

## Die banale as (rap-) identiteit: Jack Parow se “Cooler as ekke”

Martina Viljoen  
Departement Musiek  
Universiteit van die Vrystaat

---

### Summary

#### The banal as rap identity: Jack Parow’s “Cooler as ekke”

*Some scholars regard the art of rap as the new poetics of postmodern art – a postmodern form that is fiercely intertextual, open-ended and hybrid. Others are more pessimistic, viewing rap as a fundamentally post-apocalyptic form which, in a thoroughly commercialised manner, only scratches the decaying surface of post-industrial values. However, there is common agreement that rap is deserving of serious academic scholarship, and that it signally transforms cultural gestures and relocates inflections of meaning in its globalised contexts of operation.*

*As part of the recent trend of including non-canonical repertoires in musicological studies this article focuses on the song “Cooler as ekke” (“Cooler than I”) by the Afrikaans rapper Jack Parow (2010). My analysis is based on the reconstructive creation of a speculative context by means of which the song can be approached. In other words, I intend to read the song (both the lyrics and the music) from the construction of a particular socio-cultural context in which intrinsic and extrinsic textual meanings are seen as contextually linked. In this respect I disagree with certain local New-Musicological readings which, in order to escape the idea of “the music itself” as an autonomous, formal phenomenon, have changed the subject of their inquiry to such a degree that the musical text is no longer the focus of inquiry, but merely the fictional springboard for a politically correct discussion of gender, cultural identity, ideology or politics.*

*Thus my point of departure is a methodological perspective that draws on the rap theory of Krims (2000) while considering not only the speculative aspects of my topic, but also its “empirical” dimensions. Krims proposes that rap is not only a constantly evolving syncretic or hybrid form, but that, through identifiable and relatively “stable” genre transmutations, it is representative of “real” social contexts. In this regard he foregrounds the study of what he calls the musical poetics of rap music and identifies four genres which he believes create particular social identities: party rap, mack rap, jazz/bohemian rap, and reality rap. Thus Krims argues that the internal structuring of rap music is indispensable for understanding it, and that musical meaning within this context relates to a relatively autonomous “world” of discourses, styles and genres which should not be seen as objective aspects of rap music, but rather as discursive matters dealing with its very formation of social identity.*

*An analysis of the musical parameters of “Cooler as ekke” reveals that the song parodies Krims’s (2000:63) genre of “mack rap” where the rapper addresses a fictional “opponent” and boasts about his own material success and sexual prowess. However, Parow does not employ*

*the over-familiar imagery of African-American mack rap, but uses everyday symbols of “zef” Afrikaner life to construct a very particular representation of Afrikanerskap (Afrikanerhood).*

*Although Parow’s “opponent” in the song does not represent a dominant ethnic group, the song does suggest a form of cultural resistance. A study of Afrikaner-identity representations in recent examples of Afrikaans popular music finds that such representations either sublimate the Afrikaner’s past or revel in a new-found “rainbow” identity. Although these projections are not present in Parow’s “Cooler as ekke”, the manner in which the song revisits Afrikanerhood is highly offensive to some Afrikaans listeners, while to others it is suggestive of a new or shifting identity that is to be welcomed for its break with revered images from the past.*

*However, it is argued that Parow’s banal streetwiseness which is constantly operative on the surface of the song, may capture the listener in ideologically convenient modes of experience that conceal more sinister aspects of the song. Therefore, as an example of banality the song may be instrumental in fetishising and libidinising (to borrow Terry Eagleton’s terms) present South African realities – and that it may apparently do this by its very obliteration of the need for analysis.*

*An ideology-critical interpretation of the song’s reception draws on the theories of Visagie (1996) and Thompson (1990). Thompson believes that “ideological modes of operation”, which include the strategies of “legitimation”, “dissimulation”, “unification”, “fragmentation” and “reification”, function strategically within texts to symbolically construct ideology. Although some Afrikaners (including respected academics) view the “zef” style as “authentic” and “credible”, in “Cooler as ekke” the strategies of “legitimation” (the construction of a certain narrative of Afrikanerhood), “unification” (the symbolic “belonging” to this narrative) and “fragmentation” (the expurgation of the other) may be identified. Read from the perspective of Visagie’s idea of the hypernorm, which points to the formation of values or norms that conceptually come to dominate all other values or norms, and thus results in a slanted or warped world view, it becomes evident that the song projects a decidedly one-sided representation of Afrikaner identity.*

*This point of interpretative departure underlines the fact that within the current socio-political context of our country some Afrikaans listeners may regard “Cooler as ekke” either as a statement of “the familiar” and “the own”, or may experience it as a critique of outdated, pretentious representations of Afrikanerhood. The song arouses strong resistance in other Afrikaans listeners, and thus draws crude divisive lines.*

*It is on this level that “Cooler as ekke” harbours undertones of a less benevolent representation of Afrikaner identity. While the song does point to a new kind of “politics of difference”, where the rapper not only consciously invokes his Afrikaner heritage, but also embraces global influences (the international “world” of rap and of commercialised status symbols, the African roots of “toasting” and “boasting”, the association of those who live in lower socio-economic contexts with the “ghetto”), ultimately an assumed shared “Afrikaner” heritage in this song clashes crudely with a one-sided (hypernormative) representation of Afrikanerhood.*

*However, on this level as well, “Cooler as ekke” resists one-sided interpretations. As a construction of banal identity the song may thus, on the one hand, absolutise a certain understanding of Afrikaner identity, while on the other, it may exercise cultural criticism.*

*Key words: Jack Parow, “Cooler as ekke”, rap theory, banality, Afrikaner identity*

## Opsomming

As deel van die onlangse neiging om niekanoniese repertoria in musikologiese studies in te sluit, fokus hierdie artikel op die Afrikaanse rapper Jack Parow se liedjie “Cooler as ekke” (2010). My ontleding berus op die rekonstruktiewe daarstelling van ’n spekulatiewe konteks waardeur die liedjie as ’n bepaalde rap-identiteit benader kan word. Met ander woorde, ek beoog om die liedjie (liriek sowel as musiek) te lees vanuit die konstruksie van ’n bepaalde geïmpliseerde sosiokulturele konteks waarbinne intrinsieke en ekstrinsieke teksbetekenisse as kontekstueel verbonde gesien word. Vanuit hierdie metodologiese perspektief, wat op Krims (2000) se rap-teorie steun, word dit duidelik dat “Cooler as ekke” ’n weergawe van Afrikaner-identiteit konstrueer wat vashou aan oorbekende, alledaagse simbole van die “zef” Afrikaanse lewe. Ofskoon Parow se “opponent” in die liedjie nie ’n oorheersende etniese groep verteenwoordig nie, word daar tog ’n tipe kulturele weerstand in die liedjie gesuggereer. Dit is egter veral die banaliteit van Parow se straatwysheid wat die luisteraar in ideologies gerieflike maniere van ervaring kan vasvang, omdat die liedjie skynbaar nie ernstig (of krities) opgeneem wil word nie.

’n Ideologiekritiese 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” mag verstaan, of andersyds as kritiek op uitgediende, pretensieuse weergawes van Afrikanerskap. In albei gevalle wek die liedjie by ander Afrikaanse luisteraars sterk weerstand. Dit is op hierdie vlak dat “Cooler as ekke” ondertone van ’n minder tegemoetkomende weergawe van Afrikaner-identiteit begin inhou waarby ’n veronderstelde gedeelde afkoms deur ’n eensydige (hipernormatiewe) tekening van Afrikanerskap weerspreek word.

**Sleutelwoorde:** Jack Parow, “Cooler as ekke”, rap-teorie, banaliteit, Afrikaner-identiteit

---

## 1. Die raamwerk

In plaaslike musikologiese studies is daar gedurende die afgelope dekade, in ooreenstemming met internasionale tendense, toenemend aandag aan ’n kultureel-kritiese kontekstualisering van die musikale teks geskenk.<sup>1</sup> Volgens die Britse musikoloog Nicholas Cook (vgl. Cook 1999) is hierdie ontwikkeling ’n reaksie teen modernistiese (positiwistiese) musiekhistoriese en -teoretiese benaderings, wat die idee dat musiek suiwer in formele (strukturele) terme verstaan kan word, aanvegbaar maak.<sup>2</sup>

Uiteraard het hierdie antiformalistiese klimaat die musikologiese agenda betekenisvol verbreed, en is veral ’n nuwe bewussyn van die ideologiese en simboliese aard van musiek gevestig. Agawu (1996) skets hierdie nuwe interpretatiewe terrein as een wat polities-gemotiveerde benaderings verwelkom, veral dié wat op vraagstukke rondom ras- en genderkonstruksie of seksualiteit fokus. In hierdie nuwe benadering word dualistiese verdelings tussen “hoë” en “lae” musiekvorme vervaag, en tree musiek as ’n studieterrrein van subjektiwiteit na vore (Agawu 1996):

Non-canonical repertoires, especially of the popular variety, are in. The reception of music, understood not necessarily as an account of other listening subjects (with specific histories and geographies), but as an account developed around the individual subject, is in a big way. One's insights need not meet the test of intersubjective corroboration; nor do they need to be propped up by what is often presented as an over-determined theory-based analysis. The fantasies set in motion by biography, be it that of the composer, performer, or listening subject, need no longer be suppressed or even understated. And the language in which all of this is mediated is best if it highlights the performative element in writing – charged, colorful, sometimes obscure sometimes playful, but never clinical or “scientific”.

Wat die Suid-Afrikaanse musikologiese toneel betref, bring die onlangse politieke geskiedenis van die land mee dat kritiese benaderings binne die plaaslike konteks op eiesoortige vraagstukke fokus. 'n Dekade gelede bevraagteken Muller (2000a:233) die bestaansreg van Suid-Afrikaanse musikologie as 'n “suiwer” Eurosentriese instelling, terwyl Chew (1992:1 e.v.) en Erlmann (1984:73) reeds soortgelyke vrae rondom wit Suid-Afrikaanse komponiste se bevordering van Westerse kunsmusiek gestel het. Idealistiese (en soms opportunistiese) argumente gaan op ter verdediging van 'n uniek Suid-Afrikaanse musikale styl (sien byvoorbeeld Helena du Plessis in Lüdemann 1993:37), terwyl outentieke Afrika-stemme gesaghebbende werk van wit etnomusikoloë afmaak as “musikologiese partronisering” soos gebaseer op “onderdrukkende imperialistiese en kolonialistiese sisteme” (vgl. Nzewi en Nzewi 2002; my vertaling).

