel van oudpresident Nelson Mandela se bekende toespraak in waar hy sê: "In the name of peace, democracy and freedom for all." Ander groepe verwys ook dikwels na hierdie stelling: Glaskas vra "waar is die vrede" ("Vrede") en in "Willem" vra Die Kaalkop Waarheid ook "wanneer kom die vrede?" K.O.B.U.S. is net so gefrustreerd in "Doodstraf" wanneer hulle herhaaldelik pleit: "Bring die doodstraf terug/ staan saam en eis die doodstraf terug." Hulle kla ook dat Suid-Afrikaners verraai is: "Ons is vryheid belowe maar het vrees ontvang/ soos 'n skandvlek Judaskus op elke wang."

In "Reconciliation Day" sing Koos Kombuis oor die dood van Taliep Petersen, en bring dit in verband met misdaad<sup>10</sup> oor die algemeen: "Ons strate is vol bloed/ elke dag 'n begrafnisstoet hulle steel al ons goed op Reconciliation Day." Die beskrywing van misdaad word op die spits gedryf met die stelling: "Ons is in 'n state of war."

Winston Churchill het Johannesburg glo eenmaal só beskryf: "Monte Carlo on top of Sodom and Gomorrah" (Kruger 2001:223) – 'n beskrywing wat deur Valiant Swart geëggo word: "twee stede in die noorde/ sonder wette sonder orde/ te lekker vir woorde/ Sodom en Gomorra". Hierdie boosheid word ook deur "Mitchell's Plain" van Gian Groen uitgebeeld, waar hy sing van bendegeweld op die Kaapse Vlakte:

daar's onmin op 'n trein duskant Mitchell's Plain  
saans as die son in die see verdwyn  
die machiavelli boys gooi 'n 7 sein  
vanaand lê nog 'n liggaam langs 'n ysterlyn

in Manenberg se strate met die son se breek  
het 7, 8 mans 'n lewe opgeneuk  
'n skoolkind word vermis, nog 'n ma lyk bleek  
in die gutter lê 'n lyk van voor en agter gestee.

In Radio Suid-Afrika se "Bid" is die houding jeens misdaad wanhopig: "[B]id dat niemand vir ons buite in die tuin sal wag/ bid vir krag en vir genade in elke donker dag." Hulle land is 'n plek van "moord en kinder-rape" waar "gerustheid [...] met elke bier [kom]" – dieselfde land waar 'n mens net kan "drink op al die twak" (Joe F "Shalala Suid-Afrika"); soos Kerkorrel destyds in "Hillbrow" gesing het: "Ons sit in die son en drink wyn, hierdie land, ja." Die magteloosheid spreek ook duidelik in "Soldaatvolk" van Foto Na Dans: "Ek kon net kyk hoe alles vergaan"; en nou is daar, volgens Kombuis ("Die fokkol song"), "so fokken baie fokkol in Suid-Afrika".

Terwyl 'n motor in "Siek bliksems" vir "bloed en lood" gekoop kan word, is die transponering van "Sarie Marais" na 'n moderner idioom eweneens betreklik grusaam:

My Sarie Marais lê so ver van my hart,  
Dalk iewers in 'n sloot.

Soos Siembamba se kindjie met sy kop oopgekloof,  
Ja dalk is my Sarie dood.

### 6.1.2 (Psigologiese) Gevolge van misdaad

Die feit dat 'n persepsie bestaan dat gebrekkige institusionele wil en vermoë bestaan om misdaad te bekamp ("Ons wonder waar is die law" in "Reconciliation Day"), lei tot groot frustrasie. Liezl op Bladsy 5 sing in "Wie doen wat?": "almal is gatvol almal is siek en sat", soos Piet Paraat ook "gatvol" is in "Toema Jacob Zuma" en Terminatrix óók siek en sat is vir alles in "Siek+sat". Nul se "Mystic Bohemia" handel oor 'n polisieklomp in Stellenbosch, waartydens polisie vuurwapens op klubgangers rig, skote afvuur en mense aanrand onder die vaandel van 'n soektog na dwelms. Die liedjie voer aan: "En in die loop van daardie selfde nag/ Is vier mense vermoor, agtien vrouens verkrag/ Die arme polisie se hande was gebind/ Hulle was doenig met die dinge van 'n kind."

Kristoe Strauss sing van die "siek bliksems" wat motors kaap, en bieg: "[E]k weet ek mag nie haat nie maar dis bleddie moeilik." Menige liedjies verwoord hierdie frustrasie. In "So waai die wind" wens die spreker in die lied se oupa vir hom 'n vrou toe "wat die haat 'n bietjie stil kan maak/ want dit loop mos deur ons are/ word net sterker deur die jare." Wanneer die spreker in Battery9 se "Blaas hom" vir die derde keer besteel word, word hy 'n "bebliksemde boer" wat genot daaruit put om 'n inbreker te skiet: "Ek een parasiete nul." Die aggressie spreek ook duidelik uit die beskrywing van die inbreker se "vieslike gevreet". In "Geen genade" erken die groep weer: "wraakgedagtes teister my" na nóg 'n inbraak:

maar glo my, jou fokker, jou tyd sal kom  
een of ander tyd gaan ek jou nog vang  
jy sal 'n wit lig sien brand aan die einde van die gang  
ek sal jou verander in 'n bibberende wrak  
jy kan sommer by voorbaat in jou broek begin kak  
[...]  
ek sal 2 karre en 8 fietse uit jou uitmoer  
'n TV en natuurlik 'n hi-fi of twee  
2 radio's vir my kar, 3 stelle speakers  
my skaars langspeelplaat van Gerhard Viviers  
'n spul vensters, slotte en gereedskap  
lisensies, paspoorte en harde kontant  
my wasgoed, tekkies, 2 selfone  
versekering, alarm en die huis se verband.

Wanneer frustrasies oor misdaad nie lei tot haat en wraaksug nie, laat dit wel 'n merk van neurose: vir slagoffers van die inperking van persoonlike vryheid bestaan daar ook 'n vrees in antisipasie van wat mag gebeur:

Ek en my buurman, ek sien sy muur en hoor sy hond,  
Elektriese heinings, kameras, want ek ruik heelyd lont.  
Panic buttons, toeslaan-hek en 'n 9 mm op die rak,  
Hoe banger, hoe meer dollars in 'n groot company se sak.  
Elke draai in my kar is 'n vrees vir 'n smash en grab ("Jobangensburg").

