

Hip-hop, onreg en agentskap: Isaac Mutant van Dookoom as Bolandse *badman*-figuur

Annie Klopper

Annie Klopper, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland

Opsomming

Die Suid-Afrikaanse hip-hop-groep Dookoom se rap-lied “Larney, jou poes”, wat die ongunstige omstandighede en frustrasies van Bolandse plaasarbeiders asook algemene geskiedkundige ongeregtigheid aanspreek, het met die vrystelling daarvan in 2014 tot groot omstredenheid sowel in die formele media as op sosiale media gelei. In hierdie artikel word dié lied se lirieke en musiekvideo beskou met inagneming van die aard en etos van hip-hop as mondelinge praktyk wat gewortel is in ’n langdurige geskiedenis van swart onderdrukking en verband hou met die skepping van agentskap te midde van hierdie onderdrukking. ’n Ontleding van “Larney, jou poes” sal demonstreer hoe bewuste hip-hop funksioneer as ruimte waarbinne plaaslike gemarginaliseerde sosiopolitieke werklikhede, en onreg in die algemeen, belig word.

As teoretiese agtergrond vir hierdie ondersoek word die begrip *glokalisering* ingespan. Hiervolgens word hip-hop beskou as ’n medium wat globaal versprei het, maar aangepas word om plaaslike (lokale) belange te artikuleer (Neate 2004:96). Die ontstaan en geskiedenis van hip-hop in New York – asook die toe-eiening daarvan in Suid-Afrika – word dan bespreek om agtergrond te verskaf van die simboliese gereedskap daaraan verbonde. In laasgenoemde verband word spesifiek die figuur van die *badman* in rap bespreek. Dié simbool dateer uit rap se voorgeskiedenis, en wel uit die Amerikaanse slawetydperk waartydens dit ’n rol gespeel het in selfbehoud en as ondermyning van die verdrukker se narratief, en dit hou met ander woorde verband met die daarstelling van agentskap binne ’n gemarginaliseerde ruimte (Nyawalo 2013:469–72). Uiteindelik word daar dan aangedui hoe die figuur van die *badman* in “Larney, jou poes” se lirieke en meegaande musiekvideo deur Dookoom se hoof-rapper Isaac Mutant perform word, en geredeneer dat hip-hop hier op plaaslike vlak ingespan word om die eeue lange uitdagings van gemarginaliseerdes aan die groot klok te hang en simboliese agentskap te bewerkstellig te midde van sosiopolitieke onreg.

Trefwoorde: Afrikaanse rap; *badman*; Dookoom; “Larney, jou poes”; Isaac Mutant; Suid-Afrikaanse hip-hop

Abstract

Hip hop, injustice and agency: Dookoom's Isaac Mutant as Boland badman figure

The 2014-release of South African hip hop outfit Dookoom's rap song "Larney, jou poes" (Fuck you, white boss) which comments on the unfavourable circumstances and frustrations of farm workers in the Boland wine district in particular, as well as historical injustices suffered by disenfranchised South Africans in general, led to widespread controversy in the formal media as well as on social media platforms. The song's music video especially attracted a lot of media attention and provoked fervent debates due to its depiction of angry coloured farm workers igniting the land of a white farmer which – coupled with the threatening lyrics "jou poes, my larney / jy kan my nie vertel nie" (fuck you, white boss / you can't tell me what to do) – led to civil rights organisation AfriForum labelling it as hate speech and laying a charge against the band at the South African Human Rights Commission. Critics of the song argued that it incites violence whilst some analysts tried to make sense of the way in which the song highlights the deeply polarised South African socio-political context within which it originated.

"Larney, jou poes" came into being against the backdrop of historic injustices of the South African past including colonialism, the slave trade, seizure of land from indigenous communities by white settlers, and formalised racism in the form of apartheid, of which the effects today continue to be exemplified in the South African wine farming industry, an industry with a "deep-seated racialised hierarchy which has kept white landowners prosperous and black labourers dependant and impoverished" (Howson 2019:4). In the case of "Larney, jou poes" rap is utilised to comment on and expose these injustices suffered by marginalised communities. With the aim of adding to local hip hop discourse and establishing a nuanced understanding of the song and music video, this article takes into account not only these historical realities but also the history and ethos of hip hop and rap.

Rap is an element of hip hop, a cultural form that evolved during the 1970s among the socio-politically and economically marginalised youth of New York's South Bronx (Rose 1994), and that is rooted in a longstanding history of black oral culture (Nyawalo 2013; Ramsey 2003; Wald 2012). Due to this history hip hop carries with it certain "symbolic tools of identity" (Neate 2004:107) to be utilised in the creation of agency through song and performance, especially in so-called conscious hip hop. This symbolic ethos is entrenched in conscious hip hop and functions in "Larney, jou poes". In this article, it is argued that particularly the symbolic figure of the badman resonates in emcee Isaac Mutant's lyrics and performance. The mythical figure of the badman predates rap in Afro-American oral culture, and can be traced back to the American slave era where it played a role in self-preservation and in the undermining of the oppressor's narrative; it is therefore instrumental in the creation of agency within oppressing, marginalising circumstances (Nyawalo 2013:469–72).

The song's lyrics and music video are therefore explored by considering the nature and ethos of hip hop as oral practice rooted in a long history of black oppression, and as one that plays a role in the creation of agency within these oppressive circumstances. This analysis of "Larney, jou poes" demonstrates how conscious hip hop functions as a space within which local marginalised socio-political realities – and the suffering of injustice in general – are highlighted.

As theoretical framework for this discussion, the concept *glocalisation* is employed, whereby hip hop is viewed as a globalised medium which is locally adapted to meet local realities and

where it assumes a distinctive local character (Neate 2004:85, 96). In other words, by employing the “symbolic tools of identity” (Neate 2004: 107) which are harboured within this globalised genre, local issues are tackled and exposed (cf. Urla 2001:173, 185). This is indeed the case in the South African context, where hip hop was first employed during the 1980s by the disenfranchised youth of the Cape Flats (cf. Haupt 1996, 2004) as platform for the articulation of identity due to the shared experience of socio-economic and political marginalisation and oppression which underlay American hip hop (Künzler 2011:28, 41; cf. Rose 1994:21).

In this sense South African hip hop has demonstrated the glocal nature of this art form since its earliest inception. By employing a glocal view of hip hop in the analysis of “Larney, jou poes”, light is thus not only shed on the song (and performance in the accompanying music video) but on the functioning of hip hop itself.

Ultimately it is argued that the figurative performance of the badman is employed by Dookoom’s lyricist Isaac Mutant in the lyrics and music video of “Larney, jou poes”, and argued that hip hop is productively employed here on local level to address centuries of challenges faced by marginalised groups in South Africa. In doing so the song establishes symbolic agency within a historically unjust system.

Keywords: Afrikaans rap; badman; Dookoom; Isaac Mutant; “Larney, jou poes”; South African hip-hop

1. Inleiding¹

*Farmer Abrahams had many farms
Many farms had Farmer Abrahams
I work one of them and so do you
So let’s go burn them down*

Só lui die inleidende vers deur emcee² Isaac Mutant uit die omstrede Afrikaans-Engelse rap-lied³ “Larney,⁴ jou poes”⁵ (2014) van die Kaapse hip-hopgroep Dookoom, waarin die benarde toestand en frustrasies van Bolandse⁶ wynplaasarbeiders blootgelê word. Nie slegs word daar in dié lied kommentaar gelewer oor die armoedige omstandighede wat bruin plaaswerkers in die gesig staar terwyl wit boere munt slaan uit dekades se gedwonge en goedkoop arbeid nie, maar in die lirieke word die diepliggende geskiedenis en gevolge van rasse-onderdrukking in Suid-Afrika aangespreek; Jan van Riebeeck en die Nasionale Party spring dit nie vry nie. Uiteindelik handel die lied oor onreg en onderdrukking in die algemeen.

In “Larney, jou poes” se meegaande musiekvideo (<https://www.youtube.com/watch?v=kmgpDostEqk>) word ’n toneel uitgebeeld waar ’n woedend-rappende Mutant in sy optrede ’n groep gewapende bruin arbeiders opstook tot opstand jeens die karakter van ’n wit plaasboer, met die uiteinde dat ’n heuwel op die plaas met vlammende motorbande aan die brand gestee word terwyl die woord *Dookoom*⁷ dan onheilspellend in die vuur verskyn.