Meer onlangs fokus plaaslike musikologiese studies op 'n wyer verskeidenheid onderwerpe wat poog om die plaaslike kultuurerfenis op demokratiese maniere te belig. Die programme van onlangse musikologiese kongresse, en met name dié van die gekombineerde kongres van die International Musicological Society (IMS) en die South African Society of Research in Music (SASRIM) in Stellenbosch, 13–17 Julie 2010, asook onlangse uitgawes van die vaktydskrifte *South African Journal of Musicology*, *Muziki: Journal of Music Research in Africa* en *Journal of the Musical Arts in Africa*, lewer substansiële bewys van plaaslike musikologiese werk wat sigself aan die hand van 'n wye verskeidenheid onderwerpe intensief met 'n breër sosio-kulturele agenda bemoei. Terselfdertyd word daar gedurende die afgelope dekade plaaslik 'n ongekeende aantal publikasies uitgegee – wat 'n verskeidenheid van gender-, identiteits- en breër “politieke” kwessies aanspreek.<sup>3</sup>

Hierdie proses van musikologiese hervorming het egter, soos ook binne die internasionale literatuur blyk, nie in alle gevalle tot 'n verdieping van die dissipline gelei nie. Reeds binne die eerste dekade van die “Nuwe” musikologiese strominge meen Cook (1999) dat die benaming waarskynlik reeds passé<sup>4</sup> is, en voer hy aan:

A term like “New” musicology is guaranteed a short shelf life and this particular one is probably past its sell-by date. Not because the musicological community has rejected the message of the “New” musicology: rather because its broadened agenda has been absorbed into the musicological mainstream.

Cook gaan voort deur te redeneer dat die “Nuwe” musikologie, in 'n poging om aan die idee van “die musiek self” (as outonoom-formele verskynsel) te ontkom, by tye die onderwerp van die gesprek sodanig verander het dat daar dikwels glad nie meer oor musiek gepraat word nie, maar eerder oor gender, kulturele identiteit, ideologie of politiek.

Dat hierdie dissiplinêre koersverskuiwing eie gevare inhou, is veral duidelik in die kritiese werk van die filosoof C. Norris wanneer hy die “Nuwe” musikologie se (dikwels) ondeurdagte gebruik van postmoderne metodologie, en ’n ondeurdagte aanwending van idees vanuit dissiplines soos literêre teorie en kultuurstudie blootlê. In sy algemene kritiek teen die popularisering van postmoderne interpretasie meen Norris (1990:137) dat die vrye aanwending van spesifiek dekonstruksie gelei het tot die idee van kritiek as ’n “free-for-all hermeneutic romp, an activity where no constraints apply save those brought to bear by some arbitrary set of interpretative codes and conventions”. Sulke toepassings het meestal weinig te make met die Derridiaanse idee (vgl. Derrida 1981:3-4) dat tekste in betekenis verskuif of verdiep wanneer dit vanuit die perspektief van aannames of gapings inherent daaraan geles word, interpretasie op inherente “gapings” daarin fokus, of dat dekonstruksie tradisionele opvattinge van ’n ontleding, kritiek of metode uitvee, terwyl dit terselfdertyd ten diepste met die idee van die strukturele probleem saamhang (en dus wesenlik om ’n grondige sistematiese benadering roep).

Nietemin is ook die aard van dekonstruksie problematies, aangesien die dekonstruktiewe ontleder deurentyd gemaklik met die onbepaalbaarheid en onbeslisbaarheid van betekenis moet omgaan. Soos Derrida (1981:42-3) dit stel:

[I]t has been necessary to analyze, to set to work, *within* the text of the history of philosophy, as well as *within* the so-called literary text, [...], certain marks, shall we say, [...] that *by analogy* (I underline) I have called undecidables, that is, unities of simulacrum, “false” verbal properties (nominal or semantic) that can no longer be included within philosophical (binary) opposition, resisting and disorganizing it, *without ever* constituting a third term, *without ever* leaving room for a solution in the form of a speculative dialectics.

Moontlik is dit hierdie intense kompleksiteit, tesame met die aantrekkingskrag (of moontlik gewoon die makliker uitweg) van die meer sensasionele aspek van die “Nuwe” musikologie wat veroorsaak het dat benaderings binne die stroming soms tot platvloerse analitiese uiterstes gaan, eerder as wat dit werklik effektief dekonstrueer. Norris (1990:138) meen dat vrye postmoderne toepassings van kritiese teorie (“critical theory”) dikwels neig tot interpretasies wat verskuilde teksbetekenisse wil onthul, veral met die doel om een of ander subteks te ontmasker.

’n Bestudering van die referate in die program van die bogemelde IMS/SASRIM-kongres, asook van onlangs gepubliseerde werk, maak dit duidelik dat interpretasies wat by die bogemelde postmoderne denkstroom aansluit, tans binne die plaaslike musikologie baie gangbaar is. Hierdie tendens kan egter nie slegs as ’n politieke korrekte soort modebewustheid afgemaak word nie, want op sigself is dit ’n aanduiding van die tipe musikologiese diskoerse wat tans heers. Moontlik nog belangriker: ofskoon die teoretiese benaderings wat in sommige van die meer ekstreme postmoderne benaderings voorkom, nie werklik diepgaande is nie, dui dit op die oorkoepelende waarneming dat musiek nooit neutraal is nie, en dat dit, spesifiek in hierdie tyd, op komplekse wyses sosiaal en kultureel bemiddel word.<sup>5</sup>

Dit is teen hierdie agtergrond dat hierdie artikel aan die hand van ’n besinning oor Jack Parow se liedjie “Cooler as ekke” tot die musikologiese diskoers wil bydra.

Populêre liedjies word reeds dekades lank as ’n belangrike speelveld vir kulturele kritiek gesien, en met name rap-musiek, wat allerweë as ’n bykans ideale gevallestudie vir analitiese teoretisering beskou word.<sup>6</sup> In die lig van my inleiding hier bo is dit egter

nie my oogmerk om 'n dekonstruktiewe lesing aan te bied nie; ek beoog eerder om rekonstruktief 'n spekulatiewe konteks daar te stel waardeur "Cooler as ekke" as verteenwoordigend van 'n bepaalde rap-identiteit benader word.

Met *rekonstruktief* bedoel ek dat ek die betrokke liedjie vanuit die konstruksie van 'n bepaalde (geïmpliseerde) sosiokulturele konteks wil lees. Hierby wil ek egter sowel (musikaal-) intrinsieke as (sosiaal-) ekstrinsieke aspekte van die liedjie in berekening bring; met ander woorde, "Cooler as ekke" sal nie alleen deur die spekulatiewe konstruksie van 'n sosiale konteks verklaar word nie, maar formele aspekte van die liedjie gaan ook in my bespreking in ag geneem word. In hierdie verband steun my ontleding op Krims (2000) se rap-teorie waarin rap-genres as simboliese voorstellings van bepaalde etniese of geografiese identiteite geskets word, en op so 'n wyse 'n "empiriese" dimensie aan die uitleg van rap-musiek verleen.

## 2. Die rapper<sup>7</sup>

Jack Parow, oftewel Zander Tyler, die Afrikaanse rapper met die lang luiperdvel-keps, netjiese hangsnor en die zef lirieke (Rust 2010:142), is 'n betreklik nuwe gesig op die kommersiële Afrikaanse ligtemusiekmark. Sy bonkige tekkies en kenmerkende neonkleurige strandbroek is ewe veel deel van sy artistieke persona as sy teenwoordigheid op digitale media soos YouTube, Twitter en Facebook, waar hy wêreldwye gewildheid geniet. Sy onlangse optredes in België en Nederland was uitverkoop, en by van die vertonings het duisende mense buite saamgeluister omdat daar nie meer sitplekke beskikbaar was nie. Ten tye van die toer was Parow nommer 4 op MTV se Top 10 van gewildste sangers in albei dié lande (Edwards 2010). Hy is eenparig verkies as vanjaar se gesig vir die Pendoring-veldtog wat pryse aan die vervaardigers van die beste Afrikaanse reklameflitse uitloof. Hy is ook gevra om Pendoring se Afrikaanse kletsrymkompetisie te beoordeel omdat hy, volgens Pendoring se hoofbestuurder, Franette Klerck, "'n Afrikaanse kultusfiguur is" (Rust 2010:144).

Net so bekend soos Parow se kenmerkende voorkoms is die swetswoorde wat sy lirieke kruis. Volgens Tyler (aangehaal in Rust 2010:144) vloek hy egter nie om te skok nie: "Vir my gaan dit oor eerlikheid. Ek is zef, dis wie ek regtig is. Ek kan nie lieg nie." Hy verduidelik dat *zef* 'n ander woord vir *kommin* is – "heeltemal die teenoorgestelde van *posh*". Die zefste ding wat hy tot dusver besit het, soos aan Rust (2010:144) vertel, was sy "*peach*-kleurige Ford Sierra met skaapvel oor die sitplekke en nagemaakte gras op die *dashboard*".

Fourie (2010:3) voer aan dat zef "'n ou astante drieletter-woord" is wat nou opnuut in die Afrikaanse spreektaal opgeduik het, en tans wêreldwyd gehoor word nadat die Kaapse musiekgroep Die Antwoord se liedjie "Zefside" opslae op die web gemaak het. Die woord is volgens haar afgelei van die naam van die Ford Zephyr wat in die 1950's en '60's baie gewild in Afrikaanse middelklas-geledere was, en dui dus op 'n bepaalde "Afrikaner-nostalgie".

Volgens Die Antwoord kan zef tans as dié "essensieel Suid-Afrikaanse styl" beskou word (Fourie 2010:3).

Frikkie Lombard<sup>8</sup> (in Fourie 2010:3) meen die term dui op "iets wat oor die algemeen as 'common' gesien is, maar nou geloofwaardigheid het".

Hiermee stem Ernst Kotzé<sup>9</sup> (in Fourie 2010:3) saam wanneer hy aanvoer dat “dié vorm van slang [...] ’n ander soort waarde [gee] aan dit wat vantevore as ‘common’ beskryf is”; “[d]it skep ’n nuwe kultuur – wat ook as ’n parodie of alternatiewe kultuur beskou kan word – waarmee veral rap-kunstenaars probeer om ‘anders’ as die gewone te wees en só die grootste moontlike impak te maak.”

Hierdie gesigspunt verskil moontlik van dié van Tyler wanneer hy beweer dat sy musiek slegs eerlik is, en dat die inspirasie vir sy lirieke meestal aan sy “kommin” vriende se “eenlyn”-uitsprake ontleen word (Rust 2010:144). Selfs sy kunstenaarsnaam, Jack Parow, dui op ’n bepaalde pretensieloosheid en gewoonheid. Hy het hierdie verhoognaam aangeneem nadat hy Johnny Depp se vertolking van die karakter Jack Sparrow in *Pirates of the Caribbean* gesien het, en toe besluit het hy is Jack Parow – “*the pirate of the caravan park*” (Rust 2010:146).

### 3. Die kuns van rap

Een van die belangrikste publikasies oor rap-musiek wat gedurende die afgelope dekade die lig gesien het, is Adam Krims (2000) se *Rap music and the poetics of identity*. Terwyl Krims (2000:1) genoegsaam erkenning gee aan vroeëre publikasies oor die onderwerp, waarvan elk bepaalde kritieke aspekte van rap belig, fokus hy in sy studie veral op dié vorm se rol as simboliese representasie van etniese en geografiese identiteite.