In "Vasbeslote Korporasie Deel 2" sing Fokofpolisiekar: "ek druk my kardeurknoppie af as ek voor die verkeerslig wag", en Kristoe Strauss merk ook die paranoia in "Siek bliksems": "hier sit ons agter tralies, agter slot en grendel, die skelms loop daar buite". Abel Kraamsaal glo in "Toema Jacob Zuma": "Jy kan nie meer by 'n robot stop sonder om rond te kyk nie", en in "Witman" van

K.O.B.U.S. stap “witman” “deur die Trelldoor-utopia”. Die beeld wat hierdie liedjies oordra, is dus nie alleen dat misdaad mense teister nie, maar ook dat dit ’n alomteenwoordige bedreiging word.

## 6.2 *Dienslewering*

Nie net sou die regering faal om misdaad te bekamp nie, ook dienslewering oor die algemeen blyk nie aan die verwagtinge te voldoen nie. Koos Kombuis se “Die Fokkol song” (’n gesprek met buitelanders tydens die Wêreldbekersokkertoernooi) handel oor werkloosheid, swak dienslewering, en armoede. In “Sukkel society” spreek Beeskraal ook die gaping tussen ryk en arm aan: “Die rykman bling en die ander een eet brood.” Terwyl die meeste liedjies armoede as deel van hulle griewe teenoor die Nuwe Suid-Afrika betrek, is Kallitz se “Wat gaan ons maak” pertinent op armoede gefokus.

Volgens baie van hierdie liedjies mors die “Fat Cat Pietie” geld op sake soos pleknaamsverandering (“Ek sal nie langer”), maar is stil oor dienslewering, behalwe as daarna verwys kan word in terme van die nasleep van die apartheidsverlede (“Blameer dit op Apartheid”). So ly byvoorbeeld beide mediese dienste en die onderwys daaronder. Soos Abel Kraamsaal dit stel (“B.E.E.”):

Die dokters en verpleegsters vlug uit die land,  
na ’n blinker toekoms aan hul eie hand  
Die onderwys staan stil, want die onderwysers het gewaai,  
net om kinders in ’n vreemde plek met kennis te laai.

Glaskas word “opgevoeter deur OBE” (“Geagte meneer president”). In “Mitchell’s Plain” brand die vure, “want daar is niks meer krag”, en in Khayelitsha “groeï die roet soos gras”, maar “for your African dream, meneer, sal ons hopeful sit en wag”. Maar hierdie hoop is meer van ’n morele aanklag as enigiets anders, soos Klopjag beaam (“Ek sal nie langer”):

Hou op geldmors op naamveranderings,  
daar’s mense sonder huise, kinders sonder kos,  
wie is nou die sondebok?

## 6.3 *Afrikaner-identiteit*

Die rol van die Afrikaner (of dan ten minste diegene wat hiermee geassosieer word) in die postapartheid-Suid-Afrika, blyk een van die kerntemas van hedendaagse Afrikaanse protesmusiek te wees. Verskeie aspekte word hiermee in verband gebring, onder meer juis ’n nuwe generasie se omgaan met ’n “geherkontekstualiseerde” identiteit. Hiermee word bedoel ’n identiteit wat enersyds móét aanpas by die sosiopolitieke status quo, maar andersyds ook herbevestiging is van bepaalde waardes en oortuigings wat as tradisioneel deel van “Afrikaner”-identiteit gesien word. Waar in die protes van Voëlvry dikwels met ’n bepaalde stereotipering van hierdie identiteit gespot is, eis die nuwe protesmusiek eerder op *inklusiewe* manier ’n plek in Suid-Afrika op. Sodoende word dit ’n herbevestiging van identiteit te midde van die problematisering daarvan: ’n herdefiniëring van die konstante van identiteit te midde van verandering en wat as die negatiewe impak van eksterne faktore beskou word. Alhoewel identiteit nie *per se* deel van protes uitmaak nie, word dit in hierdie opsig by ’n bespreking van protesmusiek ingesluit omdat daar protes aangeteken word teen die indruk wat die regering skep dat daar nie plek vir die Afrikaner in die Reënboognasie is nie.



### 6.3.1 *Problematisering van die Afrikaner se plek in Suid-Afrika*

In "Die einde van die Reënboog" sing Koos Kombuis van Afrikaneridentiteit en noem dat die Afrikaner leierloos is, want "Breyten het gefokof en Marthinus is 'n doos". Terminatrix ("Siek+sat") bevraagteken ook die integriteit van politieke leiers: "moeg vir politicians elke skrikkeljaar-klug met elections"; en Fokofpolisiekar se bevraagtekening van die motiewe van politici in "Brand Suid-Afrika" is net so sinies:

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.<sup>11</sup>

Daar is dus min sprake van 'n vereenselwiging met Afrikanerleiers, maar ook word dit bevraagteken of die regering oor die algemeen hulle belange op die hart dra. In "B.E.E." van Abraham Kraamsaal glo die spreker "dis jou velkleur wat jou diskwalifiseer" en Bok van Blerk kla in "Die kleur van my vel" dat die land hom nie wil hê nie, ten spyte daarvan dat hy hard werk. Fokofpolisiekar sing: "Ek's net 'n toeris in my geboorteland" ("Antibiotika") en in "Bloekomboom" trek Rian Malan 'n parallel tussen die Afrikaner en die bloekomboom ('n uitheemse spesie) wanneer hy aanvoer: "Hy's nes ek, my bloekomboom/ Hy hoort nie hier, maar hy sit wortels neer." Fokofpolisiekar verwys ook na "inboorling of indringerspesie" in "Vasbeslote Korporasie Deel 2".

Gebrek aan identifisering met huidige leierskap aan die een kant en wantroue in die politieke aanvaarding van die Afrikaner aan die ander kant het egter nie net negatiewe gevolge nie. Daar is 'n intense liefde vir die land, en vir Afrikaans, en Suid-Afrika blyk die enigste tuiste te wees – ten spyte van "omgekeerde rassisme" ("B.E.E") of bewerings dat "die Afrikaner" nie hier hoort nie. Adriaan van der Merwe sê in "Afrikaans sal ek altyd wees": "Een ding verander nie: ek is lief vir hierdie land en ek is lief vir ons volk, en ek is baie trots om Afrikaans te wees ... my kinders sal dit lees, en my God sal hul vrees", en "Een ding is verseker: my saad is diep gesaai". Ook Koos Kombuis voel "Die volk is in my derms, die volk is in my bloed" ("Anderkant die longdrop") en dat hy net so 'n deel van hierdie land is soos enige ander groep ("Hoe lank moet ons nog sorry sê"):

Julle sê ek is geen African, maar my lewe het dan hier begin,  
Ons woon geslagte lank al in die land, my bra.  
My voorvaders het hulle man gestaan teen die koloniale Engelsman,  
hulle het gefight vir taal en selfrespek,  
hulle het geweier om die koningin se gat te lek.