Hierdie onthutsende simboliese gegewens, tesame met die lied se bytende refrein “jou poes, my larney / jy kan my nie vertel nie”, het met die vrystelling van die snit wydverspreide aandag

in die media ontlok en ook tot vurige polemiese debatte op sosialemediaplatforms gelei. In die formele mediaresepsie van die lied (vgl. o.m. Blignaut en Koen 2014; Blignaut en Willemse 2014; Brown 2014; Buys 2014; Gqola 2014; Koen 2014; Lloyd 2014; Marais 2014; Petersen 2014) het die bespreking daarvan hoofsaaklik gewentel rondom die Suid-Afrikaanse gepolariseerde sosiopolitieke konteks waarop daar in die lied kommentaar gelewer word. Daar word in hierdie beriggewing, besprekings en onderhoude dikwels verwys na kritici wat meen dat die lied en video brandstigting en geweld op plase aanhits, en daar word onder meer ook melding gemaak van die burgerregte-organisasie AfriForum wat dit as haatspraak bestempel en 'n klag daarteen by die Menseregtekommissie ingedien het,⁸ terwyl die skeppers van die lied dit in onderhoude verdedig. Besprekings van die lied op sosialemediaplatforms, soos in die kommentaarafdeling van die musiekvideo op YouTube, is grootliks 'n twissiek poespas van legio uiteenlopende menings wat wissel tussen lof, venyn en blatante rassisme.

In die beperkte aandag wat hierdie rap-lied in die akademiese milieu gekry het, word daar ook gefokus op die manier waarop dit sosiopolitieke kwessies aanraak. In sy breedvoerige studie oor die dinamiek van wisselwerking tussen populêre Afrikaanse musiekopnames en die plaaslike samelewing tussen 1900 en 2015 meen Van der Merwe (2015:239–40) dat 'n lied soos “Larney, jou poes” die kompleksiteit van aggressiewe rassepolitiek in Suid-Afrikaanse postapartheidmusiek ondersteun en dat dit die sosiale en wetlike⁹ parameters van kreatiewe uitdrukking, asook die sensurering van sodanige protes en die legitimititeit van protes beproef. Van der Merwe (2015:240) reken verder dat dié lied op die groeiende spanning binne Suid-Afrika as kultureel meervoudige samelewing dui. Dan is daar ook Wepener (2015:1–2) wat die lied betrek by sy (prakties teologiese) bespreking as een van vele merkers van die heersende woedevlakke onder Suid-Afrikaners. Howson (2019:1–2) daarteenoor gebruik die lied as treffende wegspringpunt in haar bespreking van etiese waardenetwerke en die koloniale onbewuste (*colonial unconscious*) in die Suid-Afrikaanse wynbedryf. Ook sy wys op die steeds heersende polarisasie wat onthul word in die debatte oor die lied, en reken:

The twenty-first century assumption that the playing field has been levelled in South Africa in fact serves to obscure apartheid's legacy of inequality and disenfranchisement, allowing groups like AfriForum to un-ironically accuse Dookoom of racism.

Moses sluit (2019) Dookoom in by sy studie van die uitdrukkings van bruin identiteit in Kaaps-gebaseerde hip-hop. Moses (2019:150) beskou “Larney, jou poes” as 'n hip-hop-lied “within the lineage of early, politically conscious Cape Town hip-hop (exemplified by groups like Prophets of da City, Brasse Vannie Kaap, and Black Noise)”. Hy beskou dit dus in ooreenstemming met die sogenaamde *bewuste* plaaslike hip-hop wat dit voorafgegaan het in Kaapstad (waar plaaslike hip-hop ontspring het), ofskoon ek redeneer dat die spesifieke tema van hierdie lied verby die grense van Kaapstad na die Boland strek, terwyl die breër tema 'n lang geskiedenis van onreg aanspreek.

Die ongemak en omstredenheid wat in 2014 rondom hierdie rap-lied geheers het, het die genoemde tema(s) van dié proteslied op openbare platforms in die kollig geplaas. Soos Marais (2014:11) egter tereg uitwys, het protesmusiek nie noodwendig 'n direkte gevolg wanneer dit kom by beleidsverandering of revolusie nie, maar tog speel dit 'n onontbeerlike rol in die bewusmaking van sosioëkonomiese of politieke ongeregtigheid; in hierdie geval die jarelange ellende van Suid-Afrikaanse plaasarbeiders binne 'n geskiedkundige bestel van onderdrukking en sosioëkonomiese ongelykheid.

Maar terwyl die betekenis en impak van die lied, soos beskou binne die Suid-Afrikaanse konteks, heelwat aandag ontvang het, is daar ’n gaping in die diskoers daaroor. Weinig van die debatte daaromtrent het die globale en geskiedkundige etos van hip-hop in ag geneem, en hoe dit skakel met ’n diepliggende geskiedenis van swart mondelinge praktyke te midde van eeue lange sosiokulturele en ekonomiese onderdrukking oor die wêreld heen. Sogenaamde *bewuste* rap-musiek word al vir dekades lank gebruik as mondstuk om sosiale onreg en marginalisering in die openbare (en populêre) domein openlik aan te spreek (vgl. Klopper 2016; 2017a:22, 48 en Stapleton 1998:223–4).

Deur te delf in die ontstaansgeskiedenis van hip-hop (en rap) en die etos wat geskiedkundig daaraan verbonde is, sal ek vervolgens nuwe invalshoeke ontsluit waaruit “Larney, jou poes” op meer onthullende en genuanseerde wyses geïnterpreteer kan word. My redenasie is dat die lied beskou moet word vanuit sowel ’n plaaslike as geskiedkundige globale konteks ten einde sin te kan maak uit die betekenis en impak daarvan, omdat hip-hop in wese lokaal van aard is (Neate 2004:85) en omdat Suid-Afrikaanse hip-hop van sy ontstaan af reeds ’n globale karakter gehad het (kyk Klopper 2017a:52). Met ander woorde, dis ’n globale verskynsel wat op plaaslike (lokale) vlak aangepas word om te voldoen aan plaaslike vereistes, waar dit dan ook ’n plaaslike karakter verkry (Neate 2004:85, 96). Plaaslike kwessies word aangepak deur die gebruik van die kerneienskappe wat dié geglobaliseerde genre as simboliese identiteits-gereedskap aanbied (Neate 2004:107; vgl. ook Urla 2001:173, 185). Hierdie invalshoeke tot die bespreking van “Larney, jou poes” sal dan ook tot gevolg hê dat daar meer te wete gekom kan word oor hoe hip-hop en rap op sigself funksioneer.

Een sentrale simboliese tegniek wat spruit uit die voorgeskiedenis van hip-hop en produktief ingespan word in “Larney, jou poes” – en veral soos vergestalt in die meegaande musiekvideo – is Mutant se performance van die sogenaamde *badman*-figuur. Soos verder hier onder bespreek sal word, funksioneer die *badman* as simboliese tegniek in rap met die doel om, te midde van teenstand en onderdrukking, mag en agentskap daar te stel (kyk Nyawalo 2013). Hierdie simboliek is gewortel in ’n swart mondelinge geskiedenis wat veel verder terug strek as die ontstaan van hip-hop as populêre kultuurverskynsel gedurende die 1970’s in die Verenigde State van Amerika (VSA), of die appropriasie daarvan in Suid-Afrika in die 1980’s.

Vervolgens word Dookoom se “Larney, jou poes” (2014) ondersoek deur die lirieke en musiekvideo opnuut onder die loep te plaas. Ten einde ’n omvattende ondersoek na die betekenis en impak van die lied te loods, is dit noodsaaklik om eers kennis te neem van die ontstaansgeskiedenis van hip-hop (en rap) en die gepaardgaande simboliese etos en identiteits-gereedskap (vgl. Neate 2004:107) daaraan verbonde. Dus word daar eers ’n (beknopte) oorsig van dié ontstaan en kenmerke van die kunsvorm gegee as agtergrond tot die verdere ontleding van die betrokke rap-lied. Daar word dan ook gekyk na die aanvang en verbreiding van hip-hop op Suid-Afrikaanse bodem, veral waar dit die eerste keer in die Kaap saadgeskiet het, asook na die huidige diskoers oor plaaslike rap, ten einde by hierdie gesprek aan te sluit in die daaropvolgende ontleding van Dookoom en “Larney, jou poes” se lirieke en musiekvideo in die besonder.

2. 'n Beknopte oorsig oor die ontstaansgeskiedenis, aard en verbreiding van hip-hop

2.1 Aanvang en aard van hip-hop en rap

Die hip-hop-kultuur is al dekades lank 'n populêre en gevarieerde verskynsel oor die wêreld heen. Jongmense van Kalifornië tot die Kaapse Vlakte gebruik dit as manier om hulleself, hulle lewensruimtes, daaglikse ervarings en werklikhede tot uiting te bring, en vanweë die globale populariteit daarvan, word dit dikwels ook ingespan vir kommersiële gewin, veral deur die gebruik van rap in populêre musiek.