Hy erken dat hierdie benadering nie noodwendig by kritiese hoofstroomsienings aansluit nie:

[S]uch an approach is not necessarily amenable to those uses of popular music that validate the latter as an upsetter of consensus and challenge to oppressive (usually discursive) hierarchies. But it is less a purpose of this book to paint rap music as cultural resistance than to outline the poetics of its functioning in the formation of ethnic and geographical identities. Krims (2000:1)

Baker (1994:186) beskou rap as die nuwe poëtiese “storie” van postmoderne kommersiële kuns wat ideaal binne die era van elektronies-gemedieerde produksie geë-posisioneer kan word. Hy voer aan dat rap vanaf sy ghetto-oorsprong deur middel van (steeds) toenemende hibriede gekommersialiseerde vorme tot die snel veranderende wêreld van mikrorekenaartegnologie, multivlak-opnametegnieke en videotegniese toetree het. Baker beklemtoon egter veral die poëtiese dimensie van rap wat in ’n groot mate geleë is in virtuose vokaliseringe en swart stedelike choreografie; vir hom is dit “a postmodern form that is fiercely intertextual, open-ended and hybrid” (1994:193).

Hierteenoor is Potter (1995:20 e.v.) se siening heelwat minder optimisties wanneer hy rap as ’n fundamenteel “postapokaliptiese” vorm sien wat weinig meer bereik as om aan die “vervallende oppervlakke van postindustriële waardes te krap” (my vertaling).

Krims (2000:2) evalueer veral die historiese wortels van rap-musiek wanneer hy die aanvanklike ontstaan van die vorm as ’n kragtige manifestasie van swart identiteit sien wat, selfs in die talle hibriede transmutasies daarvan, ten diepste resoneer met “Afrodiasporic practice, signally transformed in cultural gestures and counter-gestures and in hybrid, syncretic, re-located inflections of meaning”. Hoewel die vorm egter (ook wêreldwyd) belangrike aspekte van orale Afrika-kultuur behou, bestaan dit tans uit ’n

komplekse mengsel van oraliteit en postmoderne tegnologie (vgl. ook Rose 1994:86). Selves binne hierdie konteks wil Krims (2000:2) rap egter nie bloot as sinkretiese of hibriede vorm regverdig nie; dit gaan eerder vir hom om die “concrete social contexts in which it becomes imaginatively revalidated as something ‘real’, something which, to adopt the intransitive usage endemic to hip-hop culture, ‘represents’”.<sup>10</sup>

Op hierdie punt onderskei Krims (2000:3) sy benadering betekenisvol van dié van ander rap-studies deurdat hy die belang van die musikale poëtika van die vorm beklemtoon:

The central thesis offered in this book – that what I call the “musical poetics” of rap music must be taken seriously, because they are taken seriously by many people in the course of its production and consumption – is meant partially as a corrective to the vast majority of rap and hip-hop scholarship which takes the music seriously but gives little, if any, attention to its musical organization. Such approaches, I will argue, miss some of its cultural workings.

In terme van die metodologiese aanloop wat in die inleiding van hierdie artikel aangebied is, is dit belangrik om daarop te let dat dit nie Krims se bedoeling is om terug te gaan na die tipe ontledings wat uitsluitlik op “die musiek self” wil fokus nie. Hy wil eerder ’n brug slaan tussen wat hy as die musiekteoretiese en kulturele aspekte van die vorm beskryf. In hierdie opsig wil hy dus nie “suiwer” musikale parameters op sigself bestudeer nie; hy wil eerder bepaal op welke wyse hierdie parameters inspeel op die vorming van wat hy “processes of collective self-definition” noem – en vasstel volgens watter waarneembare musikale patroonmatighede sulke prosesse van voorstelling vasgelê word (Krims 2000:9). In hierdie opsig neem hy dus nie alleen ’n standpunt in wat grootliks van dié van ouer positivistiese analitiese metodes verskil nie, maar ook van dié van die postmoderne ontleders wat kontekste skep wat soms só selfverwysend is dat dit soms glad nie meer met die musikale teks verband hou nie.

Vir Krims (2000:46) is die interne strukturering van musiek dus onontbeerlik vir die verstaan van die komplekse sosiale funksies daarvan. Hy ontwerp ’n soort sosiokulturele verwysingsstelsel van rap-musiek-inhoude en -resepsie (Krims 2000:46 e.v.). In hierdie opsig verbind hy musikale betekenis met die idee van musikale genre soos van toepassing op rap-musiek, en beskou hy die betreklik outonome wêreld van diskoerse, style en genres nie as objektiewe aspekte van rap-musiek nie, maar eerder as diskursiewe aangeleenthede met betrekking tot sosiale gedrag en die bemiddeling daarvan.

Krims (2000:55–80) identifiseer vier hoof- of oorkoepelende rap-genres, naamlik partytjie-rap, pierewaaier-rap (“mack rap”), jazz-/boheemse rap, en realiteitsrap.<sup>11</sup> Hoewel kruis-genre- en intra-genre-tropering baie algemeen binne alle transformasies/permutasies van Afrika-ontleende musiekvorme voorkom (ook in spirituals, blues en gospel), en genres dus baie dikwels in kombinasie of kombinasies aangetref word, kan Krims se kategorieë breedweg soos hier onder uiteengesit word.

### **3.1 Partytjie-rap**

Hierdie genre is verteenwoordigend van die eerste voorbeelde van rap-musiek, wat bedoel was om jongmense “’n goeie tyd te laat hê”, of in Krims (2000:55) se woorde, “designed for moving a crowd, making them dance, or perhaps creating or continuing a ‘groove’ and a mood”. Partytjie-rap is verreweg die mees kommersiële van alle rap-genres. Wat die historiese oorsprong daarvan – en trouens van rap-musiek in geheel – betref, is daar ’n sterk verband met die Afrika-tradisie van “spog” (“toasting”) met die



rapper se verbale vermoëns wat dikwels met neerhalende uitsprake oor 'n werklike of denkbeeldige opponent gepaardgaan. (Dit is interessant om daarop te let dat hierdie gebruik vrylik binne alle rap-genres voorkom, maar veral in sogenaamde pierewaaier-rap).<sup>12</sup>

Wat die musikale karakter van partytjie-rap betref, beskryf Krims (2000:56) dit as dansmusiek met 'n prominente ritmiese aspek en, in terme van tekstuur, 'n minimale opeenstapeling van klanklae. Hierdie genre is dikwels “basgedrewe” en maak van vinnige ritmes gebruik (Party rap: <http://www.allmusic.com/>). Ten opsigte van verbale styl toon dit 'n merkbare verband met 'n “singerige” styl waarby frase-eindes dikwels rym, en twee- en viermaat-groeperings voorkom sodat dit maklik memoriseer en sigself tot saamsing leen (Krims 2000:56). Laasgenoemde aspek word ook versterk deur vokale koortjies of die voorkoms van 'n “hoek” wat maklik in die geheue vassteek (Party rap: <http://www.allmusic.com/>). Die onderwerpe van die liedjies is lig en bevat geen politieke ondertone nie (Party rap: <http://www.allmusic.com/>). Dit fokus op plesier, humor en die viering van die lewe – waarby seks en romanse dikwels ter sprake kom (Krims 2000:57).

### **3.2 Pierewaaier-rap (“mack rap”)**

Net soos in die geval van partytjie-rap kan pierewaaier-rap (“mack rap”, of soms “pimp rap”) ook na 'n historiese Afrika-oorsprong teruggevoer word. Die pierewaaier is nie noodwendig 'n koppelaar (“pimp”) nie, maar 'n ervare “speler” wat weet hoe om vroue te beïndruk en eksplisiet in sy lirieke hieroor spog (Mack rap s.j.). Een van die mees algemene strategieë wat in hierdie genre gebruik word, is die sogenaamde “pierewaaier-tot-man”- aanspreekvorm (“mack to man address”) wat weer eens sy oorsprong in orale Afrika-tradisies het. Hiermee spreek die rap-persona 'n derde persoon aan deur te spog oor sy ervarings met vroue, sy mag oor hulle en oor sy seksuele vermoëns, of sy materiële welvarendheid (Krims 2000:62). In meer kommersiële weergawes kom ook die “pierewaaier-tot-vrou”-aanspreekvorm voor (“mack to woman address”) wat meer met populêre liefdesliedjie-genres ooreenstem (Krims 2000:63).

Krims (2000:63) wys uit dat pierewaaier-rap oor die algemeen 'n baie beperkte skopus van musikale middele vertoon, en dikwels van R&B-style<sup>13</sup> gebruik maak, asook, in teenstelling met ander rap-genres, van lewende instrumentasie, soos 'n tromstel, baskitaar, digitale klawerborde, kitare en saksofone. Die kenmerkende opeenstapeling van klanklae, so eie aan rap, is, indien dit voorkom, nie naastenby so sterk kontrasterend as in van die ander genres nie, en dikwels word 'n gesonge refrein bygevoeg wat meestal deur 'n vrou gesing word (Krims 2000:64).

### **3.3 Jazz-/boheemse rap**

Hierdie genre word dikwels as 'n soort “connoisseur”-kultuur gesien en soos die naam impliseer, vorm jazz, sowel geblik as lewend, deel van die musikale middele wat aangewend word – met name “cool jazz”, “soul jazz”, en “hard bop” (Jazz-rap: <http://www.allmusic.com/>). Die genre haal egter ook dikwels popmusiek vanaf die 1950's tot die 1980's aan (Krims 2000:66). Nietemin is die musikale styl van jazz-/boheemse rap moeiliker definieerbaar as in die geval van partytjie- of pierewaaier-rap; dit word juis deur eklektisisme gekenmerk, maar ook deur 'n bepaalde aura van “kunstigheid” (Krims 2000:66). Die verbale styl kan wissel van sangerigheid (soos by partytjie-rap) tot 'n perkussiewe-tipe praatstyl wat feitlik 'n “instrumentale” inslag het (Krims 2000:66). Die lirieke is meestal meer gesofistikeerd as by van die ander genres,

en maak dikwels op 'n kritiese sosiale bewustheid aanspraak. Oor die algemeen is hierdie genre meer “cool” en meer beredeneerd as ander rap-genres, en fokus dit dikwels bewustelik op sosiopolitieke vraagstukke (Jazz-rap: <http://www.allmusic.com/>).

### 3.4 Realiteitsrap

Krims (2000:70) beskou realiteitsrap as die mees kultureel “gelade” van die verskillende rap-genres – en terselfdertyd een van die mees kommersieel-winsgewendes. Hierdie genre (spesifiek die subgenre “gangsta rap”) het dikwels 'n pedagogiese funksie. Warner (1998:33) beskryf dit as verteenwoordigend van 'n “organiese intellektualisme” wat 'n diepgaande dog gekompliseerde straatkennis openbaar.

Soos hier bo aangedui, weerspieël die lirieke die realiteite van ghetto- en ander laervlaksamelewingkontekste – dikwels verbandhoudend met heersende mediadebatte (Danielsen 2008:405). Die musikale style kan wyd varieer, maar oor die algemeen bevat dit die digte aanwending van klanklae wat 'n oormatige gebruik van geblikte “samplings”<sup>14</sup> insluit (Krims 2000:73). Net soos by pierewaaier-rap kom lewende instrumentasie, wat R&B-style insluit, ook voor. Die styl word egter oor die algemeen deur 'n bepaalde “hardheid” gekenmerk, wat ook in die lirieke met manlikheid en “ghetto-sentrisiteit” verbind word. 'n Aggressiewe vierslagmaat word dikwels aangetref, asook klanklae wat “uit stemming” met mekaar is en botsende klankkleure (timbres) bevat (Krims 2000:73).