Daar is geen ander plek om heen te gaan as Suid-Afrika nie, want "Waar moet ek vlug as my land aan die brand is" ("Waar is Mandela?").

### 6.3.2 *Die nuwe generasie: tussen die skadu van die verlede en die hoop op die toekoms*

Dit is veral die nuwe, jong generasie wat hulle nie aandadig voel aan die skuld van apartheid nie, wat volgens hierdie protesliedjies swaar aan die verlede dra. Glaskas het "hierdie land [...] verskriklik lief" ("Geagte meneer president"), maar besef hoe moeilik dit vir hulle generasie gaan wees om byvoorbeeld werk te kry, want "Vir die sondes van die vaders sal die kinders maar moet vrees ("Afrikaans sal ek altyd wees"; kyk ook "Toema Jacob Zuma"). Hierdie nuwe generasie word as die slagoffers van ons tyd geskets, as skuldig geëtiketteer, en vra: "Hoeveel keer gaan ek nog probeer om my onskuld te bewys" ("Willem"). Fokofpolisiekar sing ook byvoorbeeld in "Oop vir misinterpretasie": "[M]y 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.

Die gevolg is 'n weerbarstigheid dat die verklaarde liefde aan Suid-Afrika en die nuwe bestel altyd weer deur die owerhede in twyfel getrek word. Die morele skuld van apartheid word geensins misken nie, bloot word daarteen protes aangeteken dat die jonger generasie óók verantwoordelik gehou word vir apartheid. Juis hierdie irritasie laat Klopjag verklaar: "Ek sal nie langer jammer sê nie" en Koos Kombuis vra: "Hoe lank moet ons nog sorry sê?". Die implikasie is: "Kan ons asseblief aanbeweeg, meneer?" ("Nie langer").

Albert de Wet herlei nie net die gebrek aan dienslewering terug na 'n apartheidsverlede nie, maar nog veel meer as dit: hy stel die vraag of ook misdaad moontlik die gevolg is van die verlede:

Wat het gebeur by Aliwal-Noord?  
Is daar dan niks meer fout, ek vra, met pyn en haat en moord?  
Is dit as gevolg van die verlede?  
Wat gaan word van ons volk se hede?

Daarom is Terminatrix onder meer moeg om in die verlede te leef ("Siek+sat"), want die verlede blyk 'n parallelle hede te wees waar die "struggle" nog nie verby is nie, en Koos Kombuis stel dit ("Hoe lank moet ons nog sorry sê"):

Hoe lank moet ons nog sorry sê?  
totdat die struggle eendag klaar is, ja my baas,  
Hoe lank moet ons nog voete was?

Hierdie lirieke word geëggo in Die Melktert Kommissie se "almal vreet net politics, in plaas van aanbeweeg" ("Proudly South African").

K.O.B.U.S. skets 'n veel bleker prentjie van nie net hierdie generasie nie ("N.J.S.A."):

Hongersnood, vigsdood, dakloos,  
werkloos, moedeloos, broos.  
Presidentia in absentia,  
wanbestuur, vagevuur, ondier-plesier.

Orania, Azania, oggendstond  
gifmond, kultuurbomlont,  
obsessie, depressie, jeugslagting,  
skoolverkragting, dooie verwagting.

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

Hulle sing ook oor die algemeen van die "Witman": die "tradisionele witman identiteit" is vandag niks meer as 'n identiteit vir die ontheemdes nie. Die implikasie is weer eens dat die verlede nie in die nuwe Suid-Afrika plek het nie. Daarom word dié by die lirieke in die CD-boekie gevoeg: "Die futiliteit van selfinperking":

Witman!  
Witman voed op die oorskiet van die verlede  
dae, oplossings van gister vir probleme van die hede dae.  
Witman werkloos, witman ambisieloos.  
Witman staar die mure plat met grafte  
In sy oë.

Dit is juis die nuwe generasie wat 'n openheid openbaar om hierdie "selfinperkings" agter te laat – juis daarom die hoop dat hulle nie te swaar aan die bagasie sal dra nie. Protes is waarskynlik nie net protes teen onreg nie, maar ook protes vir 'n beter wêreld. Kerkorrel beweer "die paradys hier op aarde is moontlik, is moontlik, ja nog" ("Die stad bloei vanaand"). Selfs slagoffers van geweldsmisdaad is "stoksielalleen, maar nog nie verlore/ vergete" nie ("Gebroke siel"). Geleenthede lê in die toekoms en môre is nog 'n dag ("Afrikaans sal ek altyd wees"), soos Glaskas sing in "Meneer": "ek glo in 'n hoopvolle generasie". Hierdie optimisme word duidelik in die woorde van Die Helde saamgevat: "Ek is verseker ons almal kan saamleef in Afrika [...] ek dink nog steeds daai liggie brand vir Afrika" ("Reënboognasie").

### 6.3.3 *Alles verander*

Hierby sluit ook 'n gevoel aan dat die geskiedenis herskryf word, soos Hanru Niemand se Sarie Marais wat nou dalk 'n "vrou van die nag" is, want "ons weet sy't maklik gaan lê". Pleknaamsveranderinge skep die indruk dat Afrikaners uit die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap uitgesluit word, omdat die naamgewing van plekke immers 'n deel van die geskiedenis verteenwoordig. In "Pretoria" van Lianie May staan die spreker en haar moeder voor Louis Botha se standbeeld voor die Uniegebou, en dink: "God het ons bewaar/ Maar stadig loop trane so stil deur my Moeder sy vra/ Ek wonder was ons dan niks werd." Elders sing sy oor die miskennis van die Afrikaner-verlede waaraan sy herinner word as sy in die strate van Pretoria stap: "Soveel jare moet ons nou laat gaan." Ook Klopjag sing van naamsveranderinge in "Ek sal nie langer", en Albert de Wetsê: "Fok Tswane."

### 6.3.4 *Miskennis van die verlede?*

Dit gaan natuurlik nie bloot om die pleknaamsverandering of verandering van amptelike heraldiek nie (“Afrikaans sal ek altyd wees”), maar ook oor wat dit simboliseer.

In Bok van Blerk se “Kaplyn” teken die spreker protes aan teen die miskennis van die Afrikaner se rol in die geskiedenis. Die liedjie handel oor die Grensoorlog: die spreker merk verbitterd op dat hy vir ure voor die gedenkmure staan om sy vriend se naam te soek, maar dis weggelaat omdat hy blameer word vir wat hulle regering gedoen het. Dít 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. Mbola (2008)<sup>12</sup> skryf oor hierdie monument:

As the country celebrates Heritage Month, South Africans have an opportunity to reflect on the country's collective heritage by visiting Freedom Park in Pretoria, a remarkable monument that tells the tale of South Africa's diverse heritage in a visual and interactive way. Founded on the values of human dignity, rights and freedom, the park is a reflection of the sacrificial achievements the nation has made and tells the story of South Africa's reconciliation process and the advancement of human rights entrenched in the Constitution.