Rap is, eenvoudig gestel, die vertel van stories in versvorm op die maat van hoogs ritmiese, elektroniese musiek (Rose 1994:2; vgl. ook Bradley 2009:161). Rap is seker die mees prominente, bekende en kommersiële suksesvolle element van die hip-hop-kultuur, maar dit is slegs 'n enkele deel daarvan. Volgens Rose (1994:2) is daar drie elemente aan hip-hop verbonde: *rap*, *graffiti* en *breakdancing*. Ander voeg 'n vierde element hierby, naamlik *turntablism*, oftewel die gebruik van draaitafels deur 'n platejoggie (vgl. byvoorbeeld Neate 2004:98; Herc in Chang 2006:xi). Volgens sommige sogenaamde *bewuste* hip-hoppers is daar 'n vyfde (kern)element, naamlik *kennis van die self* (kyk bv. Gosa 2015:56–70 en Mr Fat in Neate 2004:119). Rap behou in die meeste instansies 'n wesenlike verhouding met dié etos van hip-hop, veral waar dit aankom op *bewuste* (“conscious”) rap. Die rede hiervoor hou ten sterkste verband met die sosiopolitieke en ekonomiese kantruimte waarbinne hip-hop vorm gekry het.

Hip-hop het ontstaan in die middel-1970's onder die gemarginaliseerde swart Amerikaanse jeug in New York se suidelike Bronx, waar dit ontwikkel het as 'n meganisme van uitdrukking en identiteit (Rose 1994:2 e.v.; vgl. ook Upshal 1999 en Chalfant, Martínez en Zeitlin 2006). Die New Yorkse Bronx was in die 1970's 'n tuiste van veral swart Amerikaners, Spaans-Amerikaners (*Hispanics*) en Karibiese immigrante wat vele uitdagings die hoof moes bied, soos misdaad, armoede, kwynende sosiale dienste, 'n gebrek aan werksgeleenthede, gedwonge verskuiwings te midde van snelle stedelike ontwikkeling, en sosiale en politieke ongelykheid (vgl. Rose 1994:27 en Chang 2006:10–9, 41–65).

Die sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede van die swart en Spaans-Amerikaanse jong stedelike werkersklas in die 1970's was dus besonder onstabiel en uitdagend, maar die hoofstroom- swart popmusiek van dié tyd, naamlik disko, het nie tot die werklikheid van hulle lewens gespreek nie (Upshal 1999). Daar was 'n leemte in terme van identifikasie met 'n kultuur- en musiekvorm wat hierdie werklikhede aanspreek, en hip-hop sou daardie leemte vir baie jongmense kom aanvul (Upshal 1999).

Terwyl hip-hop verrys het vanuit komplekse sosiopolitieke omstandighede van ontnugtering en vervreemding (Rose 1994:59), het spesifieke kulturele elemente ook bygedra tot die ontstaan daarvan. Die Bronx was in daardie tyd 'n plek met 'n lewendige stadskultuur geskoei op die vermenging van vele ingevoerde en plaaslike kulturele elemente, en die tuiste van individue wat 'n noemenswaardige rol gespeel het in die ontstaan van die hip-hop-kultuur, onder andere DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa en Grandmaster Flash¹⁰ (Klopper 2017a:31; vgl. ook Brewster en Broughton 2006:230–52, Chalfant e.a. 2006; Chang 2006:90 e.v.). Die gewildheid van partytjies soos dié van Herc, Flash en Bambaataa en die gepaardgaande nuwe kultuurbeweging wat mettertyd as hip-hop bekend begin staan het, het aan die jeug in die Bronx, waar bendes 'n groot rol in identiteitsvorming gespeel het, 'n alternatiewe ruimte gebied

vir identifikasie en die skep van hiërargieë (vgl. Chang 2006:82). Hierdie platejoggies het hulle ambag vernuwe met 'n eksperimentele aanslag, en het groot skares gelok na hulle partytjies. In dié sin het die oorsprong van hip-hop benewens politiek ook te make met pret en plesier (Brewster en Broughton 2006:251, 255).

Rap, soos ons dit oor die algemeen vandag ken, het stelselmatig by hierdie Bronx-partytjies ontwikkel. DJ Kool Herc, 'n Karibiese immigrant, was waarskynlik die eerste om mikrofone te koppel aan 'n eggo-toestel wat dan deur hom en sy *crew* (die groep of kliek wat saam met hom begin optree het) gebruik is om uitroepe (*shout-outs*) en rympies aan die begin van liedjies te maak (vgl. Chang 2006:78, 81–2). Hierdie gebaar was gesetel in die mondelinge praktyk van die *toast* soos Herc dit as kind in Kingston, Jamaika, waargeneem het, en het verskil van die kenmerkende uitroepe van die disko-platejoggies van daardie era (Chang 2006:78), hoewel die manier waarop disko-platejoggies aankondigings gedoen het, ook 'n noemenswaardige rol gespeel het in die ontwikkeling van rap (kyk Williams 1995:21 en Bradley 2009:125).

In die volgende onderafdeling (2.2) word die toast en die invloed daarvan op rap van nader beskou, veral met die fokus op die sogenaamde *badman*-toast en hoe dit dan uiteindelik neerslag vind in 'n rap-lied soos “Larney, jou poes”. Tog moet daar genoem word dat rap voortvloei uit 'n langdurige (en steeds voortdurende) Afro-Amerikaanse mondelinge tradisie, en as kunsvorm ontluik het te danke aan 'n verskeidenheid mondelinge gebare (vgl. Ramsey 2003:165 en Wald 2012:115) waarvan die toast asook die *dozens* ('n verbale wedstryd van beledigende kwinkslae)¹¹ opvallende invloede blyk te wees.

Weens die kulturele en narratiewe resonansie daarvan, het die gewildheid van hip-hop ná die ontwikkeling daarvan in die Bronx in die 1970's spoedig gegroei en uitgebrei na die ander dele van die New Yorkse metropool (Rose 1994:60; vgl. ook Upshal 1999). Meer en meer mense het ook begin rap, en – weens die mededingende en aanpasbare aard daarvan – het rap-tegnieke gou gevarieerd en gesofistikeerd geword. Aanvanklik was rap beperk tot informele optredes en amateur-bandopnames wat by hip-hop-partytjies gemaak is (wat terloops gehelp het om rap as kultuurverskynsel verder te versprei), maar teen 1979, te midde van die groeiende gewildheid van hip-hop, is die eerste kommersiële opname van 'n rap-liedjie uitgereik, naamlik “Rapper's delight” deur The Sugarhill Gang.¹² Anders as latere opnames van bewuste rap, soos byvoorbeeld dié van Grandmaster Flash and the Furious Five in “The message” (1982) wat daarop sou volg, het “Rapper's delight” nie sosiale kritiek gelewer nie. Tog het dit 'n era van kommersiële rap-opnames ingelui (Bradley 2009:17; Rose 1994:56). Kort daarna sou meer opnames van bewuste of sosiaal-kritiese rap-liedjies volg, soos byvoorbeeld dié van Public Enemy en KRS-One (Stapleton 1998:223–4).

Binne die dekade ná hip-hop se ontstaan in New York het al hoe meer gemarginaliseerde gemeenskappe in ander Amerikaanse stede aanklank daarby gevind weens gedeelde ervarings van ekonomiese en sosiale vervreemding van hulle stedelike omgewing, en het hulle hierdie kultuurvorm geapproprieer om hulle spesifieke plaaslike ervarings mee te beskryf en aan te spreek (Rose 1994:60). Mettertyd het rap behoorlik vaart gekry as opgeneemde genre en het dit sowel *deur* die VSA as *vanaf* die VSA na ander lande verbrei waar dit binne die plaaslike kontekste van verskillende kulture op verskeie maniere geapproprieer en aangepas is. Vandag word daar feitlik op elke vasteland gerap, in verskillende tale en oor verskillende kwessies – 'n eienskap waarvoor Neate (2004:96) die term *glokaal* inspan, want volgens hom is hip-hop “a globalised medium that is locally adapted to articulate local concerns”.

Robertson (1997) was waarskynlik die eerste om die begrip *glokalisering* in die sosiale wetenskappe bekend te stel as reaksie op die neiging in die 1990's om globalisasie te beskou as proses wat homogenisasie tot gevolg het – oftewel die aanname dat globalisasie 'n proses is “which overrides locality” (Robertson 1997:26). In die begrip *glokalisering* word nie net *globalisasie* nie, maar ook die rol van die *plaaslike* in ag geneem. Robertson (1997:26, 30) voer aan dat die beskouing van kultuurgebruike deur die lens van glokalisering (eerder as globalisasie) 'n manier is om 'n balans te vind op die kruispunt tussen die universele en die spesifieke.