## 4. “Cooler as ekke”

Soos hier bo verduidelik, beskou Krims (2000:14) die musikale ontleding van rap-musiek nie as 'n abstrak-teoretiese aktiwiteit wat van die sosiokulturele konteks daarvan losgemaak kan word nie; eerder bepleit hy 'n benadering waar die musikale poësie van rap-genres op 'n betekenisvolle wyse inspeel op die kulturele wêreld wat dit ontsluit.

Krims (2000:15) se siening kom dus daarop neer dat rap-musiek as 'n spieël van sosiale kontekste kan funksioneer, en dat die wyse waarop dit gestruktureer is – die rymstyl, die tekstuur, die klankkleur, en die onderwerpe – 'n bepaalde kultureel-omlynde wêreld voorstel.

Die siening dat musikale betekenis nie slegs met formele elemente saamhang nie, maar binne 'n bepaalde konteks gekonstrueer word, is nie uniek aan Krims (2000) se werk nie. Martin (1995:57) voer byvoorbeeld aan dat “the meanings of music are neither inherent nor intuitively recognised, but emerge and become established (or changed or forgotten) as a consequence of the activities of groups of people in particular cultural contexts”.

Soortgelyk argumenteer Cook (2001:180) dat musikale betekenis nooit “alleen” staan nie, maar dat dit altyd deur die interpretatiewe bril van sosiale bemiddeling gestalte aanneem (Cook 1998:v) – 'n perspektief waarvolgens musikale betekenis gekonstrueer en nie gereproduseer word nie. Binne die konteks van rap-musiek is Krims (2000) se benadering egter uniek in dié opsig dat sy genremodel 'n oorspronklike interpretatiewe raamwerk bied waardeur kulturele prosesse en identiteite aan die hand van 'n kontekstuele begrip van spesifieke klankformasies verstaan kan word.

In die inleiding is daar verwys na plaaslike studies waarby kulturele en sosiopolitieke kontekste in die “Nuwe” Suid-Afrika aan die hand van musikologiese ontleding belig word. Ek lig hier onder slegs twee voorbeelde binne die terrein van onlangse populêre musiekstudies uit, en beperk my bespreking tot interpretasies van twee uiteenlopende postapartheid-Afrikaner-identiteite. Ook maak ek graag duidelik dat die besprekings wat ek in hierdie verband aanhaal, nie net op ’n sinvolle wyse spekulatief met die kontekste wat geskets word, omgaan nie, maar ook stewig op relevante empiriese gegewens steun.

Marlin-Curiel (2003) se studie oor musiek, taal en identiteit in die “Nuwe” Suid-Afrika beskryf ’n interessante herdefiniëring van Afrikaner-identiteit in die “rave”-musiek van die platejoggie DJ Opperman (Heine du Toit). Volgens haar bevestig sy eiesoortige multimediantoneerings die feit dat sosiale identiteite in postapartheid-Suid-Afrika steeds deur die verlede gevorm word, en dat daar ’n sterk behoefte aan ’n rehabilitasie van Afrikaans-wees en van Afrikaans is:

I witnessed Du Toit’s act as no ordinary party, but one billed as an Afrikaans rave “that will put Afrikaans in a whole new context” (Matthews 1999). Bringing together Afrikaans-speaking musicians from varied racial and cultural backgrounds, the rave effectively repositioned Afrikaans from its place as the “language of the oppressor” to the lingua franca of cutting-edge sound. (Marlin-Curiel 2003:56)

Soos die organiseerder van die geleentheid dit stel:

The implication is that Afrikaans is now no longer God’s holy chosen language, but a versatile, modern, and extremely adaptable communication tool [...] uniquely positioned to be symbolic of how achievable unity is in South Africa.<sup>15</sup>

Marlin-Curiel (2003:55) beskryf DJ Opperman se aanbieding as ’n mengsel van ekstase-musiek (“trance music”), grepe uit toesprake van Afrikanerleiers, asook rugbykommentaar, gekoppel met visuele beelde van Afrikanersimbole, maar ook van onrusbarende flitse vanuit ons landsgeskiedenis, soos die lyk van die dertienjarige Hector Peterson wat tydens die 1976-Soweto-onluste weggedra word. Haar interpretasie van die betekenis van die musiek binne hierdie konteks is dat die politieke inklusiwiteit van die mediabeelde en -klankbane, tesame met die tegno-impak van die ekstase-musiek, ’n bepaalde subversiewe toon skep waardeur jong Afrikaners hulleself nie van hul verlede distansieer nie, maar dit eerder “omhels” en “vier” via ’n pad wat sowel helend as krities is (Marlin-Curiel 2003:55-6).

Postapartheid-Afrikaneridentiteit manifesteer egter op ’n teenstellende wyse in Bok van Blerk se liedjie “De la Rey” (2006). Lambrechts en Visagie (2009) se ideologiekritiese ontleding toon dat nostalgie in hierdie liedjie (en die gepaardgaande musiekvideo) ’n kragtige ideologiese invloed uitoefen. Deur die verheerliking van simboliese beelde uit die Afrikaner-verlede wat die bedreiging van die hede impliseer, word die swaarkry vanuit ’n baie spesifieke periode van die Afrikaner-geskiedenis met dié van die hede in verband gebring en word “ou” nasionalistiese ideologieë op kragtige wyse herbevestig. Terwyl die liedjie binne ’n kort tyd ikoniese status bereik het, en die ou volkslied en ou landsvlag by uitvoerings daarvan gefigureer het, bevind Lambrechts en Visagie (2009:95) dat dit “geen positiewe bydrae tot ’n vooruitstrewende sosiale gemeenskap in Suid-Afrika (lewer) nie en stel dit ’n agteruitgang in Afrikaner-identiteit voor, eerder as ’n vooruitgang”. Oorlopend kan die liedjie as ’n eensydige uitbeelding van Afrikaner-identiteit gesien word. Binne die konteks van wat die skrywers as ’n Neo-

Afrikaner-Protesbeweging beskryf, kan uitbeeldings van Afrikanerskap daarin verdraai word om as hipernormatiewe sienings te dien (Lambrechts en Visagie 2009:91 e.v.). Met die term *hipernorm* verwys Visagie (1996:79 e.v.) na 'n norm of waarde wat 'n konseptuele status aanneem en alle ander norme of waardes oorheers.<sup>16</sup> Hierdie tipe konseptuele oorheersing impliseer altyd 'n eensydige siening van die werklikheid (uiterste voorbeelde is Nazisme of apartheid), en dui ook altyd op waardes wat 'n ideologiese (oorheersende) status in die lewe van 'n individu of groep aanneem. In my slotopmerkings sal ek duidelik maak dat vorme van konseptuele oorheersing ook ideologiese projeksies inhou wat 'n negatiewe ingesteldheid tussen groeperinge kan veroorsaak.

Dit is nie my doel om dié twee Afrikaner-identiteite in besonderhede te bespreek of met mekaar te vergelyk nie. Ek volstaan met die stelling dat hoewel dit meer opvallend is in die geval van "De la Rey", eensydige sienings van postapartheid-Afrikanerskap in sowel DJ Opperman se "trance"-musiek as "De la Rey" geprojekteer word. Op die oog af is "De la Rey" se valse realiteit, gebore uit die verlede en die hede se swaarkry, moontlik meer misleidend en gevaarlik as die euforie van "saamwees" in 'n nuwe Suid-Afrika waar, soos Marlin-Curiel (2003:55) dit stel, die "familie-album" die gevalle Hector Petersen se foto projekteer, en 'n kommersiële tegno-"klankbaan" skrikwekkende hoorbeelde vanuit ons verlede uitblêr terwyl jongmense ekstasies dans. Moontlik het ons tans ver genoeg op die pad van die "Nuwe" Suid-Afrika gevorder om te beseft dat simplistiese "reënboog-nasionalistiese" diskoerse hul eie ideologiese misleiding inhou – soos reeds uit talle post-1994-protesliedjies blyk.<sup>17</sup>

Van belang vir my bespreking van Jack Parow se "Cooler as ekke" is die idee dat hierdie liedjie 'n bepaalde beeld van eietydse Afrikanerskap skets waarin Afrikanerverheerliking allermins aanwesig is, maar waarin die idee van die "viering" van 'n Afrikaanse "zef"-identiteit sterk na vore kom. Ek wil dus nie beweer dat die liedjie Afrikanerskap as sodanig uitbeeld nie, maar dat dit wel 'n manifestasie van Afrikanerskap projekteer waarmee sekere Afrikaanssprekendes sterk mag identifiseer, terwyl dit by ander ewe sterk weerstand mag wek. Die oorheersing van die "zef" Afrikaanse identiteit dui immers op 'n hipernormatiewe "waardeprojeksie" in die liedjie waarna ek in my slotopmerkings sal terugkeer.

Akademie rap-studies beklemtoon dikwels die verband tussen rap-musiek en lae sosio-ekonomiese kontekste. Rose (1994:34) wys byvoorbeeld daarop dat die stedelike oorsprong van Afro-Amerikaanse rap en hip-hop voortgespruit het uit die straatpraktyke van swart musici wat hulself tot voorafopgeneemde musiek gewend het omdat hulle nie instrumente kon bekostig nie. Dieselfde konteks word deur Potter (1995:110) geskets wanneer hy aanvoer dat die eerste geslag rap-kunstenaars in Amerika elektrisiteit vanuit lamppale gesteel en hul musiek met goedkoop draaitafels, tuisgemaakte klankversterkers en ou LP's geproduseer het. Krims (2000:96) se fokus op bepaalde konstruksies van swart etnisiteit in rap-musiek versterk visies van ekstreme armoede, asook sosiale lyding en marginalisering. Meer onlangs bevestig Barrer (2009:59), Forman (2004:203) en Keyes (2002:150) rap se status as gekultiveer en esteties gedefinieer deur middel van armoede in stedelike ruimtes waar die inwoners ekonomiese of politieke mag ontbreek.

In Suid-Afrika het rap aanvanklik onder die Kaapse bruin bevolking ontstaan. Battersby (2003:112) toon aan dat hierdie musiek veral as 'n weerstandsbeweging gesien kan word, en dat musiek van die "ou skool"-Suid-Afrikaanse rap – soos dié van die groepe Prophets of da City, Black Noise en Brasse vannie Kaap – as aktiewe sosiale kommentaar gefunksioneer het. Sy wys daarop dat interkulturele elemente in hierdie

groepe se werk dikwels gebruik is om subversiewe elemente in te voer en om spesifiek teen wit mag te protesteer (Battersby 2003:114). In hierdie verband verwys sy na die voorbeeld van Prophets of da City se gebruik van die bekende Afrikaanse volksliedjie “Daar kom die Alabama” – ’n liedjie wat geskiedkundig met die beeld van die “hëppie Coon” geassosieer word (Battersby 2003:114) – maar wat binne die rap-liedjie ’n subversiewe status aanneem om die idee van ’n essensialistiese identiteit (die singende bruin slaaf) te opponeer.