Let op dat die woorde *collective* en *diverse heritage* nie SAW-soldate insluit nie, en veral dat hierdie weglating nie eens in hierdie teks – op ’n amptelike inligtingswebblad oor die land – genoem word nie. In “Kaplyn” verwoord Bok van Blerk dus die Afrikaner se marginalisering deur die perspektief van ’n veteraan wie se gesneuwelde kameraad hom terugroep na die Grens, ’n spook wat deur die miskennis van sy dood nie rus kan vind nie.

#### 6.3.5 *Emigrasie as alternatief?*

Die verknogtheid aan die land kom duidelik na vore waar liedjies oor emigrasie handel. In Bok van Blerk se “Tyd om te trek?”<sup>13</sup> 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 die bod in “Tyd om te trek?”, want emigrasie gaan oor soveel meer as bloot verandering van ruimte: die besef “daar is geen plek vir jou hier” het ’n enorme impak op die eie identiteit.

In “Auckland Blues” van Mallies le Roux kyk die spreker nostalgies terug na “braaiivleis, rugby en Chevrolet” vanuit Nieu-Seeland, waarheen hy as gevolg van regstellende aksie getrek het. Hy mis trouens selfs die ANC. Dit is interessant om hierdie liedjie met van die liedjies wat in 3.2 bespreek is te vergelyk. Mallies le Roux aktiveer as ’t ware al die clichés wat met ’n tradisionele Afrikaner-identiteit geassosieer word. K.O.B.U.S. sou hierin waarskynlik die “futiliteit van selfinperking” lees – juis dít is wat bepaal of geëmigreer sal word al dan nie.

## 7. Protes as ’n appèl: om op (en saam) te staan

Sekerlik een van die duidelikste aspekte van protes is die duidelik geartikuleerde wekroep aan ander om eweneens protes aan te teken – op verandering aan te dring, of alternatiewelik, aktief aan hierdie verandering mee te werk. In soverre is die vraag “Hoe lank moet ons nog sorry sê?” nie retories bedoel nie, maar eerder

'n eenduidige veroordeling van apatie jeens sosiale onreg. Dus sou opgestaan moes word teen misdaad en die gevolge daarvan, teen swak dienslewering, armoede en alles wat die plek van die "Afrikaners" in 'n postapartheid-Suid-Afrika misken ("Wat het gebeur?"):

Is dit nou wat ek my voet neersit en opstaan?  
Dit is nou dat ek my voet neersit en opstaan  
Dis tyd om saam te staan.

Verder: "Ek is moeg, ek is gatvol en ek's lus om te struggle" ("Toema Jacob Zuma"); "Staan op en sit jou voet neer [...] en sê: fok Tshwane!" (Kyk ook "Bid".)

Maar nie net moet *opgestaan* word teen onreg nie – daar moet ook *saamgestaan* word ("B.E.E."):

Maar daar's iets wat ons kan doen teen hierdie knoeiery  
Ons moet hande vat en saamstaan, teen daai B.E.E.  
[...]  
Wat het geword van saamstaan en wat het geword van veg?

In "Wie doen wat?" word duidelik gestel dat mense moet saamstaan: "Staan op, staan saam teen die monsters" en in "Doodstraf" vra K.O.B.U.S.! ook: "Staan saam en eis die doodstraf terug!"

Of hierdie musikale protes en oproep tot aktiewe protes in praktiese resultate realiseer, bly moeilik toetsbaar. Die gaping tussen teks en publiek, of liedjie en luisteraar, kan alleenlik oorbrug word indien die luisteraar die appèl goedgunstiglik ontvang. Tot dan toe bly dit 'n boodskap ingeperk binne die grense van die teks.

## 8. Slot

Protesmusiek is nie sonder meer noodwendig esteties gesproke van 'n laer gehalte nie. In 'n onderhoud met die bekroonde digter Danie Marais (2010) beweer hy dat musiekliedlike 'n natuurlike genre vir 'n nuwe generasie is om te ontdek – ook wat konfrontasie met 'n maatskaplike werklikheid betref. Baie van ons jonger sanger-liedjieskrywers het eenvoudig gevolg in die voetspore van mense wat hulle geïnspireer het: Koos Kombuis, Valiant Swart, Battery9, Gert Vlok Nel, en ander. Dit is met ander woorde minder 'n doelbewuste verwerping van die formele poësie, en eerder 'n poging om'n mens self binne die idioom van jou helde en die mense wat jou geroer en laat dink het, te artikuleer (Marais 2010).

Spesifiek met betrekking tot Afrikaanse protesmusiek wil dit voorkom asof misdaad enersyds, en 'n problematisering (dalk herkontekstualisering?) van die Afrikaner-identiteit andersyds, waarskynlik die belangrikste temas is. Om die musiek verdag te maak as synde melancholiese versugtings na 'n verlede, is oneerlik. Daar mag uitsonderings wees, maar veral 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 staan. En die onttakeling van identiteit is trouens ook nie tot die Afrikaner in Suid-Afrika beperk nie. Poststrukuralistiese en postkolonialistiese opvattinge van identiteit post-'94 is vir alle groeperings relevant. Ook protesliedjies deur ander groepe oor byvoorbeeld misdaad bewys

dat sosiopolitieke kritiek nie bloot 'n insulêre Afrikaanse gegewe is nie.<sup>14</sup> Protesmusiek skyn selfs in die geglobaliseerde konteks van vandag 'n algemene oplewing te ondervind.<sup>15</sup>

Daar kom egter heelwat variasie binne die hedendaagse Afrikaanse protesmusiek voor. Hoewel sommige liedjies (soos "Boesmanhand" en "Blaas hom") baie bitter is, is daar ander, soos Die Helde se "Reënboognasie", wat 'n optimistiese uitkyk het, hoewel hulle die ANC-regering bevraagteken. Soos in party liedjies wat net ná 1994 geskryf is, gebruik Mallies le Roux 'n swart koor om die band met Afrika aan te dui, en Die Melkert Kommissie vermaan die luisteraar in "Proudly South African" om haar nie 'n Europeër te noem nie, omdat sy haar met Afrika vereenselwig. In "Geagte Meneer President" 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 teenoor die Nuwe Suid-Afrika. Die diversiteit van uitkyke maak 'n mens dus huiwerig om alle Afrikaanse protesmusiek as 'n homogene beweging saam te groepeer.