Ofskoon hip-hop dus 'n kultuurvorm is wat oorspronklik uit Amerika oor die wêreld heen versprei het, strek die globale belang van hip-hop – gesien vanuit 'n globale oogpunt – dus verby die identifikasie met hip-hop as swart Amerikaanse kultuurprodukt (vgl. Pennycook 2003 en Pennycook en Mitchell 2009). Nietemin behou hip-hop 'n globale simboliese reputasie wat op plaaslike vlak deur verskillende groepe van toepassing gemaak kan word op hulle spesifieke sosiopolitieke kontekste. So word hip-hop verbrei na ander lande om elders die stem van 'n vervreemde, verontmagtigde jeug (Neate 2004:4) te word, insluitende in Suid-Afrika. Op plaaslike vlak word dit in die proses dan ook deel van die voortsetting van *plaaslike* mondelinge tradisies (Pennycook en Mitchell 2009:34).

2.2 Die diep wortels van rap: die invloed van die badman-toast

Terwyl bostaande beknopte oorsig oor die ontstaansgeskiedenis van hip-hop – met rap as element daarvan – fokus op die manier waarop dit as kultuurverskynsel vorm aangeneem het, word daar veel meer oor hierdie verskynsel onthul indien kennis geneem word van die swart mondelinge tradisies wat dit voorafgegaan het en vandag nog 'n voedingsbron daarvoor is. Die verband tussen rap en geskiedkundige swart mondelinge praktyke soos die toast, is gewis (vgl. Brewster en Broughton 2006:232; Bradley 2009:181–90), en inagneming daarvan, veral die oorsprong en simboliese kapitaal van die *badman*-toast, sal help om die lirieke van en performance in “Larney, jou poes” op 'n genuanseerde wyse te ontleed.

Die toast is 'n mondelinge gebaar uit die Afro-Amerikaanse kultuur. Dit is 'n soort narratiewe kortverhaal wat in digmaat vertel word vanuit die eerstepersoonsperspektief (Nyawalo 2013: 460), en besing dikwels die daade van berugte skurke (*outlaws*), pierewaaiers (*pimps*) en straatknoeiers (*street hustlers*), met moord en doodslag as bekende temas (Bradley 2009:181–90; vgl. ook Brown s.j.). Die toast word deur Rose (1994:55) beskryf as “a boastful, bragging, form of oral storytelling sometimes explicitly political and often aggressive, violent and sexist in content”. Soos in die geval van baie rap-liedjies, vertel die toast gewoonlik hoe die lydende party, die sogenaamde *underdog*, oor sy teenstanders seëvier (Bradley 2009:181–90), wat dan ook die geval is in “Larney, jou poes”, waar die rapper simbolies seëvier oor die onderdrukkers (meer hieroor volg in onderafdeling 3.3).

Die agtergrond vir die ontwikkeling van die toast lê – soos rap – by onderdrukking. Volgens Nyawalo (2013:469–72) het die *badman*-toast tydens die era van slawerny 'n rol gespeel in selfbehoud en as ondermyning van die verdrukker se narratief, en hou dit met ander woorde verband met die daarstelling van agentskap binne 'n onderdrukkende sosiale stelsel of gemarginaliseerde ruimte. Bradley (2009:191) vergelyk in hierdie sin die toast en rap, en betoog: “Like the toasts, rap often relies upon the construction of a larger-than-life persona, an outlaw hero with superhuman aptitudes and appetites.” Hierdie “outlaw hero”, sal ek later

aanvoer, vind neerslag in Isaac Mutant se anti-establishment-performance in Dookoom se “Larney, jou poes”.

In die toast-narratief is daar veral een mitologiese “outlaw hero” oftewel *badman*-figuur wat voortdurend herhaal en ook vandag nog – hetsy eksplisiet of implisiet – figureer in rap, naamlik die legende van Stagolee. Stagolee (ook genoem Stackolee, Stack Lee of Stagger Lee) is ’n mitologiese *badman* wat as ’t ware geëts is in die swart Amerikaanse folklore en hip-hop-kultuur. Die legende van Stagolee dateer volgens Brown (s.j.) uit min of meer dieselfde era as die beginjare van die blues, en meer spesifiek uit 1895 toe Lee Shelton (’n *pimp* en leier van ’n groep genaamd die Stags) ’n teenstander in ’n kroeg in St. Louis doodgeskiet het ná ’n geskil oor ’n hoed. Ná die moord het ’n ballade oor Stagolee se daad deur die suide en weste van Amerika begin versprei. Hierdie verhaal van Stagolee het toe legendariese dimensies aangeneem en later ook gestalte gekry in folk-, blues- en rock-liedjies, en volgens Brown (s.j.) het hierdie mite ook ’n groot rol te speel gehad in die manier waarop die skurk of *gangsta* later in hip-hop gestalte sou vind.

Brown (s.j.) is van mening dat daar weens die opkoms van die toast-tradisie gedurende die 1960’s ’n verandering gekom het in die manier waarop Stagolee se legende oorgedra is: waar dit eers in die derde persoon vertel is, het dit mettertyd verskuif na die eerstepersoons-perspektief. Deur die Stagolee-storie as ’n toast oor te dra, benadruk Brown, neem die spreker die rol van Stagolee aan, met ander woorde die spreker doen homself voor as die held van die verhaal: “Asserting themselves as bullies and bad men, young black men ‘perform’ Stagolee.” Só, in die persona van Stagolee, kom die spreker magtig en charismaties voor (Brown s.j.). Brown meen verder dat rappers in die 1980’s, wat hy beskou as die nakomelinge van orale digters, die narratiewe struktuur van Stagolee se storie begin gebruik het as grondslag vir hulle eie persoonlike narratiewe. Hierdie legende kan dus beskou word as die argetipe vir die *badman* in rap.

Die langdurige swart mondelinge praktyk van die *badman*-toast onderlê dus hip-hop en rap as simboliese meganisme in die daarstelling van agentskap¹³ te midde van onderdrukking. Die eggo daarvan kan vandag nog in rap waargeneem word, ook in “Larney, jou poes”. In onderafdeling 3.3 word die simbool van die *badman* in hierdie lied, en die visuele merkers daarvan in die meegaande musiekvideo ondersoek, maar eers is dit nodig om hierdie groep en lied in ’n nouer konteks van plaaslike hip-hop-geskiedenis te plaas.

2.3 Vroeë hip-hop in Suid-Afrika

Namate Amerikaanse hip-hop in die laat 1980’s en vroeë 1990’s al hoe meer versprei het binne die VSA, het dit meer hibried en gevarieerd geword, en ook verbrei na ander lande, insluitende Suid-Afrika. Hier was die eerste plaaslike toe-eiening daarvan in die vroeë 1980’s sigbaar in die vorm van graffiti op die Kaapse Vlakte (Klopper 2000:180–1; Künzler 2011:28; Watkins 2012:58; kyk ook Badsha 2003). Mettertyd het breakdancing ’n populêre plaaslike verskynsel geword, en teen die einde van die 1980’s is ook rap deur bruin jongmense op die Kaapse Vlakte ingespan as ’n manier om hulle sorge en aspirasies te opper (Martin 2013:294–300). In ’n tydskrifartikel oor die opkoms van Suid-Afrikaanse rap skryf Karon (1993:25) destyds in hierdie verband:

Die sade van [rap en die hip-hop-kultuur] het miskien uit Amerika se swart ghettos [sic] na Suid-Afrika oorgewaai, maar dit het hier so stewig wortel geskiet aan die

randakker van ontheemde gemeenskappe, dat dit nie net 'n eie, inheemse karakter aan 't ontwikkel is nie, maar inderwaarheid beskou word as uitlaatklep, as verlossingsboodskap vir die *lost generation*. Dit is besig om die dryfkrag te word vir die herlewing van 'n nuwe swart bewussynsbeweging, vir swart trots en swart *empowerment*.

Ofskoon die Amerikaanse invloed van hip-hop hier sigbaar was, het die eerste jong rappers op plaaslike bodem nie slegs Amerikaanse rolmodelle en voorbeelde nageboots nie; deur in 'n vermenging van plaaslike tale te rap oor Suid-Afrikaanse omstandighede, wat in die middel-1980's gekenmerk is deur 'n noodtoestand en opstande teen die apartheidsbeleid (Künzler 2011:28), het Suid-Afrikaanse hip-hop vroeg reeds 'n globale karakter gehad.