Suid-Afrikaanse rap verwys ook dikwels na beelde van die “ghetto” (vergelyk byvoorbeeld die naam van die plaaslike platemaatskappy Ghetto Ruff, of CD’s soos *Ghetto Code* van die rap-groep Prophets of da City, 1997). Battersby (2003:119) voer aan dat die idee van die ghetto in rap-musiek ’n plek van etniese trots en outentisiteit geword het. Sy wys daarop dat hoewel die ghetto in essensie met swart identiteit geassosieer word, dit ook wêreldwyd in rap-musiek met kontekste van onderdrukking verbind word. In hierdie verband verwys sy na die rapper Shamiel X wat aanvoer: “I’ve been to London, Sweden, Germany, all over the place. And everywhere, where people felt fucked by the establishment, kids were into hip-hop” (Battersby 2003:119).

Wanneer die liriek van Jack Parow se “Cooler as ekke” bestudeer word, is dit egter duidelik dat hierdie liedjie, ofskoon dit ’n tipe “klasse-oorlog” teken, oënskynlik nie behoort tot ’n sosiaal-gemarginaliseerde konteks waarin weerstand teen politieke oorheersing gebied word nie.

#### Cooler as ekke<sup>18</sup>

Jy dink jy’s cooler as ekke, want jy rook Yves Saint Laurent sigarette  
Jy dink jy’s cooler as ekke, want jy’t ’n tattoo van ’n slang op jou tette  
Jy dink jy’s cooler as ek, want jy’t ’n plakkaat van Led Zeppelin bo jou bed  
Jy dink jy’s cooler as ek, want jy’s elke jaar by die J&B Met

Jy’s ou nuus, ek kom met rou beats  
Jy lê en wag, ek gan soek iets  
Jy’s ice tea, ek’s witblits  
Jy’s lite bier, ek’s spirits  
Jy’s die ou met die new fresh look  
Ek’s die ou met die Pep Stores broek  
Ek watch jou, jy koekeloer oukes  
jy forward nog Vernon Koekemoer jokes  
Ek’s fantasties, jy’s spasties  
Ek vat an poppies, jy raak an klein kids  
Jy’s Tim Voster, ek’s Chris Edwards  
Jy’s innie bosse, ek rol innie vet shit  
Jy’s boring soos liedjies ommie kampvuur  
my styl slick sneak suutjies soos ’n vampier  
jou styl kak sag soos ’n pink marshmallow  
meisies skree vir net “one night in Parow”  
Jy dink jy’s cooler as ekke, want jy hang saam met models en ek hang saam met slette  
Jy dink jy’s cooler as ekke, want ek’s ’n rapper en jy sing in falsette  
Jy dink jy’s cooler as ek, want ek ry op met die bus en jy vlieg op met ’n jet  
Jy dink jy’s cooler as ek, want jy ry in ’n Peugeot twee nul ses  
Jy rol met ’n selfoon in jou pen  
Ek rol nog met ’n 3310

My styl gooi sexy korrek  
Jy dra nog fokken Mr Price Red  
As ek instap skrikkie hele fokken bar  
Jy kry nog fokken geld by jou ma  
Ek los die hele jol papnat  
As jy instap begin die hele jollie pad vat  
ek's Amerika, jy's Irak  
ek bomb jou lat die kak slap spat  
Ek's 'n Bic pen, jy's 'n Mont Blanc  
Jy loop rond met fokken skuim op jou mond-rand  
Ek's original jy's gecopy  
Ek's 'n flash drive jy's 'n floppy  
Jy maak of jy alles het ma jy's fake  
Jack Parow bra ek lewe soos 'n straatmeit  
Jy dink jy's cooler as ekke, want jy drink by Ku De Ta en ek drink by De Dekke  
Jy dink jy's cooler as ekke, want jy's die gentleman, bra eksie prette  
Jy dink jy's cooler as ek, want ek hou vakansie in Hartenbos en jy hou vakansie  
in Quebec  
Jy dink jy's cooler as ek, omdat jy die nuwe issue van One Small Seed het  
Jack Parow bra ek's poes woes  
Jy eet caviar en couscous  
Ek drink Klipdrif, jy drink Peroni  
Jy't vriende in Swede, ek het vriende in Benoni  
Ek koop al my klere by die local Pep Stores save more  
Jy koop al jou fokken klere by a store  
Jy dra net fokken Polo shirts  
Shame, jy luister na die Dirty Skirts  
My naam's Parow, dik heavy uitgeskollie  
Jy lyk soos Jeremy de Tollie  
Jack Parow, die life van die party  
Jy dra net fokken Issey Miyake  
Jy's too cool for school, ek's mos kief  
Ek's grasshopper, jy's Lacoste sportief  
Jy lat die koek flop, ek lat die huis rys  
Jou meisie het 'n foto van my piel op haar Space Case.

Duidelik is "Cooler as ekke" 'n parodie van die Afro-Amerikaanse rap-model van pierewaaier-rap (vgl. Krims 2000:62). Hierdie tong-in-die-kies uitgangspunt blyk nie alleen uit die liriek hier bo nie, maar ook uit die meegaande videomateriaal waarin die rapper sy "opponent" by 'n voorstedelike padkafée bedien, en die verbale "skermutseling" begin. Anders as wat egter dikwels met parodie die geval is (ook in populêre of gekommersialiseerde kuns), is daar op die oog af geen polemiese element in die liedjie nie. Parow vier sy "kommin", "sexy korrekte" status; hy is die "life van die party"; hy's "kief". Die kunstenaar se eie kommentaar oor sy werk, soos vroeër in die artikel aangehaal, laat dit ook onwaarskynlik lyk dat hy parodie suiwer aanwend om die draak te steek met sy "wortel"-kunsvorm, naamlik pierewaaier-rap. Nietemin bevat "Cooler as ekke" elemente van satire, wat veral in die alledaagsheid en "Afrikaansheid" van die liedjie gesetel is.

Op hierdie punt wil ek graag aandag gee aan die musikale poëtika van "Cooler as ekke". Soos vroeër gemeld, ressorteer die liedjie onder Krims (2000) se kategorie van pierewaaier-rap, en wel onder die "pierewaaier-tot-man"- ("mack to man") variant waarby Parow sy "opponent" aanspreek deur te spog oor sy ervarings met vroue

(insluitend die opponent se meisie), sy mag oor die skoner geslag, sy seksuele vermoëns, en (sy weergawe van) materiële welvarendheid (vgl. Krims 2000:62).

Soos in Krims (2000:63) se beskrywing van pierewaaier-rap vertoon die liedjie 'n beperkte aanwending van musikale middele, en maak dit gebruik van lewende instrumentasie, insluitende 'n tromstel en akoestiese kitaar (gespeel deur Hunter Kennedy). Daar is geen opeenstapeling van klanklae of van "sampling" nie, maar, soos veronderstel deur die genremodel, word 'n refrein gesing deur 'n bygevoegde vrouestem (vgl. Krims 2000:64).

Die soniese trefkrag van die liedjie lê moontlik veral in die absolute eenvoud van musikale middele. Kennedy se kunstige kitaarspel is die enigste musikaal estetiese aspek wat 'n ryker klankkleur aan die begeleiding verleen, alhoewel die eenvoudige, herhalende aard van die musiek, wat slegs op 'n enkele tonika-akkoord en 'n maklik onthoubare ritmiese patroon steun, 'n besondere impak aan die liedjie verleen deur middel van 'n swaar ritmiese polsslag. Die musikale styl herinner egter nie aan partytjie-rap nie (vgl. Krims 2000:55), aangesien die tempo relatief stadig is, en Parow se amperse praatstyl geen sangerige element bevat nie – ten spyte van die kenmerkende Kôpse aksent en klaerige toon.

Soos reeds genoem, bevat die lirieke 'n subtiele satiriese element deurdat stereotiepe statussimbole van die "in" groep (soos Yves Saint Laurent-sigarette, ystee, "lite" bier, Peroni, Issey Miyake, Lacoste sportief (sic), ensovoorts) teenoor Parow se "rou beats", "witblits" en "spirits" en sy "styl" wat "slick" en "suutjies sneak soos 'n vampier" afgespeel word. Dit is 'n tipiese rap-eienskap dat bekende massakultuurbeelde en -verwysings ryklik deur die teks gestrooi word; weer eens is dit kenmerkend van die "pierewaaier-tot-man"-subkategorie dat karakters uit byvoorbeeld die Afrikaanse sepie *Egoli* aangehaal word as identifisering met die opponent en met Parow ("Jy's Tim Voster, ek's Chris Edwards"; dit dui onderskeidelik op die akteurs David Vlok, die groot kwaaddoener in die storie, en Eckard Rabe, die groot held). Net so kenmerkend van hierdie subgenre is die "uithaal" van opponente in die musiekbedryf: "Jy lyk soos Jeremy de Tollie" (die voorsanger van die Kaapstad-gebaseerde alternatiewe "indie"-rockgroep, The Dirty Skirts) teenoor "Jack Parow, die life van die party".

Die hele strekking van "Cooler as ekke" se lirieke is dus ingestel op die viering van Afrikaanse "gewoonheid", "komminheid" en "zefheid". Soos vroeër uitgewys, word hierdie "essensieel Suid-Afrikaanse styl" (Fourie 2010:3) tans selfs deur gerekende akademici as "eg" en "geloofwaardig" gesien, en word daar gemeen dat dit 'n nuwe alternatiewe kultuur, of 'n nuwe kultuur van parodie, skeep (Kotzé in Fourie 2010:3).

Watter tipe Afrikanerskap word dus in Parow se liedjie geteken?

My interpretasie van "Cooler as ekke" steun tot dusver op my interpretasie van die musikale poësie aan die hand van Krims (2000) se genresistiem. Die breër sosiale konteks waarna Krims (2000) se interpretatiewe strategie vra, is reeds plek-plek in my argument aangeraak, maar kan meer spesifiek geskets word as een waarin konsepte van identiteit op vele vlakke beding word, en kultuurgrense toenemend oorgesteeke word.

Wasserman en Jacobs (2003:15) dui aan dat identiteitskonstruksie egter nie slegs as hibriditeit funksioneer nie, maar dat eksklusiewe opvattinge van identiteit, soos gebaseer op ras en etnisiteit, steeds 'n kragtige invloed uitoefen.

Lambrechts en Visagie (2009) se studie bevestig hierdie bevinding nie alleen aan die hand van die koerantpolemie nie, maar ook deur middel van Steyn (2001) se konsep van *white talk* waarmee sy die diskoers van transformasie ontleed. Gebaseer op 'n ontleding van briewe wat gedurende 2001 aan die Afrikaanse Sondagkoerant *Rapport* geskryf is, toon Steyn (2001) se navorsing 'n diepgaande krisis onder wit Suid-Afrikaners wat vrese oor die verlies van die self, van kultuur, en van bekende tradisies insluit. Lambrechts en Visagie (2009) bevind dat hierdie proses spesifiek Afrikaners traumatiseer, en dat hierdie groep daarom soek na 'n "geherkontekstualiseerde, herontdekte identiteit".