Soos Voëlvry dikwels met tradisionele Afrikaanse musiek geskakel het – vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband Johannes Kerkerrel se "Wat 'n vriend het ons in PW" wat 'n tradisionele Christelike lied in 'n protesliedjie omskep – so sluit hedendaagse protesmusiek soms aan by tradisionele liedjies en ander liedjies wat wyd bekend in die Afrikaanse wêreld is. Koos Kombuis gebruik byvoorbeeld D.J. Opperman se getoonsette gedig "My nooi is in 'n nartjie" in "Die einde van die reënboog", en Hanru Niemand herskryf "Sarie Marais" in 'n mineur, waar Sarie in die hedendaagse Suid-Afrika nou "iewers in 'n sloot" lê en "dalk (...) dood (is)", of "dalk lê sy in die boot van 'n Mercedes Benz." Soos reeds genoem, is Dieversion se "Boesmanhand" weer 'n herskrywing van die alombekende liedjie van Worsie Visser. Dit gebeur ook soms dat daar 'n duidelike intertekstuele verwysing na sommige van die Voëlvry-sangers se musiek is. In "Klaar met Rugby" sing Blouklip byvoorbeeld "toela toela" soos Kerkerrel in "Halala Afrika", en Koos Kombuis se "Hidden track" op *Bloedrivier* is "Sit dit aan", 'n beroep op Eskom om die deuntjie van Kerkerrel se bekende "Sit dit af" oor PW Botha.

Watter funksie vervul hierdie intertekstuele verwysings na tekste uit die Afrikaanse tradisionele liedjieskat en/of protesliedjies van die Voëlvry-beweging? In beide gevalle wissel die intertekstuele verwysings vanaf aweregse kommentaar tot bitter ironie in die jukstaponering van die verlede met die hede, of dit nou die betreklik volkse eenvoud van die volksliedjie, of die tradisie van historiese verzet is. By laasgenoemde word egter 'n verdere dimensie bygevoeg: 'n gesprek met die protes van Voëlvry word nie net kommentaar op die hede in terme van waarteen in die verlede geprotesteer is nie, die hedendaagse protes word ook bewustelik in 'n tradisie van protes geplaas. Watter implikasies dít vir die verzet van Voëlvry inhou, is seker 'n ope vraag, maar dat dit vir die hedendaagse protes bewustelik die voorafkennis wat deel van die protestradisie vorm, aktiveer, is duidelik. Hierdie aktivering van betekenis beteken dat kunstenaars bewustelik en baie demonstratief standpunt oor hulle eie werk as "betrokke" inneem, as sosiopolitieke protes. Noodgedwonge beteken dit dat protesmusiek post-1994, soos alle tekste wat binne 'n bepaalde tradisie staan, teen die agtergrond van hierdie konteks geïnterpreteer kan word. Dit beteken onder meer dat die hedendaagse protes as protes bevestig word deur na die tradisie te verwys. Hier kan dus die derde merker van die bogenoemde "betrokkenheid"-model geïdentifiseer word, naamlik die tradisie behorende tot die outonome populêre musieksisteem, ingebed in die sosiopolitieke status quo.

Ter afsluiting kan kortliks na die implikasies verbonde aan die funksionering van hierdie derde merker verwys word – die resepsiekonteks waarin protesmusiek

figureer. Protesmusiek is uitermate afhanklik van die resepsiekonteks se ontvanklikheid daarvoor, ten einde die doel wat dit in vooruitsig stel suksesvol te bereik (natuurlik indien hierdie doel as sodanig geartikuleer word deur die intensie van die kunstenaar). Hierdie argument kan verder gevoer word deur te beweer dat selfs by die afwesigheid van 'n sodanig geartikuleerde intensie (die eerste merker), die resepsiekonteks aanvanklik bepaal watter liedjies as protes geld. Besondere waarde word byvoorbeeld aan "De la Rey"-geheg – nie noodwendig oor die boodskap daarvan nie, maar dikwels ook oor watter opvatting vanuit die resepsiekonteks op die teks geprojekteer word. Hierin lê egter ook die tweesnydende swaard van kontekstualiteit vir protesmusiek: selfs waar 'n eenduidig-geartikuleerde outeursintensie dit in die vooruitsig stel om deur deelname die grense van die openbare diskoers te verlê, of selfs 'n wekroep tot aksie te wees, stel dit sig ook daaraan bloot om deur rolspelers in die resepsiekonteks, maar veral vanuit die politieke status quo (vierde merker) geëksploteer te word. Selfs sonder om inhoudelik afbreuk aan die boodskap van die liedjieteks te doen, kan die blote inbedding van so 'n teks in 'n politieke dampkring bepaalde suggesties laat wat met tyd afbreuk kan doen aan die protesboodskap, soos geartikuleer deur die kunstenaarsintensie of die inhoud van die teks.<sup>16</sup> 'n Ekstremes vorm hiervan is die instrumentalisering van protesliedjies om 'n bepaalde saak vanuit die politieke status quo te dien. Daar moet egter ook 'n toegewing gemaak word: nie alle liedjies wat as protesmusiek geklassifiseer word, is noodwendig doelbewuste protes nie – dit kan ook ontaard in die najaag van 'n modetendens, met ander woorde 'n "lees" en eksploitasie van die mark en resepsiekonteks deur kunstenaars. Maar dit beteken immers ook dat die mark (of dan resepsiekonteks) ontvanklik is vir hierdie tipe protes, dit as 'n klankbord beskou. Weer eens is die konteks medebepalend vir die vraag na watter impak daar sal wees, en in watter mate.

In hierdie artikel is daar uitgegaan van die aanname dat enige teks (soveel te meer die protesliedjie) óók 'n onderliggende sosiopolitieke aspek beliggaam – dat selfs al word die teks as outonoom gesien, dit nie *soewereïn* outonoom en onafhanklik is nie. Maar selfs 'n suiwer poststrukuralistiese benadering, waar die geldigheid van "die universele" bevraagteken word, skeep tog nog geleentheid vir protes. Foucault verduidelik byvoorbeeld dat die afwesigheid van *die* revolusionêre subjek en 'n teleologiese historiese ontwikkeling die betrokke kunstenaar (in die Marxistiese interpretasie daarvan) eintlik irrelevant gemaak het (Fink-Eitel 1989:119). Die enigste moontlikhede wat oorbly, skyn te wees om sand te strooi in die ratte van die groot masjinerie: dus op klein skaal sosiale kwessies te konfronteer en sodoende 'n verandering te probeer teweegbring.<sup>17</sup>

Die vraag anderkant die teoretiese oorwegings is en bly seker wat die daadwerklike impak van protesmusiek is. Die antwoord kan nie veel verder as blote spekulاسie strek nie, maar sê ook veel meer oor wie die vraag beantwoord as oor protesmusiek as sodanig.