Oor vroeë Kaapse hip-hop se verband met opstand teen die apartheidsbestel moet daar kortliks genoem word dat daar in die diskoers oor die ontstaan van plaaslike hip-hop verskeie menings hieroor is. Volgens Künzler (2011:27–8) het hip-hop in die Kaap ontstaan as 'n vorm van verzet teen apartheid, maar Watkins (2012:57, 74) betoog dat, hoewel Suid-Afrikaanse hip-hoppers in die vroeë tot middel-1980's belange gehad het by die politieke kwessies van die dag, politiek nie aanvanklik hulle primêre fokus was nie en dat dit 'n drogrede in die akademiese diskoers oor die eerste fases van hip-hop in Suid-Afrika is. Hy meen dat 'n verbintenis tussen plaaslike hip-hop met die politieke kwessies van die dag, en die gebruik van hip-hop as 'n spreekbuis te midde daarvan, met verloop van tyd ontwikkel het, en steun dié redenasie op grond van onderhoude wat hy met rolspelers in die Kaapse hip-hop-toneel gevoer het.

Maar soos ek elders redeneer (Klopper 2017a:54): Selfs al was die boodskap van die eerste Kaapse hip-hoppers nie aanvanklik direk verbind met die struggle teen apartheid *per se* nie, kan die identifikasie met hip-hop deur jong bruin en swart mense in die 1980's in Suid-Afrika nietemin gekoppel word aan die marginaliserende gevolge van apartheidswetgewing, asook aan 'n lang geskiedenis van sosiale en politieke ongeregtigheid wat selfs nog verder teruggevoer kan word na kolonialisme en slawerny. Met ander woorde, om as bruin of swart persoon te rap in die 1980's en vroeë 1990's in Suid-Afrika het nie net gegaan oor 'n verbale uitdrukking teen die apartheidspolitiek nie, maar was ook 'n opstand teen die effek van 'n eeue lange geskiedenis van onderdrukking en 'n poging tot die daarstelling van persoonlike agentskap te midde daarvan. En dit geld tot vandag toe in plaaslike bewuste hip-hop, soos deur “Larney, jou poes” vergestalt, en verder in hierdie artikel duidelik sal blyk. Hip-hop is immers 'n kulturele gebruik wat onderhandel met die ervarings van marginalisering, beperkte geleentheid en onderdrukking (Rose 1994:21). Die daaglikse werklikhede van onvoldoende toegang tot finansiële en ander bronne staan dus sentraal in die begrip van die belange van jong mense wat gedurende die 1980's en 1990's aangesluit het by die hip-hop-beweging in die Wes-Kaap (Klopper 2000:185). Jong bruin mense in die Kaap gedurende die 1980's kon identifiseer met swart Amerikaanse hip-hop, vanweë die gedeelde ervaring van sosioëkonomiese en politieke marginalisering en onderdrukking (Künzler 2011:28) wat daarin uiting kry.

In die vroeë 1990's was die Kaapse groep Prophets of Da City (POC)¹⁴ baanbrekers op die plaaslike hip-hop-toneel, en ook die eerste wat 'n hip-hop-album in Suid-Afrika uitgereik het (Künzler 2011:28). Benewens Engels, Xhosa en Zoeloe, was hulle die eerste om in (Kaapse) Afrikaans te rap, en hulle vermenging van plaaslike tale het hulle reikwydte verbreed (Haupt 1996:5). Hulle lirieke is gekenmerk deur 'n positiewe boodskap wat selftrots aanspoor en geweld en dwelms afkeur – en dieselfde geld vir prominente bewuste plaaslike bruin rap-groepe wat in hulle voetspore gevolg het, soos Black Noise. Studies soos dié van Haupt (1996 en 2004) oor POC en ander hip-hop-groepe afkomstig uit die Kaapse Vlakte ondersteun die

beskouing dat vroeë plaaslike kunstenaars hip-hop as platform vir die artikulasie van identiteit gebruik het in 'n omgewing wat op sosiale en politieke vlak ontoeganklik en ontegenwoordig was; met ander woorde waar hierdie kunstenaars andersins 'n gebrek aan agentskap gehad het. Haupt (2004:76) skryf byvoorbeeld dat musiek soos dié van POC en Brasse Vannie Kaap (BVK) onder meer 'n ruimte in die openbare sfeer teruggeëis het – 'n sfeer waartoe jong swart mense onder die apartheidsbestel nie toegang gehad het nie (vgl. ook Künzler 2011:28, 41). In hierdie sin het hip-hop vroeg reeds in Suid-Afrika die geleentheid gebied vir die daarstelling van agentskap in 'n ontegenwoordige, ontmagtigende ruimte.

Sedertdien het die plaaslike hip-hop-kultuur aansienlik verbrei, en die ryke variasie van plaaslike hip-hop, met rap in verskillende inheemse tale, deur verskillende rasse-groepe oor verskillende kwessies, noop die verbreding van die diskoers daarvoor – ook tot kwessies wat in Afrikaanse rap buite die konteks van die Kaapse Vlakte aangespreek word, soos in die geval van “Larney, jou poes”. Ek gaan met Moses (2019:150) akkoord dat hierdie lied in die voetspore van die genoemde vroeë bewuste Kaapstadse rappers soos POC, Black Noise en BVK volg. Maar ek reken ook dit dui op 'n tematiese variasie in hip-hop wat wyer as die Kaapse Vlakte strek.

2.4 Die plaaslike hip-hop-diskoers

Omdat die eerste permutasies van hip-hop in Suid-Afrika in die Kaap sigbaar was, het vroeë akademiese studies oor plaaslike hip-hop byna uitsluitlik op Kaapse hip-hop gefokus, en meer spesifiek op hip-hop uit die Kaapse Vlakte. Künzler (2011:27 e.v.) dui daarop dat die grootste deel van die akademiese diskoers oor hip-hop in Suid-Afrika (ten tye van sy betoog) steeds fokus op die beginfase van hip-hop aan die Kaap en veral op groepe soos POC, met hip-hop wat beskou word as teenreaksie op hegemoniese magte en beïnvloed is deur die swartbewussensbeweging. Hy betoog onder meer: “the existing literature on rap in South Africa appears rather outdated and unrepresentative of the current situation, and more recent developments of the genre” (Künzler 2011:29). Ook Watkins (2012:59), wat vroeër self 'n studie oor hip-hop in die Kaap onderneem het (Watkins 2000), meen dat die studie van Suid-Afrikaanse hip-hop hoofsaaklik handel oor hip-hop in die Kaap. Beide Künzler (2011) en Watkins (2012) gaan dan voort om hierdie saak aan te spreek deur 'n breër blik oor die stand van Suid-Afrikaanse hip-hop in die 21ste eeu te bied. Die gevolg is 'n uitbreiding in die akademiese diskoers oor plaaslike hip-hop, asook 'n demonstrasie van die ryke variasies daarvan, hoewel hulle studies nie melding maak van byvoorbeeld wit Afrikaanse rappers nie.¹⁵ Intussen het nog belangrike bydraes tot dié diskoers verskyn, soos veral Moses (2019) se uitgebreide Harvard-studie waar hy die uitdrukkings van bruin identiteit in Kaapse rap ondersoek. Maar hoewel laasgenoemde studie 'n noemenswaardige bydrae tot die plaaslike hip-hop-diskoers lewer, illustreer die hoofokus van Moses (2019) eintlik net Künzler (2011) en Watkins (2012) se redenasies, naamlik dat hip-hop-studies in Suid-Afrika hoofsaaklik beperk bly tot Kaapstadse hip-hop.¹⁶ Soos ek ook in Klopper (2017a:63–70) breedvoerig betoog, bly dit die tendens terwyl daar Kaapse permutasies van hip-hop buite die Kaapstad-metropool is wat temas varieer van die temas behorende tot die stad (en die Kaapse Vlakte) – veral as dit kom by Afrikaanse rap.

Met die aanvang van die derde dekade van hierdie eeu is dit duidelik dat daar oor die breër Kaapse gebied – wat veral die platteland van die Wes-, Oos- en Noord-Kaap insluit – 'n oplewing in Afrikaanse rap is, of rap waarvan daar Afrikaanse elemente is. Net soos die temas van rap op die Kaapse Vlakte sowel variasie as ooreenstemming van temas toon, is die

temas wat aangeraak word op die Kaapse platteland ryk aan variasie, terwyl dit dikwels 'n diskursiewe verband met sowel die plaaslike as internasionale hip-hop-toneel hou.