Volgens hierdie perspektief word dit duidelik dat Jack Parow 'n weergawe van Afrikaner-identiteit konstrueer wat vashou aan oorbekende, alledaagse simbole van die "zef" Afrikaanse lewe, soos "vriende in Benoni", 'n "Pep Stores broek", en "Vernon Koekemoer jokes". Parow se pierewaaier-parodie, waarop bepaalde genre-oorwegings inspeel, verklaar die feit dat sy opponent nie 'n onderdrukkende etniese groep verteenwoordig nie. Soos dit egter teen die einde van my bespreking duidelik sal word, beteken hierdie waarneming nie dat die liedjie nie wel 'n tipe kulturele weerstand suggereer nie – of dat dit bloot onskuldig op etnisiteit inspeel nie.

Op hierdie punt kan daar eerstens opgemerk word dat Parow se "zef" identiteit op 'n nuwe soort politiek van verskil dui, waardeur die rapper sy herkoms bewustelik oproep, dog terselfdertyd globale invloede omhels en inkorporeer: die internasionale "wêreld" van rap, die Afrika-wortels van "viering" ("toasts"), en die kommersiële simbole eie aan die opponent.

Verder is dit veral die banaliteit van Parow se straatwysheid wat Krims (2000) se sosiokulturele konteks op 'n betekenisvolle wyse in die liedjie konstrueer en daarom verdere oordenking verdien. Shinkle (2004:172) argumenteer dat banaliteit nie deur die subjek as bedreigend beleef word wanneer dit "beskerming" teen die trauma van die alledaagse lewe bied nie. Die openlikheid en uitdruklikheid van banaliteit voorveronderstel gevolglik 'n bykans onkritiese aanvaarding daarvan; nie van kruheid as sodanig nie, maar van die onmerkwaardigheid daarvan (Wakefield 1998:244). Soos Shinkle (2004:175) dit stel, skok banaliteit moontlik op die oppervlak, maar werk dit nie uiteindelik mee om die sosiale probleme wat dit suggereer, aan te spreek nie: "Faced with banality, we are asked to do nothing."

Eagleton (1992:93) argumenteer dat dit 'n fout sou wees om te meen dat banaliteit om hierdie rede ideologies neutraal is. Ofskoon banaliteit gewoon as minderwaardige kuns verpak mag word, is dit nietemin instrumenteel in die "texturing [...], fetishizing, and libidinizing" van sosiale realiteit. Op die vlak van teoretisering is dit alles goed en wel – maar in terme van resepsie (die reële beleving daarvan, hetsy individueel of kollektief) kan banaliteit die subjek nietemin juis gewoond maak aan die ervaring van simbole en beelde wat aan subversiewe funksie ontnem is. Volgens Shinkle (2004:181) neig die blatante uitgesprokenheid van banaliteit om die ideologiese speelveld "gelyk" te maak. Company (2003:132) is meer sinies wanneer hy meen dat banaliteit die subjek in 'n staat van intellektuele gevangenskap laat: "[It] can leave us in permanent limbo, obliterating even the need for analysis and bolstering a kind of liberal melancholy that shuns political explanation like a vampire shuns garlic."

Ofskoon die nuwe Afrikaanse "zef" styl dus as "essensieel Suid-Afrikaans" gesien word, en selfs deur geleerdes as "eg" en "geloofwaardig" beskryf word (vgl. weer uitsprake aangehaal in Fourie 2010:3), wil 'n meer diepgaande kontekstualisering van "Cooler as ekke" nie hierdie siening steun nie. Die liedjie is kru en gee aanstoot,



moontlik juis omdat dit so 'n eensydige uitbeelding van Afrikanerskap oproep. Hierdie besware verdiep wanneer verdere implikasies van banaliteit in ag geneem word: dat dit die subjek in ideologies gerieflike maniere van ervaar vasvang.

Laat ons die stellings hier bo ook vanuit 'n ander kritiese hoek benader. Die akademiese studie van populêre kultuur word reeds die afgelope dekades as 'n belangrike afdeling van kritiese teorie beskou. Soos ek in die inleiding aangevoer het, was een van die gevolge van hierdie ontwikkeling dat voorheen aanvaarde dualistiese verdelings tussen "hoë" en "lae" kunsvorme vervaag het – soos dit ook binne "Nuwe" musikologiese studies beslag gekry het.

Die tendens om populêre kultuur as waardevolle tekste vir sosiale kommentaar te beskou, het reeds gedurende die vorige eeu impetus gekry met die werk van gerekende kultuurkritici soos Eco (1988 en 1986) en Barthes (1957). In hierdie verband kan daar byvoorbeeld na Barthes (1957:116) se bekende ontleding van 'n voorblad van die tydskrif *Paris Match* verwys word. Barthes interpreteer alle visuele simbole in die eenvoudige foto van 'n swart soldaat in Franse uniform aan die hand van sy teorie rondom hedendaagse mites. Op hierdie wyse konstateer hy dat die foto geen feitelike inligting oor die jong man of oor sy lewe kommunikeer nie, maar dat die afbeelding terselfdertyd méér simboliseer as wat die kyker op die oppervlak mag waarneem. Barthes (1957:116) redeneer dat die foto "Fransheid", "militarisme" en "etniese andersheid" simboliseer. Hierdie aspekte suggereer nie as sodanig dat Frankryk 'n groot moondheid is of dat alle Franse jong mans, ongeag kleur, getrou onder die vlag dien nie. Eerder beklemtoon Barthes (1957:116) dat die *kombinasie* van simbole (die saluut, die Franse militêre uniform en die Algerynse nasionaliteit van die jong man) die mite van imperiale mag en onderdanige toewyding projekteer.

Hierdie voorbeeld beklemtoon die feit dat die skynbare niksbeduidendheid van populêre kulturele produkte wel belangrike seggingskrag het. En soos elders in die artikel aangevoer, geniet rap-studies reeds 'n geruime tyd al aandag vanuit gerekende akademiese geleedere. Die Britse ideologiekritikus Thompson (1990:60) se idee van "ideological modes of operation" waarmee hy alle simboliese uitdrukkingsvorme benader, bied moontlik ook in hierdie verband 'n waardevolle instrument om "Cooler as ekke" vanuit 'n ideologiekritiese perspektief te bestudeer.

Thompson (1990:60) voer aan dat sogenaamde "ideological modes of operation" strategies ten opsigte van die simboliese konstruksie van ideologie funksioneer, naamlik in die vorm van "legitimation" (hierdie strategie het te make met die rasionalisering, universalisering of narrativering van ideologiese inhoud); "dissimulation" (hiermee verwys Thompson na die verskansing van ideologiese inhoud deur middel van "verplasing", byvoorbeeld deur die gebruik van bekende tropes, of deur verbloemende of versagtende taalgebruik); "unification" (hier gaan dit om standaardisering of 'n simbolisering van eenheid); "fragmentation" (dit het te make met differensiering, of selfs die uitwissing van die ander); en laastens "reification" (naturalisering; "passifisering"; die projeksie van "ewigdurendheid").

As 'n mens vanuit hierdie perspektief na Barthes (1957:116) se voorbeeld kyk, word dit duidelik dat sy interpretasie van die foto minstens met Thompson se strategieë van "legitimation", "unification" en "reification" ooreenstem. Indien ons Thompson se begrippe op "Cooler as ekke" toepas, kan ons aflei dat die liedjie ook aan die hand van "legitimation" (die daarstelling van 'n bepaalde narratief van Afrikanerskap), "unification" (die simboliese "behoort" tot hierdie narratief) en "fragmentation" (die distansiering van die ander) ideologies funksioneer.

In 'n onderhoud met Rust (2010:146) laat Parow blyk dat dit sy grootste aspirasie is om "mense van alle klasse te verenig, sodat almal saam kan paartie hou". Dit is juis vir mense op wie ander neersien dat hy rap – mense soos dié in Parow, "waarop sommige uit die suidelike voorstede neersien", "[n]es op die inwoners van Bellville en Durbanville" (Rust 2010:146).

In dieselfde berig skryf Rust (2010:145) dat meer as 600 000 musiek liefhebbers van regoor die wêreld op daardie stadium reeds op Parow se YouTube-video's geklik het. Edwards (2010) skryf dat Jack Parow se kubergewildheid reeds dié van die Afrikaanse sangers Kurt Darren en Steve Hofmeyr oortref het en dat sy YouTube-video van "Cooler as ekke" op daardie stadium reeds deur 1,2 miljoen mense gekyk is.

Dit is egter welbekend dat Parow se musiek, ten spyte van sy groot plaaslike aanhang, by baie Afrikaners weerstand wek. Rust (2010:144) haal 'n anonieme briëfskrywer aan wat op 13 Maart 2010 in *Die Burger* se bylaag *By* skryf: "Wat 'n skande dat Jack Parow met sy growwe ongeskiktheid ons Afrikaners (se naam) so gat maak". Later die jaar berig Prins (2010) dat Parow aan die *Huisgenoot* Skouspel moes onttrek omdat die Afrikaanse sangeres Juanita du Plessis nie daarmee gemaklik was om die "Onse Vader" te sing op 'n verhoog wat sy met Parow moes deel nie. Van die opmerkings wat hierna op *Rapporteur* (2010) verskyn het, lees (onveranderd weergegee): "Ek sal nie duur betaal om so skerminkel te hoor sing nie. Sies Jack het jou ouers jou nie maniere geleer nie?" (Jaco, 19 September 2010); "Ag f\*k eskuus demmit Jack Parow jy is 'n vuiluil wat niemand respekteer met jou vuil praatjies nie, nou wil jy saam met ordentlike mense optree? Nee man gaan vra daai ander vuilgat Casper of jy nie saam met hom kan werk nie" (Philip, 19 September 2010); en "HOERA vir Juanita! Hierdie Parow mannetjie sal net cool wees op aarde, maar in die hel gaan jy brand boetie! Jy verlei jongmense en oortuig hulle dis cool om f...p te wees! As jy my laaitie was, het ek jou dood geb...m!! In diensplig jare sou jy dit nie gemaak het nie! Lyk my jy kon nie werk kry nie, toe besluit jy maar om vir die duiwel te werk! Vloek rustig voort jou skuim!" (andre pretoria, 19 September 2010).

In 'n rubriek getiteld "'n Ander soort Afrikaner" benader Swarts (2010) die debat vanuit 'n meer intellektuele hoek. Hy meen byvoorbeeld dat Parow se musiekvideo "Dans Dans Dans" 'n identiteitsverskuiwing binne Afrikaner-geledere uitbeeld. Swarts gee toe dat 'n mens "'n hele paar *intentional fallacies* (moet) pleeg en baie verbeelding (moet) gebruik om by hierdie interpretasie uit te kom", maar nietemin lewer die video vir hom op 'n manier kritiek op "'n soort Afrikaner wat besig is om stadig maar seker uit te sterf":

Dis die soort Afrikaner wat briewe oor die taaldebate aan Afrikaanse dagblaaie skryf, graag met mekaar oor hulle beleggings praat en onderlangs wedywer vir die duurste 4x4, die grootste strandhuis, die regte skilderye en die vetste bankrekening (en so af en toe die nuutste André Rieu-CD). Die soort wat in die 1960's ontpop het, toe die Afrikaner begin ryk raak het. (Dis oor hulle en hul BMW's wat Johannes Kerkorrel graag gesing het).