## Bibliografie

Adendorff, E. 2007. Die Voëlvry-beweging se groter konteks.

[www.litnet.co.za/cgi-](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=18919&cause_id=1270)

[bin/giga.cgi?cmd=print\\_article&news\\_id=18919&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=18919&cause_id=1270). (29 Januarie 2010 geraadpleeg)

Adorno, Theodor W. 1965. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

—. 1965. Engagement. In Adorno 1965.

Agger, Ben. 1991. Critical theory, poststructuralism, postmodernism: Their sociological relevance. *Annual Review of Sociology*, 17:105–31.

ANC. 2007. A fundamental revolutionary lesson: The enemy manoeuvres but it remains the enemy / Part II - A silent mood of trepidation? *ANC Today*, 31 Augustus, [www.anc.org.za/ancdocs/anctoday/2007/text/at34.txt](http://www.anc.org.za/ancdocs/anctoday/2007/text/at34.txt). (30 Mei 2010 geraadpleeg)

Anderson, T.H. 1986. American popular music and the war in Vietnam. *Peace and Change*, 11(2):51–65.

Anoniem. 2007. Afrikaans singer stirs up controversy with war song. *Guardian*, 25 Februarie. [www.buzzle.com/articles/128725.html](http://www.buzzle.com/articles/128725.html). (6 Mei 2009 geraadpleeg)

Ballantine, C. 2004. Re-thinking "whiteness"? Identity, change and "white" popular music in post-apartheid South Africa. *Popular Music*, 23(2):105–31.

Barnard, Rita. 2007. *Apartheid and beyond: South African writers and the politics of place*. Oxford: Oxford University Press.

Basson, L. 2007. Punk identities in post-apartheid South Africa. *South African Review of Sociology*, 38(1):70–84.

Bekes, Peter, Wilhelm Große, Georg Guntermann, Hans-Otto Hügel en Hajo Kurzenberger (reds.). 1982. *Deutsche Gegenwartslyrik*. München: W. Fink.

Bezuidenhout, A. 2007. From Voëlvry to De la Rey: Popular music, Afrikaner nationalism and lost irony. Ongepubliseerde referaat, Departement Geskiedenis-seminaar, Universiteit van Stellenbosch.

Boshoff, Carel. 2007. Jeug, die leiers van môre. Toespraak gelewer in die Noord-Kaapse provinsiale wetgewer. [www.vryheidsfront.co.za/a/toespraak.asp?language=a&id=220](http://www.vryheidsfront.co.za/a/toespraak.asp?language=a&id=220). (12 Januarie 2010 geraadpleeg)

Breytenbach, Breyten. 1986. *End papers*. Londen: Faber and Faber.

—. 1996. *The memory of birds in times of revolution*. Londen: Faber and Faber.

Brink, André P. 1976. *Voorlopige Rapport: Beskouings oor die Afrikaanse literatuur van Sewentig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1983. *Mapmakers: Writing in a state of siege*. Londen: Faber and Faber.

—. 1985a. *Literatuur in die strydperk*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1985b. *Waarom literatuur?* Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1991. Afrikaans: Op pad na 2000. D.F. Malherbe-gedenklesing. *Acta Varia* 1.

—. 1996. *Reinventing a continent: Writing and politics in South Africa*. Cambridge, Massachusetts: Zoland Books.



- Camus, Albert. 1971 [1951]. *Rebellion and art*. In Camus 1971 [1951].
- . 1971 [1951]. *The Rebel*. Londen: Penguin.
- Chapman, Michael. 2006. *Art talk, politics talk: A consideration of categories*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.
- Coetzee, A.J. 1976. *Poësie en politiek: 'n Voorlopige verkenning van betrokkenheid in die Afrikaanse poësie*. Johannesburg: Ravan Press.
- Cohen, Tom (red.). 2001. *Jacques Derrida and the humanities: A critical reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denisoff, R.S. 1970. Protest songs: Those on the top forty and those of the streets. *American Quarterly*, 22(4):807–23.
- Deudney, Edna. 1979. *Betrokkenheid as literêre perspektief*. Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit.
- Devereux, C. 2008. The spirit of music: Is the protest over? [www.cnn.com/2008/WORLD/europe/03/07/protest.songs](http://www.cnn.com/2008/WORLD/europe/03/07/protest.songs). (31 Maart 2010 geraadpleeg)
- Dunn, K.C. 2008. Never mind the bollocks: The punk rock politics of global communication. *Review of International Studies*, 34:193–210.
- Eagleton, Terry. 1976. *Marxism and literary criticism*. Londen: Methuen & Co. Ltd.
- Engelbrecht, Theunis. 2009. Voëlvryers tot draaitafel-jafels. *Rapport Weekliks*, 11 Oktober, p. 1.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1962a. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1962b. Poesie und Politik. In Enzensberger 1962a.
- . 1962c. Weltsprache der modernen Poesie. In Enzensberger 1962a.
- . 1970. Klare Entscheidungen und trübe Aussichten. In Schickel 1970.
- . 1974a. *Palaver*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- . 1974b. Gemeinplätze die Neueste Literatur betreffend. In Enzensberger 1974a.
- . 1974c. Berliner Gemeinplätze. In Enzensberger 1974a.
- . 1982. Scherenschleifer und Poeten. In Bekes et al. 1982.
- . 1988a. *Mittelmaß und Wahn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1988b. Rezensenten-Dämmerung. In Enzensberger 1988a.

Eyerman, R. 2002. Music in movement: Cultural politics and old and new social movements. *Qualitative Sociology*, 25(3):443–58.

Fink-Eitel, Hinrich. 1989. *Michel Foucault: Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Foucault, Michel. 1984. What is enlightenment? In Rabinov 1984.

Freundlieb, Dieter. 1995. Foucault and the study of literature. *Poetics Today*, 16(2):301–44.

Grundlingh, A. 2004. "Rocking the Boat" in South Africa? Voëlvry music and Afrikaans anti-apartheid social protest in the 1980s. *The International Journal of African Historical Studies*, 37(3):483–514.

Gunderson, E. 2008. Paralyzed Iraq veteran transforms pain into protest music. [http://www.usatoday.com/life/music/news/2008-04-06-body-of-war\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/music/news/2008-04-06-body-of-war_N.htm). (31 Maart 2010 geraadpleeg)

Haskins, Casey. 1989. Kant and the autonomy of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1):43–54.

Heidegger, Martin. 2000. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Amherst, New York: Humanity Books.

Heywood, Christopher. 2004. *A history of South African literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hohendal, Peter Uwe. 1977. Introduction to reception aesthetics. *New German Critique*, 10:29–63.

Hopkins, P. 2006. *Voëlvry. The movement that rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra Press.