Dookoom se “Larney, jou poes” dien as voorbeeld van hoe kommentaar in Afrikaanse rap oor die ervaring van marginalisering en onderdrukking nie slegs gelewer word op die Kaapse Vlakte of oor die omstandighede daar nie, selfs al is die emcee van Dookoom, Isaac Mutant, op die Kaapse Vlakte gevestig. Tematies word kommentaar oor onderdrukking en rassepolitiek in “Larney, jou poes” verbrei om die plattelandse ervaring in te sluit. Natuurlik gebruik nie alle plattelandse rappers hip-hop om in hulle lirieke kommentaar op rassepolitiek en onderdrukking te lewer nie en ook op die platteland is temas in rap gevarieerd. Sommige rappers gebruik byvoorbeeld rap om 'n trots in hulle gemeenskap uit te spreek en sodoende agentskap te verkry, soos byvoorbeeld die geval is by die rapper V.I.T.O. uit Okiep in die Noord-Kaap (kyk Klopper 2017a:66–8 en Klopper 2017b).

Vervolgens word Isaac Mutant en Dookoom, en spesifiek hulle mees invloedryke rap-lied, “Larney, jou poes”, van nader beskou, nie slegs om meer oor die lied en funksionering van hip-hop te wete te kom nie, maar om uiteindelik voort te bou op die diskoers oor plaaslike hip-hop, en veral dan oor Afrikaanse rap.

3. Isaac Mutant, Dookoom en “Larney, jou poes”

3.1 Inleiding: *Wie is Isaac Mutant en Dookoom?*

Die gewese Kaapstadse hip-hop-groep Dookoom was tussen 2013 en 2018 aktief, waartydens hulle enkele kortspelers en enkelsnitte uitgereik het. Die lede van Dookoom word deur Koen (2014:8) soos volg opgesom:

The group [...] is a rainbow nation-wet dream. There is Spooky with her shaved blonde head on visuals, British-born Human Waste (aka Dplanet) on beats and backing vocals, Cape Flats muso Roach on the decks, lyricist Isaac Mutant and then Lilith, an amorphous id who wears a stocking over her face [...]

Die emcee van Dookoom, Isaac Mutant (ook bekend as Jimmy Kaatte), is al vir meer as twee dekades op die Kaapse hip-hop-toneel bedrywig. Mutant woon op die Kaapse Vlakte, maar hy is in 1975 op Vredendal gebore, 'n dorp omring deur plase – veral wingerdplase – hoofsaaklik bearbei deur arm bruin arbeiders en besit deur wit boere. In 'n onderhoud met *News24* vertel hy dat hy nie net die hoogs omstrede “Larney, jou poes” geskryf het na aanleiding van sy agtergrond op Vredendal nie, maar ook op grond van wat sy kennis op die platteland hom vertel het van hulle onregverdige behandeling en armoedige omstandighede: “But I’m pissed in general of how people treat other people” (*News24* 2014). In ander onderhoude verbind Mutant spesifiek die lied se inhoud met die vele indertydse plaasopstande deur wynplaas-arbeiders wat in 2012 buite De Doorns in die Boland ontvlam het (vgl. Koen 2014:8; Marais 2014:11), waartydens dié werkers betoog het teen die lae daaglikse werkersloon wat in daardie stadium R69 per dag was (vgl. Anoniem 2019). Blignaut en Willemse (2014:3) verbind die lied verder met die oorblyfsels van kolonialisme: “The song places the band’s politics as a reaction to the Cape’s history of slavery, colonialism and the ‘dop system’ – when farm workers were paid in alcohol.” Die lied lewer dus spesifiek kommentaar op die uitbuiting van

arm bruin plattelandse plaaswerkers, maar ook op onderdrukking oor die algemeen, soos die liedteks-ontleding in die hieropvolgende afdeling sal aantoon.

Die groepnaam *Dookoom* is afgelei van die hoofsaaklik Kaaps-Afrikaanse woord *doekom/doekoem* afkomstig van *dukun* wat in beide Maleis en Indonesies gebruik word om na 'n sjamaan of toorder te verwys. In Indonesies word die woord ook gebruik in die betekenis van “om getoor te wees”, en in beide die Maleis en Indonesies het hierdie woord 'n negatiewe konnotasie. Die verafrikaanste weergawe en gebruik van hierdie woord het verskeie variasies en permutasies wat waarskynlik wissel tussen streke. Volgens die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (WAT 1974) word *doekoem* of *doekom* gebruik in plaas van *doekoen* “veral in die afgeleide betekenis meerdere of moesoek: *Jou doekoem kry (teëkom)*, jou meerdere, jou moses teëkom” (WAT 1974, o.w. “doekoem”). Daarteenoor word *doekoen* volgens die WAT gebruik om te verwys na 'n “[i]nheemse geneeskundige, man of vrou, soms 'n priester, wat, spesiaal op Java, empiriese genees- en verloskunde wat dan meestal op bygeloof berus, uitoefen en weens beweerde omgang m/d geeste drome uitlê en die toekoms voorspel; medisynemeester, vroedvrou, towenaar [...]” (WAT 1974, o.w. “doekoen”). Soortgelyk as die geval in Indonesies, word die woord op die Kaapse Vlakte – met die verafrikaanste uitspraak *doekoem/doekom* – oorwegend as werkwoord (in die betekenis “toor”) ingespan, byvoorbeeld “Daai man is gedoekom.”¹⁷

In die lig van hierdie konnotasies met die woord *doekoem* (wat die groep waarskynlik verengels het met die spelling *Dookoom*) verklaar Mutant in 'n video-onderhoud (I.O.T. Records 2014) in antwoord op die vraag “Why Dookoom?”:

People are always scared of what they don't know. And that's how we grew up, me and my friends, and people in my area. A 'dookoom' was one of those things that we were scared of. So we had to go with that one.

Mutant beskou met ander woorde die woord as verwysing na 'n toorder, een met die mag om vrees in te boesem; 'n magtige gestalte met agentskap. In dieselfde onderhoud (I.O.T. Records 2014) sê hy oor homself en sy kuns:

South Africa knows this fucking black militant dude and everyone's scared of that [...] It's got nothing to do with colour, it's got to do with pushing boundaries and shit, and making people uncomfortable. And the moment you're uncomfortable, you evolve mos, man.

In hierdie geval hou die groepnaam verband met grieselrigheid, aanstootlikheid en die skoktaktiek. Een joernalis beskryf Dookoom inderdaad as die grilligerigste hip-hop-groep ooit, oftewel “the creepiest band ever” (Feser 2014). Dookoom en veral Mutant se oogmerk is dus om ongemak te wek ter wille van sosiopolitieke vooruitgang. Ongemak is 'n gegewe in protesmusiek. As dit nie ongemak, debat en omstredenheid wek nie, is dit nie protesmusiek nie. Om te skok, aanstoot te gee en omstredenheid te wek, was die groep se oënskynlike doel. In weerwil van die groep se naam, was die doel ook om – soos met die mag van 'n doekoen – verandering te bewerkstellig, ofskoon hulle bestaan kortstondig was. Op hulle Facebook-blad kondig hulle in 2019 aan dat hulle ontbind met die afskeidswoorde: “Dookoom fucked shit up and left”.

Maar wat is die funksie van hierdie aanstootlikheid? Die antwoord lê gedeeltelik in hierdie geval by hoe die sogenaamde *badman* figureer in hip-hop ten einde simboliese agentskap te bewerkstellig te midde van 'n geskiedenis van sosiopolitieke onreg. Vervolgens word die lirieke en musiekvideo van Dookoom se “Larney, jou poes” bespreek, met inagneming van hierdie simboliek.

3.2 'n Liriek-ontleding van “Larney, jou poes”

In Klopper (2009, 2017a) word betoog dat lirieke nie op dieselfde wyse as formele poësie ontleed kan word nie, omdat dit geskryf word om gesing/perform te word, en omdat dit onlosmaaklik verbind is met stem, optrede en musiek wat elk bykomende emosionele en simboliese ladings tot die lirieke bied. Hierdie aspekte, asook visuele voorstellings van 'n lied in die vorm van byvoorbeeld musiekvideo's, moet dus in ag geneem word wanneer die betekenis van lirieke ondersoek word, aangesien betekenisverdigting deur hierdie meegaande elemente plaasvind. Wanneer dit spesifiek gaan oor die ondersoek van raplirieke, wys Bradley (2009:7–14, 31–4) op die onlosmaaklike simbiose van stem en musiek in rap, en noem dit die “dual rhythmic relationship”, oftewel die tweeledige ritmiese verhouding: 'n wederkerige werking tussen die ritme en vloei van woorde, en die *beat* of tempo wat daarmee gepaard gaan. Ritme en ritmiese musiek is 'n kernelement van rap en dra by tot die sensoriese effek van 'n rap-lied. Wanneer 'n ontleding van die lirieke van 'n rap-lied soos “Larney, jou poes” dus aangepak word, moet hierdie saamwerking van bykomende elemente wat bydra tot die uiteindelijke betekenisoordrag ook in ag geneem word. Vervolgens ondersoek ek die woorde van “Larney, jou poes”, met inagneming daarvan dat die woorde nie geskei kan word van hierdie bykomende, aanvullende elemente nie. In hierdie afdeling sal ek ritme en musiek in ag neem, en in die volgende afdeling kom die visuele elemente van die musiekvideo spesifiek aan die bod.