[...] Hulle grawe rondom die spreekwoordelike kisdelsel van die Volk in die hoop om iets van waarde te vind, net om telkens begroet te word met 'n jonger geslag wat eenvoudig nie omgee oor of identifiseer met hul strewes nie.

Swarts (2010) glo dat die identiteitsverskuiwing wat tans in Afrikaners se geledere plaasvind, deur Parow vergestalt word; dat hy "die ruwe, styllose armoede wat onder sommige van sy volksgenote geheers het [...] appropriëer en op[...]hef".

Die uiteenlopende standpunte waarna hier bo verwys word, maak dit duidelik dat Parow nie in sy doel slaag om “almal saam te laat paartie hou” nie (Parow in Rust 2010:146). In “Cooler as ekke” is daar eerder (veral) sprake van ’n skeiding van “klasse” en van “groepe”, en dus sprake van ’n distansiëring van die ander (“fragmentation” in Thompson se terme).

Swarts suggereer egter dat Parow se aanhang nie alleen in ’n soort verheerliking van minder glorieuse aspekte van die Afrikaner se verlede en hede geleë is nie, maar ook in sy grondige disrespek vir uitgediende, pretensieuse voorstellings van Afrikanerskap. Van die inskrywings op *Rapporteur* (2010) bevestig hierdie sienings; Kafka (19 September 2010) meen selfs “Dis kunstenaars soos Parow wat sorg dat Afrikaans bloei en weer gewild word onder jong (en ouer) mense.” En in antwoord op andre pretoria wat hier bo aangehaal is: “Ou Andre jy en jou trawante is die rede hoekom ons mense soos Jack Parow het. Jou banale, enge, fanatiesisme gaan goed saam met jou baard (jy moet ten minste ’n baard he) so al wat kort is a Al Qeida lidmaatskap jou vark! haha.”

Dit is op hierdie vlak van “verdeling” – wat ooglopend in “Cooler as ekke” aanwesig is – dat die liedjie ’n minder onskuldige Afrikaner-identiteit teken. Dit is hier waar die oënskynlik onskadelike en oppervlakkige pierewaaier-skermutseling ondertone van ’n minder tegemoetkomende, ideologiese identiteitsvorming begin inhou: aan die een kant is ’n veronderstelde gedeelde afkoms ter sprake en aan die ander kant ’n eensydige (hipernormatiewe) tekening van Afrikanerskap, wat terselfdertyd growwe skeidings binne Afrikaner-geledere trek.<sup>19</sup>

Dit is immers op hierdie komplekse sosiokulturele (diskursiewe) vlak dat rap opereer – en waarop dit eensydige verklarings weerstaan. As die konstruksie van ’n banale (rap-) identiteit kan die liedjie dus aan die een kant dien om ’n bepaalde tipe Afrikaner-identiteit te verabsoluteer – maar, net soos in Barthes se voorbeeld, kan dit terselfdertyd ’n vorm van sosiale kritiek uitoefen (vgl. Swarts 2010).

Om Krims (2000:9) dus nogmaals aan te haal:

Indeed, the association of rap music with marginalized and aggrieved groups virtually guarantees that the carving out of discursive presence will take center stage in serious discussions. In addition, it is arguable that hip-hop culture, with its focus on “realness” and claims of cultural ownership, foregrounds identity with an explicitness well-nigh unprecedented even in the ethnically and gender-loaded world of popular musics.

## Bibliografie

Agawu, K. 1996. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, 2(4). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html?q=mto/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html> (3 Desember 2010 geraadpleeg).

Akrofi, E., M. Smit en S-M. Thórsen. 2007. *Music and identity: Transformation and negotiation*. Stellenbosch: Sun Uitgewers.

Allen, L. 2004. Kwaito versus crossed-over: Music and identity during South Africa’s rainbow years, 1994-99. *Social Dynamics*, 30(2): 82-111.

- Baker, H.A. 1994. Beyond artefacts: Cultural studies and the new hybridity of rap. In Ezell en O'Brien O'Keefe (reds.) 1994.
- Ballantine, C. 2004. Re-thinking "whiteness"? Identity, change and "white" popular music in postapartheid South Africa. *Popular Music*, 23(2):105-31.
- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Parys: Editions du Seuil.
- Barrer, P. 2009. "My white, blue, and red heart": Constructing a Slovak identity in rap music. *Popular Music and Society*, 32(1):59-75.
- Battersby, J. 2003. "Sometimes it feels like I'm not black enough": Recast(e)ing coloured through South African hip-hop as a postcolonial text. In Wasserman en Jacobs (reds.) 2003.
- Boloka, G. 2003. Cultural studies and the transformation of the music industry: Some reflections on Kwaito. In Wasserman en Jacobs (reds.) 2003.
- Campany, D. 2003. Safe in numbness. In Green (red.) 2003.
- Chew, G. 1992. Culture and value: The musical canon in a "New South Africa". *South African Journal of Musicology*, 12:1-9.
- Cook, N. 2001. Theorising musical meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2):170-95.
- . 1999. What is musicology? <http://www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm> (10 September 2010 geraadpleeg).
- . 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, N. en M. Everist. 1999. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Culler, J. 1988. *Framing the sign: Criticism and its institutions*. Londen: University of Oklahoma Press.
- Danielsen, A. 2008. The musicalization of "reality": Reality rap and rap reality on Public Enemy's Fear of a Black Planet. *European Journal of Cultural Studies*, 11(4):405-20.
- Derrida, J. 1981. *Positions*. Vertaal deur A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Eagleton, T. 1992. Capitalism, modernism, and postmodernism. In Frascina en Harrison (reds.) 1992.
- Eco, U. 1988. *The structure of bad taste*. Amsterdam: Bert Bakker.
- . 1986. *Travels in hyperreality*. New York: Harcourt.
- Edwards, G. 2010. Parow "cooler" as Kurt. <http://m.news24.com/volksblad/Suid-Afrika/Nuus/Parow-cooler-as-Kurt-20100903> (10 November 2010 geraadpleeg).
- Erlmann, V. 1984. Resensie: Jacques P. Malan, *South African Music Encyclopedia*, Vol II. *South African Journal of Musicology*, 4:73-6.

- Ezell, M.J.M. en K. O'Brien O'Keefe (reds.). 1994. *Cultural artefacts and the production of meaning: The page, the image, and the body*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Floyd, S.A. 1995. *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.
- Forman, M. 2004. "Represent": Race, space, and place in rap music. In Forman en Neal (reds.) 2004.
- Forman, M. en M.A. Neal (reds.). 2004. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. New York: Routledge.
- Fourie, M. 2010. Is dit "zef" om jou "kômmin" te gedra? *Volksblad*, 16 Februarie, bl. 3.
- Frascina, F. en C. Harrison (reds.). 1992. *Art in modern culture: An anthology of critical texts*. Londen: Phaidon.
- Froneman, W. 2010. The riches of embarrassment: On traversing hegemonies. Ongepubliseerde kongresreferaat. IMS-SASRIM Kongres. Stellenbosch, 14-17 Julie.
- Galane, S. 2008. *Beyond memory: Recording the history, moments and memories of South African music*. Somerset-Wes: African Minds.
- Green, D. 2003. *Where is the photograph?* Manchester: Photoworks/Photoforum.
- Jazz rap. s.j. <http://www.allmusic.com/explore/style/jazz-rap-d2920> (3 Desember 2010 geraadpleeg).
- Janus, E. (red.). 1998. *Veronica's revenge: Contemporary perspectives on photography*. Zürich: LAC Press.
- Kerman, J. 1985. *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Keyes, C.L. 2002. *Rap music and street consciousness*. Chicago: University of Illinois Press.
- Kramer, L. 2003. Musicology and meaning. *The Musical Times*, 144(1883):6-12.
- Krims, A. 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lambrechts, L. en J. Visagie. 2009. "De la Rey, De la Rey, sal jy die Boere kom lei?". *LitNet Akademies*, 6(2):75-105.  
[http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA\\_6\\_2\\_lambrechts\\_visagie.pdf](http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA_6_2_lambrechts_visagie.pdf)  
(30 November 2010 geraadpleeg).
- Lucia, C. (red.). 2005. *The world of South African music*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Lüdemann, W. 1993. Music in transition: In search of a paradigm. *South African Journal of Musicology*, 13:31-42.

- Mack rap. s.j. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mack> (20 November 2010 geraadpleeg).
- Marlin-Curiel, S. 2003. Sampling the past: Sound, language and identity in the New South Africa. In Wasserman en Jacobs (reds.) 2003.
- Martin, P. 1995. *Sound and society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Matthews, M. 1999. "Trance met 'n missie". *Daily Mail and Guardian*, 17 Desember. <http://www.mg.co.za/art/music/9912/9912217-transmissie.html> (15 November 2010 geraadpleeg).
- Mellencamp, P. (red.). 1990. *Logics of television: Essays in cultural criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Morris, M. 1990. Banality in cultural studies. In Mellencamp (red.) 1990.
- Muller, S. 2008. Arnold van Wyk's hard, strong, flinty path or making things beautiful in apartheid South Africa. *Musical Times*, 149 (1905):61-78.
- . 2005. Queer alliances. In Walton en Muller (reds.) 2005.
- . 2001. Exploring the aesthetic of reconciliation: Rugby and the South African national anthem. *South African Journal of Musicology*, 21:33-46.
- . 2000. Postmortem of biopsie? Oor middelpuntvlietende kragte, skynmodulasies, reënboë en Suid-Afrikaanse musikologie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 40(3):232-9.
- . 2000a. Sounding margins: Musical representations of white South Africa. Ongepubliseerde DPhil-proefskrif. Oxford: Oxford University.
- Norris, C. 2005. Music theory, analysis and deconstruction: How they might (just) get along together. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36(1):37-82.
- . 1990. *What's wrong with postmodernism: Critical theory and the ends of philosophy*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Nzewi, M. en O. Nzewi. 2002. *A contemporary study of musical arts informed by African Indigenous Knowledge Systems*. Pretoria: African Minds.
- Olwage, G. (red.). 2008. *Composing apartheid: Music for and against apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.
- Party rap. s.j. <http://www.allmusic.com/explore/style/party-rap-d4403> (20 November 2010 geraadpleeg).
- Potter, R.A. 1995. *Spectacular vernaculars: Hip-hop and the politics of postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Prins, G. 2010. Jack se bek is te vuil vir Juanita. <http://www.rapport.co.za/Suid-Afrika/Nuus/Jack-se-bek-is-te-vuil-voor-Juanita-20100918> (25 Mei 2010 geraadpleeg).