Huntemann, Willi, Małgorzata Klentak-Zabłocka, Fabian Lampart, Thomas Schmidt (reds.). 2003. *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Köbigshausen & Neumann.

Huntemann, Willi en Kai Hendrik Patri. 2003. Einleitung: Engagierte Literatur in Wendezeiten. In Huntemann et al. (reds.) 2003.

Jameson, Frederic. 1972. *The prison-house of language: A critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton: Princeton University Press.

—. 1981. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jury, B. 1996. Boys to Men: Afrikaans alternative popular music 1986–1990. *African Languages and Cultures*, 9(2):99–109.

Kaldor, Mary. 2006. *New and old wars. Organized violence in a global era*. Cambridge: Polity Press.

- Karr, R. 2003. *Protest music for a new generation. Vietnam-era musicians lead chorus of voices against war.*  
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1212060>. (1 April 2010 geraadpleeg)
- Klopper, A.E. 2009. *Die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar.* Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Kruger, L. 2001. Theatre, crime, and the edgy city post-apartheid Johannesburg. *Theatre Journal*, 53(2):223–52.
- Logan, B. 2007. Finally, it's personal. *The Times*,  
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/stage/theatre/article2133250.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article2133250.ece). (1 April 2010 geraadpleeg)
- Lukaćs, Georg. 1965. *The historical novel*. Londen: Merlin.
- . 1973. *Theorie van de roman*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Maclachlan, Ian. 2006. Engaging writing: Commitment and responsibility from Heidegger to Derrida. *Forum for Modern Language Studies*, 42(2):109–25.
- Malan, K. 2007. Die brose wisselwerking tussen die (reg op) eiergting en die (falende) staat. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe Supplement – Die verskynsel van geweld: besinninge, analises, oplossings*, 7(4):119–34.
- Marais, Danie. 2010. 'n Toeris in eie land, deel II. Danie Marais in gesprek met Louis Esterhuizen. <http://www.versindaba.co.za/2010/04/15/onderhoud-ii-danie-marais>. (28 April 2010 geraadpleeg)
- Maritz, A. 2008. Koos en vriende, neem op die masjiengeweer. [http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/qiga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=48622&cat\\_id=244](http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/qiga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=48622&cat_id=244). (18 Mei 2009 geraadpleeg)
- Mbola, Bathandwa. 2008. South Africa's Freedom Park. <http://www.southafrica.info/about/history/park-230908.htm>. (29 April 2010 geraadpleeg)
- McHone, M. 2003. Impassive resistance: Protest songs for today. <http://www.wsws.org/articles/2003/apr2003/musi-a23.shtml>. (1 April 2010 geraadpleeg)
- Nel, Ronel. 2007. Mooi melodie + kwaai liriek = protesmusiek. *Beeld*, 15 Junie, p. 10.
- Newman, Saul. 2001. *From Bakunin to Lacan: Anti-authoritarianism and the dislocation of power*. Lanham: Lexington Books.
- Odendaal, B.J. 2006. Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998–2003. In Van Coller (red.) 2006.

- Rabinov, P. (red.). 1984. *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books.
- Rademeyer, A. 2005. Afrikaanse skole word ál minder. *Die Volksblad*, 2 Februarie, p. 15.
- Renders, L. 2006. Niets dan kommer en kwel: Het Afrikaanse proza van 2005. *Zuid-Afrika*, 83(5):88–98.
- Roos, Henriette. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In Van Coller (red.) 2006.
- Sartre, Jean-Paul. 2001. *What is literature?* Londen, New York: Routledge.
- Schickel, Joachim (red.). 1970. *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schifferes, S. 2005. *Vietnam: The music of protest*. <http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4498011.stm>. (1 April 2010 geraadpleeg)
- Sebald, W.G. 2005. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Segerman, S. 2000. Spotlight on James Phillips. [http://www.sarockdigest.com/archives/issue\\_64.html](http://www.sarockdigest.com/archives/issue_64.html). (29 Maart 2010 geraadpleeg)
- Shepherd, J. 1991. *Music as social text*. Cambridge: Polity Press.
- Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- . 2009. *Tussenstand. Letterkundige opstelle*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Van Graan, M. 2006. From protest theatre to the theatre of conformity? *South African Theatre Journal*, 20(19):276–89.
- Van Niekerk, C. 2008. Fathoming the musical identity/identities of James Phillips aka Bernoldus Niemand. *S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 22(1):1–28.
- Vinassa, A. 1992. Die Boere het nie hul huiswerk gedoen nie. *Vrye Weekblad*. [www.nul.com.sg](http://www.nul.com.sg). [www.nul.com.sg/play.php?file\\_id=36](http://www.nul.com.sg/play.php?file_id=36). (12 Oktober 2009 geraadpleeg)
- Zsuzsanna, L. 2007. Violence, crime and fear in contemporary South African fiction: David Medalie's *The shadow follows* and J.M.Coetzee's *Disgrace*. Human Dignity and Humiliation Studies. [www.humiliationstudies.org](http://www.humiliationstudies.org).

## Eindnotas

<sup>1</sup> Of *Vaderland* as 'n protesalbum gesien moet word, is nie seker nie: 9 van die 20 liedjies kan kwalik as protesmusiek gesien word. Sommige liedjies op *Genoeg is*

*genoeg* (bv. Snotkop se "Ons gaan dit nie vat nie") word eweneens nie as protesmusiek gesien nie.

<sup>2</sup> Kyk Haskins (1989), Sartre (2001), Camus (1971 [1951]), Heidegger (2000), Maclachlan (2006), Lukaćs (1965, 1973), Derrida (in Cohen 2001), Adorno (1965), Hohendal (1977), Freundlieb (1995), Foucault (1984), Enzensberger (1962b, 1962c, 1970, 1974b, 1974c, 1982, 1988b), Jameson (1972, 1981), Eagleton (1976). Binne die Afrikaanse konteks is veral Brink (1976, 1983, 1985a, 1985b, 1991, 1996) en Breytenbach (1986, 1996) van belang. Kyk ook die insiggewende Huntemann en Patri (2003).

<sup>3</sup>"The literary, for Derrida, is not a question of prose or poetry, nor even is it necessarily confined within the pages of a book. Rather, in all language, in any mark even, there is an inescapable possibility of becoming literary, flirting with fiction, the indirection of the most direct address, or the suspension of reference. [...] Given the effects of what Derrida elsewhere names iterability, this detachment from determinate realities is just a standing possibility of any utterance or mark. [...] Since iterability is a structural condition of the mark in general, this is not simply a matter of some utterances happening to detach themselves from determinate realities, but rather entails that any utterance, no matter how restrictively "engaged" it may seem in relation to a given context, set of referents or, in short, reality, remains constitutively haunted by the possibility of fiction: a certain ineliminable "disengagement" is the condition of possibility of all engagements. Correlatively, this disengagement without which no writing could begin to engage itself in any given context brings with it a new understanding of the writer's responsibility: no longer responsible for the text in any one determinate or limited sense, the writer is exposed to an irresponsibility which is also a form of hyper-responsibility, a responsibility so unlimited that there can be no question of fulfilling it once and for all." (Maclachlan 2006:121–2)

<sup>4</sup> Hierdie liedjie is ook ingesluit in die klankbaan van die film *Battle for Haditha* (2008).