“Larney, jou poes” open met 'n beswymende, onthutsende wysie op die maat van 'n swaar tromslag wat onmiddellik bydra tot die ontwrigtende sensoriese ervaring van die lied. Dan val die rapper Isaac Mutant weg met 'n verdraaiing van die bekende Engelse Christelike kinderloflied “Father Abraham” waarvan die oorspronklike refrein lui:

*Father Abraham had many sons
Many sons had Father Abraham
I am one of them and so are you
So let's all praise the Lord*

Op dieselfde wysie as bostaande refrein, rap Mutant:

*Farmer Abrahams had many farms
Many farms had Farmer Abrahams
I work one of them and so do you
So let's go burn them down*

Hierdie simboliese omkering is 'n opsetlike retoriese tegniek om reeds met die intrapslag van die rap-lied Dookoom se beswaar teen die status quo duidelik te sinjaleer. Die verwringing van 'n kinderloflied (wat verbind kan word met heilsaamheid, heiligheid en onskuld) tot subversiewe interteks het ten doel om te dui op die ónheiligheid, ónheilsaamheid en die skuldlas van “Farmer Abrahams” – wat hier as versamelnaam ingespan word om nie slegs te verwys na wit

boere nie, maar wit onderdrukkers oor die algemeen, wat reken hulle is uitverkore en verhewe à la die Bybelse figuur van Abraham. In sterk kontras met die lof vir 'n oppergesag in "Father Abraham", ondergraaf Mutant die gesag van die boer in sy vers.

Religieuse intertekstualiteit word herhalend in die lied ingespan, onder andere waar daar met die eerste rap-vers na Afrikaans gewissel word met die woorde:

ek slaan my oë op na die hemel, dis skemer
die varke vreet my op, want ek meng met semels
ek moet altyd kak stoot
plaaswerkers weet hoe gaan die lewe
want die baas van die plaas laat jou hele lewe sneuwel

Bostaande teks kan as tematiese opsomming van die lied beskou word. Die eerste twee reëls hou op intertekstuele wyse verband met die Bybelvers, Psalm 121:1–2, wat lui: "Ek kyk op na die berge: waarvandaan sal daar vir my hulp kom? My hulp kom van die Here wat hemel en aarde gemaak het." In skerp teenstelling met dié Bybelvers, wat die sekerheid van verlossing te midde van nood verwoord, word hopeloosheid en onheil vergestalt in Mutant se woorde – nogeens funksioneer simboliese omkering hier as retoriese strategie.

Mutant plaas homself in die skoene van die plaaswerkers spesifiek, maar alle veronregtes in die algemeen, en ten einde dit te doen, neem hy die gestalte van die arbeider aan, hy praat namens die plaasarbeider, onder meer deur te sê: "ek is keelvol" en "ek voel gebreklik". Nie slegs vergestalt hierdie woorde hoe die geskiedenis van onderdrukking en die gevolglike sosioëkonomiese wanbalans tot woede en 'n gevoel van magteloosheid lei nie, maar die woord *keelvol* is boonop dubbelsinnig: Dit wys op 'n gevoel van satheid, maar dien ook as simboliese verwysing na die omstrede sogenaamde dopstelsel van ouds waar boere arbeiders met wyn betaal het. Hierdie gegewe word onderstreep deur visuele voorstelling in die lied se musiekvideo waar die karakters van plaaswerkers groot strale wyn uit papsakke drink (in die volgende afdeling kom visuele simboliese gegewens verder aan die bod; vgl. ook Moses 2019:147).

Die wanbalans van die heersende toestand word dus geskets en 'n behoefte aan die herstel van hierdie wanbalans word uitgespreek, met die woorde: "voetsek! brand jou plaas plat, nou kan jy soos ek werk". Vuur en verbranding dien hier as simbool van vernietiging, maar een wat noodsaaklik is ten einde verandering mee te bring. Soos betoog in Klopper (2009:129–30), is vuur 'n kenmerkende simbool van die tema van verandering of hernuwing in lirieke. Mutant predik hier dus 'n behoefte aan verandering van die status quo.

Daarna kom 'n wending in die musiek wat die luisteraar boei met 'n opbouende, onheilspellende ritme, waarvan die effek versterk word deur die herhaling van die woorde: "eendag was daar gewees, die *next* dag was daar fokkol [niks]". Hierdeur word die Genesis-skeppingsverhaal uit die Bybel op sy kop gekeer en kommentaar gelewer op die onmoontlikheid van 'n voortbestaan in die huidige situasie, onderstreep met die woorde: "ek is so diep in die kak, ek gaan toilet toe met 'n snorkel".

In teenstelling met die Genesis-interteks wat lui dat die aarde geskep is vanuit die duistere onbewoonbaarheid van die niet, word dié gegewens omgekeer om te sê dat die optrede van die (wit) mens die teenoorgestelde uitwerking as die skeppingsverhaal het, met ander woorde

verwoesting: “eendag was daar gewees, die *next* dag was daar fokkol”. Die aangesprokene in die lied word dus beskuldig van die verwoesting van balans deur onregmatige optrede jeens andere. Die simboliese omkering van hierdie woorde kry egter selfs meer betekenis indien die voorafgaande reël “voetsek! brand jou plaas plat, nou kan jy soos ek werk” daarmee saam in ag geneem word – nou kan die woorde “eendag was daar gewees, die *next* dag was daar fokkol” beskou word as ’n dreigement van vernietiging van die plaas (oftewel die breër status quo) ter wille van die herstel van balans.

Later bereik ook die woede brandpunt in die lied met die uitdagende, herhalende, woorde: “koes, koes, daar hol hulle / daai’s my *formula*”. Dit is op hierdie punt in die musiekvideo waar ’n groep plaasarbeider-karakters die materiaal vir brandstiging bymekaar begin maak, soos in die volgende afdeling in meer diepte bespreek word. Dan volg die kern van die lied, met die woorde waaraan die titel ontleen is, op die maat van ’n pulserende, vibrerende elektroniese sintetiseerder-klank¹⁸ wat as ’t ware die woedende erns van die woorde versterk: “jou poes, my larney / jy kan my nie vertel nie”. Nou word die wit baas in alle erns uitgedaag en aangespreek, en bied die lied ’n alternatiewe (mondelinge) geskiedskrywing wat afwyk van die formele geskiedskrywing voorgehou deur die wit establishment onder die apartheidsregering, en waarin Jan van Riebeeck as grondvester-held of heroïese kolonis voorgehou is:

*bra, remember you come here in 1652
you a skollie too
you were fokking sentenced with a convict crew
you robbed and skrewed the natives
now who’s the savage?
in 1657 the National Party was established
you garbages ravaged the balance from the get-go
[...]
my family spreaded over the plantations
and by the way,
who the fuck is you to call my frustrated ass a racist?*¹⁹

Wat hierdie gedeelte van die lied veral treffend maak, is die verwysing na 1657 as die jaar waarin die Nasionale Party kwansuis reeds gevestig is (“*in 1657 the National Party was established*”), terwyl hierdie party eers formeel in 1914 gestig is en ná politieke oorwinning in 1948 ’n aktiewe rol gespeel het in die ingrawing van apartheid deur middel van wetgewing. Die jaar 1657 is egter noemenswaardig omdat dit die jaar is waarin Jan van Riebeeck aan die sogenaamde Vryburgers regte toegestaan het om koloniale grond te gebruik vir landbou. Twee jaar later, in 1659, is die eerste bottel wyn op plaaslike bodem geproduseer. Hierdie datumverwysing skakel dus direk met die tema van ’n langdurige geskiedenis van onreg op plattelandse plase en veral dan wynplase, wat in die lied aangespreek word, en wat verteenwoordigend is van algehele geskiedkundige onreg, en veral dan die geskiedkundige onreg op plaaslike bodem.