- Pyper, B. 2005. "To hell with home and shame": Jazz, gender and sexuality in the "Drum" journalism of Todd Matshikize, 1951–1957. In Walton en Muller (reds.) 2005.
- Rapporteur. 2010. Jack se bek is te vuil vir Juanita. <http://www.rapport.co.za/Suid-Afrika/Nuus/Jack-se-bek-is-te-vuil-vir-Juanita-20100918> (25 Mei 2011 geraadpleeg).
- Rose, T. 1994. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England.
- Rust, R. 2010. Die plaas in zef: Jack Parow. *Sarie*, Augustus, ble. 42–6.
- Shinkle, E. 2004. Boredom, repetition, inertia: Contemporary photography and the aesthetics of the banal. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37:165–84.
- Shusterman, R. 1991. The fine art of rap. *New Literary History*, 22:613–22.
- Smith, M. 2001. The symbolism of death in Arnold van Wyk's Five Elegies: An application of William Kimmel's Theory Concerning the Phrygian Inflection. Ongepubliseerde verhandeling, Universiteit van Natal.
- Steyn, M.E. 2001. *Whiteness just isn't what it used to be: White identity in a changing South Africa*. Albany: State University of New York Press.
- Swarts, J. 2010. 'n Ander soort Afrikaner. <http://afrikaans.news24.com/> (25 Mei 2010 geraadpleeg).
- Thompson, J. 1990. *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press.
- Thom Wium, M. 2010. My country, my dry, forsaken country: On exile in Ovid's, N.P. Van Wyk Louw's and Arnold van Wyk's *Tristia*. *Musicus*, 38(1):25–35.
- Titlestad, M. 2004. *Making the changes: Jazz in South African literature and reportage*. Pretoria: Unisa Press.
- Viljoen, M. 2006. "Wrapped up": Ideological setting and figurative meaning in African-American gospel rap. *Popular Music*, 25(2):265–82.
- . 2004. Two reflections on urban discourse: Holyhip as social symbolism. *Muziki: Journal for Music Research in Africa*, 1(1):20–40.
- Viljoen, M. en N.G.J. Viljoen. 2005. The politics of the ineffable: A deconstructive reading of Hubert du Plessis's "De Bruid". In Walton en Muller (reds.) 2005.
- 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.
- . 1994. The name of the game in Ideology Theory. Ongepubliseerde manuskrip. Universiteit van die Vrystaat.

Wakefield, N. 1998. Second-hand daylight: An aesthetics of disappointment. In Janus (red.) 1998.

Walton, C. 2005. Being Rosa. In Walton en Muller (reds.) 2005.

Walton, C. en S. Muller (reds). 2006. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: SUN ePRESS.

—. 2005. *Gender and sexuality in South African music*. Stellenbosch: SUN ePRESS.

Warner, E. 1998. *Searching for a pragmatic aesthetic: The rhetorical strategies of gangsta rappers. Myths, rituals, and drama of an outlaw music*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Wayne State University.

Wasserman, H. en S. Jacobs (reds). 2003. *Shifting selves: Post-apartheid essays on mass media, culture and identity*. Kaapstad: Kwela Books.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Dit is betreklik onlangs dat Muller (2000a) die Suid-Afrikaanse musikologie aan die hand van die metafore van “siekte” en “dood” beskryf het – waarby hy veral op die plaaslike gebrek aan sensitiwiteit ten opsigte van die toe reeds internasionaal heersende kultureel-kritiese tendense gedui het. In die dekade wat verloop het sedert hierdie standpunt gepubliseer is, is die plaaslike musikologiese terrein egter toenemend deur ’n steeds dieper bewussyn van die sosiale aard van musiek verbreed. Muller (2001 en 2008), Olwage (2008) en Thom Wium (2010) is maar enkele voorbeelde van bydraes wat die verband tussen apartheid en musiek onder ’n “Nuwe” musikologiese vaandel ondersoek; Pyper (2005), Muller (2005), asook Viljoen en Viljoen (2005) is voorbeelde van ’n soortgelyke benadering ten opsigte van gender-gerigte studies.

<sup>2</sup> Die voorwoord tot Cook en Everist (1999:v-xii) se *Rethinking music* bied ’n nuttige oorsig van die ontwikkeling wat tot die ontstaan van die sogenaamde “Nuwe” musikologie aanleiding gegee het – by name die rol wat Kerman se *Contemplating music* (1985) gespeel het.

<sup>3</sup> In hierdie verband kan daar onder meer na die volgende verwys word: Walton en Muller (2005), Walton en Muller (2006), Titlestad (2004), Lucia (2005), Akrofi, Smit en Thorsén (2007) en Galane (2008).

<sup>4</sup> In sy artikel “Musicology and meaning” stel ook Kramer (2003:6) die vraag of die sogenaamde “Nuwe” musikologie moontlik reeds “verouder” het.

<sup>5</sup> Daar sou geargumenteer kon word dat sommige voorbeelde van Suid-Afrikaanse musikologie opportunisties met die idee van die “Nuwe” musikologie omgaan – juis omdat die interpretasies ter sprake weier om spekulatiewe werk met empiriese gegewens te staaf. Ek dink hier byvoorbeeld aan Walton (2005:61–70) se hoofstuk oor Rosa Nepgen in *Gender and sexuality in South African music* waarby die imponering van ’n politieke subteks (ofskoon humoristies) nie oortuig nie (gewoon omdat hy nie met belangrike gegewens oor sy onderwerp vertrou was nie). Muller (2000b:45 e.v.) interpreteer Arnold van Wyk se *Missa in illo tempore* (1979) as ’n ikonoklastiese stuk kritiek op die utopiese mites van hoogmodernistiese kultuur en die totalitêre sisteem



wat dit geproduseer het – en hy beskou hierdie musiek as verhef tot 'n objektiewe realiteit waaruit die subjek verwyder is. Dieselfde werk word deur Smith (2001:254 e.v.) as politieke protesmusiek gelees. In die geval van Muller (2000a) word die interpretasie van die musikale teks gemanipuleer om die hermeneutiese subteks te dien, maar in Smith (2001) steun die interpretasie hoofsaaklik op buitemusikale tekste waar die musiek se inhoud nie eens ontledend ter sprake kom nie. Smith (2001) erken darem nog dat die musiek “self” iets met sy interpretasie te make mag hê (as metafoor); in Froneman (2010) se referaat “The riches of embarrassment: On traversing hegemonies” word die onderwerp van boeremusiek uitsluitlik as subjektiwiteit (verleentheid van identiteit) benader. (Hiermee bedoel ek dat die onderwerp ook enigiets anders wat Afrikaners tans in verleentheid oor hul identiteit stel, kon wees. Boeremusiek is hier nie “musiek” nie, maar slegs 'n teoretiese konstruk wat één politieke korrekte interpretatiewe agenda dien.) Hierdie referaat is by die genoemde 2010 IMS-SASRIM Kongres (Stellenbosch, 14-17 Julie) gelewer; geen kongresverrigtinge is gepubliseer nie.

<sup>6</sup> Toonaangewende internasionale studies wat onder hierdie kategorie ressorteer, sluit in: Shusterman (1991), Rose (1994), Baker (1994), Potter (1995), Warner (1998), Krims (2000), Keyes (2002), Forman (2004), en Danielsen (2008). Plaaslike voorbeelde is onder meer Viljoen (2006 en 2004), Allen (2004), Boloka (2003) en Battersby (2003).

<sup>7</sup> Ek gebruik die term *rapper* eerder as die Afrikaanse term *kletsrymer* – *rapper* korreleer met Jack Parow se eie beskrywing van sy artistieke nering en dui, binne die konteks van hierdie artikel, op dimensies van rap-musiek wat met die internasionale konteks verband hou. Sien ook eindnota 10 vir 'n onderskeid tussen rap en hip-hop.

<sup>8</sup> Eindredakteur van die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal (WAT)*.

<sup>9</sup> Voorsitter van die Taalkommissie van die Suid Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

<sup>10</sup> Krims (2000:10-11) onderskei tussen rap en hip-hop deur te sê dat rap op 'n spesifieke tipe musiek dui (waarin kletsrym dominant is), terwyl hip-hop 'n breër (sub)kulturele verskynsel is wat visuele kuns, choreografie, kleredrag en lewenstyl omvat. Krims onderskryf nie noodwendig die siening dat hip-hop meer “outentiek” en rap meer kommersieel van aard is nie.

<sup>11</sup> Dit is interessant om daarop te let dat hierdie breë klassifisering, ten spyte van die uiters vloeibare transmutasie en hibriede aard van rap-musiek gedurende die afgelope dekade, steeds geldig is. Hardekern-rap (“hardcore rap”) sou byvoorbeeld onder “gangsta rap” kon ressorteer; soortgelyk sou “pop rap” onder partytjie-rap kon val, “alternatiewe rap” onder jazz-/boheemse rap, en politieke rap onder realiteitsrap. Daar is egter kategorieë wat nie so maklik geplaas kan word nie, byvoorbeeld “ondergrondse hip-hop” (inspirerende rap wat fokus op liefde, spiritualiteit en vriendskap; 'n “dieper” subgenre as partytjie-rap) of “vuil-rap” (“dirty rap”) wat nie noodwendig met realiteitsrap ooreenstem nie ([www.urbandictionary.com](http://www.urbandictionary.com)), aangesien dit pornografiese elemente bevat.

<sup>12</sup> Floyd (1995:92-3) wys op die diepgaande kulturele “geheue” van “toasts” soos intens verbonde aan Afrika orale kultuur; die term verwys na heroïese narratiewe vanuit die Afro-Amerikaanse tradisie, en wat in rap-musiek dikwels 'n stedelike karakter aanneem.

<sup>13</sup> Krims (2000:63) verwys na die postdisko-tipes Rhythm and Blues-style soos dié van R. Kelly of Mariah Carey.

<sup>14</sup> *Sampling* verwys na die aanwending van elektronies gekopieerde gedeeltes uit ander kommersiële musiek, 'n praktyk wat algemeen in rap-musiek aangetref word.

<sup>15</sup> Manie Spamer (1999) soos aangehaal deur Marlin-Curiel (2003:56).

<sup>16</sup> Visagie (1994 en 1996) formuleer die hipernorm as 'n teoretiese konstruk waarmee dominasieverhoudinge binne 'n ideologiekritiese diskoersontleding ontbloot kan word sodat 'n bepaalde ideologiese *verwongenheid* na die oppervlak gebring word.

<sup>17</sup> Ballantine (2004:115 e.v.) toon byvoorbeeld aan dat heelwat populêre kunstenaars ná die aanvanklike "reënboog-euforie" op protestemas begin fokus het en begin sing het van die verraad teenoor die armes, die verryking van mense in magsposisies, en geïnstitutionaliseerde korrupsie. Van die skerpste kritiek het gekom uit die pen van Johannes Kerckorrel, byvoorbeeld in "Sê-sê" (van die album, *Ge-trans-for-meer*, 1996), waarin hy verwys na "die vet sotte op die rooi tapyt" en met diegene identifiseer wat onder die nuwe bestel ly. Ook verwys hy metafories in "Die stad bloei vanaand" (van *Die Ander Kant*, 2000) na die "droom" van die nuwe Suid-Afrika wat "gesteel" is.

<sup>18</sup> Geskryf en uitgegee deur Jack Parow, en vervaardig deur Justin de Nobrega op die album *Jack Parow, Supra Familias*, SF007, 2010. Die teks is vanaf die webblad getranskribeer. Enige "foute" is waarskynlik opsetlik.

<sup>19</sup> Soos wat Krims (2000:152 e.v.), asook Barrer (2009) en Danielsen (2008) aandui (om maar enkele voorbeelde te noem), word rap ook in die internasionale literatuur dikwels omstrede omdat dit etniese of nasionale identiteite so kru afbaken.

## Erkenning

Hierdie artikel is met die steun van die NRF (National Research Foundation) geskryf.