<sup>5</sup> In Israel het een van hulle voorste sangeresse, Chava Alberstein, ook onlangs "Chad Gadya" uitgegee wat ook protes aanteken teen die sirkel van geweld waarin dié land hom bevind.

<sup>6</sup> In Engels het James Philips egter in die laat sewentigerjare 'n groep genaamd Corporal Punishment gestig, wat polities gedrewe en geïnspireer was deur Britse punkgroepe van die jare sewentig (Van Niekerk 2008:5), en ook was daar groepe soos Freedom's Children, Wild Youth, Dog Detachment, Radio Rats en Rude Dementals (Klopper 2009:14).

<sup>7</sup> Só 'n vermenging van genres slaan nie net op 'n herposisionering of selfs hibridisering van gerepresenteerde "Afrikaner"-identiteit nie, maar juis ook op 'n Adorniaanse opvatting dat "betrokkenheid" gesien moet word in terme van immanente kritiek gesetel in die generiese representasievorm as sodanig en nie die inhoud nie (Adorno 1965).

<sup>8</sup> Dink byvoorbeeld aan Mike van Graan se verhoogstuk *Die Generaal* (2007), wat temas soos grondonteiening, taalkwessies, plaasmoorde, emigrasie en geweld ontgin, en Lara Foot Newton se *Tshepang* (die woord beteken "hoop") (2003) waarin hoop as't ware verkrag word Die "lees" van Suid-Afrikaanse letterkunde(s) teen die agtergrond van 'n gepolitiseerde kontekstualiteit is iets wat steeds in groot mate die letterkundige diskoers bepaal. Heywood (2004:1) lees pertinent die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse letterkunde grootliks teen die

agtergrond van die interafhanklikheid daarvan met die sosiopolitieke konteks, wat noodgedwonge "betrokkenheid", in welke definisie van die begrip ookal, insluit. Hy begin sy *A history of South African literature* met die stelling: "Amidst confusion, violence, and conflict, South African literature has arisen out of a long tradition of resistance and protest." Sien ook die titels van twee onlangse studies wat handel oor literatuur (nie Afrikaans nie!) in Suid-Afrika: Michael Chapman se *Art talk, politics talk: a consideration of categories* (2006) en Rita Barnard se *Apartheid and beyond: South African writers and the politics of place* (2007).

<sup>9</sup> 'n Soortgelyke literatuurhistoriese ontwikkeling in die Duitse konteks word byvoorbeeld deur W.G. Sebald aan orde gestel in sy berugte *Luftkrieg und Literatur* (2005).

<sup>10</sup> Dit is later bevind dat dit sy vrou, Najwa Petersen, was wat hom geskiet het.

<sup>11</sup> In *Toema Jacob Zuma* sing Piet Paraat ook: "[O]ns land is aan die brand."

<sup>12</sup> Die kontroversie rondom hierdie monument is welbekend; ons kies hierdie webblad nie omdat dit 'n gesaghebbende bron is nie, maar eerder omdat dit ten tye van die Google.co.za-soektog die heel eerste resultaat was, met ander woorde die eerste informasie wat aan 'n leser gebied word. Die webblad [www.southafrica.info](http://www.southafrica.info) is ook betekenisvol, aangesien dit 'n amptelike inligtingsportaal tot die land bied.

<sup>13</sup> Die liedjie noem nie emigrasie by die naam nie, maar beide die video en sy opmerkings tydens 'n vertoning by die Gold Coast in Australië in Julie 2009 wys dat "trek" na emigrasie verwys. By hierdie vertoning het hy beide geopen en afgesluit met hierdie liedjie, en opgemerk dat dit spesifieke relevansie vir sy gehoor (eks-Suid-Afrikers) dra.

<sup>14</sup> Oor swart protesmusiek: "DJ-koning Arthur se album Kaffir het die hele kwaito-ding begin. En dis goed kwaad. Mandoza het dit vir ons wit ore meer aanvaarbaar gemaak" (Nel 2007).

<sup>15</sup> "Oudstryder Neil Young was ná 'n paar jaar se stilte een van die eerstes wat weer sy kop uitgesteek het, met sy song "Let's Impeach the President" - 'n sterk oproep teen pres. George W. Bush en die oorlog in Irak. Kort op sy hakke het Pink gevolg met "Dear Mr. President". En skielik was die wurmblik weer oop. Pearl Jam het ook twee anti-Bush-liedjies, "World wide suicide" en "Marker in the Sand", op hul 2006-album *Pearl Jam*. Die nuwe protesmusiek het gou en oral begin kop uitsteek. Soos die ondergrondse anti-oorlogtreffer van Dispatch, "The General", ook nuwe kunstenaars soos Utah Philips, die Riot-Folk! Collective en David Rovics (Nel 2007). Hierby kan Green Day se "American Idiot", Ministry se kritiek op die oorlog teen terreur in "Lies lies lies" en Rochester's Raging Grannies se album *Songs of a raging granny* gevoeg word, om maar enkele voorbeelde te noem.

<sup>16</sup> Só sluit Carel Boshoff van die VF Plus byvoorbeeld 'n toespraak voor die Noord-Kaapse provinsiale wetgewer (17 Junie 2007) oor protesmusiek af: "To conclude Hon. Speaker, you may dislike the message, you may shoot down the messenger, but you will only intensify it by ignoring it." Of hierin waarheid steek al dan nie, die blote instrumentalisering van protesliedjies op 'n openbare politieke forum het groot impak op hoe dit geïnterpreteer word en watter rol dit uiteindelik empiries kan speel.

<sup>17</sup> "[B]y using the poststructuralist critique one can theorize the possibility of political resistance without essentialist guarantees: a politics of postanarchism ... by incorporating the moral principles of anarchism with the postructuralist critique of essentialism, it may be possible to arrive at an ethically workable, politically valid, and genuinely democratic notion of resistance to domination ... Foucault's rejection of the 'essential' difference between madness and reason; Deleuze and Guattari's attack on Oedipal representation and State-centered thought; Derrida's questioning of philosophy's assumption about the importance of speech over writing, are all examples of this fundamental critique of authority." (Newman 2001:158)