Howson (2019:3) skryf oor hoe die Wes-Kaapse wynplaaslandskap verteenwoordigend is van historiese sosiale, ekonomiese en politieke magsverhoudinge in Suid-Afrika:

As one of the first commercial and export industries in South Africa from the mid seventeenth century, and a major driver of the slave trade at the Cape as well as the

seizure of Khoisan land, wine production has provided a backdrop to the extended negotiation and re-negotiation of racialised economic roles in South Africa.

Terwyl die demokratisering van Suid-Afrika in 1994 sekere veranderinge in hierdie bedryf meegebring het (en daar weens globale handel ook eksterne druk op die plaaslike bedryf geplaas word om te evolueer), skryf Howson (2019:4) verder, is daar in baie opsigte vandag nog 'n voortsetting van dié bedryf se problematiese geskiedenis met 'n “deep-seated racialised hierarchy which has kept white landowners prosperous and black labourers dependant and impoverished”, soos uitgedruk word in “Larney, jou poes” se rap-lirieke.

'n Kenmerk van rap (en veral in bewuste rap), in teenstelling met formele Westerse poësie, is dat die rapper gewoonlik as ek-verteller optree ten einde outentisiteit te bewerkstellig. In rap is die outeur en voordraer gewoonlik een en dieselfde persoon (vgl. Rose 1994:87; Bradley 2009:162), waar die digter en spreker in Westerse poësie gewoonlik teoreties as afsonderlik beskou word (ofskoon outobiografiese poësie wel 'n immer groeiende tendens is). Die spreker in hierdie lied is egter 'n karakter wat 'n groep mense verteenwoordig en as 't ware as spreekbuis vir hulle optree. In “Larney, jou poes” neem Mutant die gestalte van 'n Bolandse plaasarbeider aan,²⁰ eerder as om noodwendig as spreker uit spesifieke persoonlike ervaring op te tree; soos hy inderdaad uitwys wanneer hy praat oor hoe die benarde toestande van sy familie en vriende in die Boland as inspirasie vir die lied gedien het (*News24* 2014). Tog beken hy – soos reeds genoem – in laasgenoemde onderhoud dat die woede jeens onreg wat in die lied uitgespreek word oor onreg oor die algemeen gaan, en jeens plaasboere spesifiek. Hierdie tematiese invalshoeke word versterk deur die visuele voorstellings in die lied se musiekvideo.

3.3 Isaac Mutant as badman-figuur in “Larney, jou poes” se musiekvideo

In die hedendaagse konteks van internetkonnektiwiteit en die verspreiding van musiek op digitale platforms (versus oudmodiese musiekverspreiding via band, plaat of CD), speel die veelvlakke oordrag van musiekskeppings 'n ál groter rol, omdat die toegang tot bykomende elemente van hierdie skeppings – soos musiekvideo's – so geredelik is te danke aan die internet. Reeds meer as 'n dekade gelede wys Moser (2007:283) daarop dat populêre liedjies 'n intermediapraktyk is “which enacts and thus embodies the *interplay and integration* of oral, literate and audiovisual modes of linguistic communication”. Hiervolgens word daar aanvaar dat populêre musiek nie noodwendig deur een enkele modus van kommunikasie – soos lirieke – oorgedra word nie. Eerder kan bykomende inligting tot 'n lied oorgedra word deur byvoorbeeld visuele enkodering in (onder meer) optredes of deur musiekvideo's (vgl. ook Klopper 2017a:20–1). In die geval van “Larney, jou poes” speel die meegaande musiekvideo, geskiet deur die regisseur Dane Dodds, 'n onontbeerlike rol in die oordrag van die lied se boodskap, en is dit juis dié visuele voorstelling en die digitale verspreiding daarvan, wat aan die lied so 'n groot reikwydte en tonne media-aandag geskenk het.

Die verskyning van “Larney, jou poes” se musiekvideo op YouTube in Oktober 2014, is begroet met gemengde ontvangs in die formele media en op sosiale media, met die musiekvideo wat deur baie kommentators as opruiend beskou is. Die video is geskiet in swart en wit, wat hier nie bloot 'n stilistiese keuse is nie, maar ook 'n simboliese doel dien deur die swart-en-wit-rassepolitiek wat hier ter sprake kom op visuele vlak te beklemtoon.

Die video open met 'n panoramiese videoskoot van 'n welvarende plaas met 'n groot opstal aan die voet van heuwels. Dan sien ons 'n skedonk-bakkie en 'n trekker, tekenend van 'n plaas

waar daar hard gewerk word.²¹ Hoenders pik-pik, en skape drom saam op sanderige terrein – kenmerkende beelde van ’n Suid-Afrikaanse plaas. Dan verskyn Isaac Mutant teen die agtergrond van ’n wit skuur-muur en begin rap. Hy toon ’n uitdagende houding, wys twee middelvingers in die lug wanneer hy die inleidende refrein afsluit met die woorde “*so let’s go burn them down*” – met verwysing na die wit boer se plase. In die volgende toneel tree die rappende Mutant op as trekkerbestuurder, met ’n groep plaaswerkers op ’n wa agter die trekker. In ’n opstandige gebaar hou hulle gaffels omhoog, voor hulle van die trekkerwa af spring en droë gras en motorbande bymekaarmaak vir brandstigting.

Terwyl Mutant rap “koes, koes, daar hol hulle”, blyk die plaaswerker-karakters ook wapens op te neem. Kort daarna is dit hierdie karakters wat Mutant se woorde “jou poes, my larney” uittartend naboots. Uiteindelik stig die arbeider-karakters ’n brand met vlammende motorbande. Moses (2019:147) meen dat die gebruik van motorbande hier ’n simboliese verwysing is na halsbandmoord, die omstrede strafgebruik uit die apartheidsera. Hy redeneer dat hierdie simboliese gegewe ’n hedendaagse fokus plaas op “racially motivated practices supposedly relegated to apartheid history”. (Kyk ook my kommentaar oor die video se uitbeelding van die dopstelsel in die vorige afdeling.)

Moses (2019:148) bevind in verband met “Larney, jou poes”: “Overall, Dookoom’s video offers a definitive re-positioning of agency, with authority now located in the hands of indentured-laborers.” Hierdie beskouing strook met my lesing van Mutant as *badman*-figuur, omdat die *badman* as simboliese tegniek in rap funksioneer met die doel om, te midde van teenstand en onderdrukking, mag en agentskap daar te stel (kyk ook Nyawalo 2013).

Die blote (funksionele) benaming van die groep Dookoom dui reeds op ’n konneksie met die mitiese *badman*-figuur: Soos bespreek in onderafdeling 3.1 hou die woord *Dookoom* (afgelei van *doekom/doekoem*) verband met sogenaamde donker magte, omdat dit na ’n sjamaan of toorder verwys. Met Mutant se uitdagende optrede in “Larney, jou poes” se musiekvideo, word die neerslag van hierdie simboliek duidelik. In sy oorspronklike vorm is die mitiese *badman* ’n meta-geregtelike figuur wie se heroïese uitbeelding die geldigheid van ’n regstelsel ondergraaf wat swart Amerikaners van hulle siviele regte ontnem het; met ander woorde, as reaksie op (gedwonge) insluiting in ’n gemeenskap waar hulle terselfdertyd op sosiopolitieke en ekonomiese vlak uitgesluit is (Nyawalo 2013:473). Die *badman*-persona word dus ’n onderhandelingsstrategie met ’n oorlewingshouding ingeskryf in die bemagtigingsmoontlikhede wat hierdie figuur bied aan diegene wat kies om dit te vergestalt (Nyawalo 2013:474). Hierdie simboliek is oor baie dekades oorgedra in swart mondelinge praktyke, tot in hip-hop – waar dit deel geword het van hierdie kultuurvorm se simboliese etos – en ook in die verbreiding daarvan na ander kontekste, tot in bewuste Suid-Afrikaanse hip-hop. In “Larney, jou poes” neem Mutant dan ook die karakter van hierdie meta-geregtelike figuur aan ter wille van die bemagtigende moontlikhede wat dit bied. Nyawalo (2013:472–3) betoog dat onderdrukking die dryfkrag is wat lei tot hierdie tipe verbalisering en vertoning van anti-establishment-uitbeeldings van agentskap vanuit marginale ruimtes, soos hier inderdaad die geval is.

Rose (1994:12) meen: “[T]he ghetto badman posture-performance is a protective shell against real unyielding and harsh social policies and physical environments.” Die *badman*-toast, en die figuur van die *badman* in hip-hop word dus gebruik as protes, as artikulasie van sosiale omstandighede, maar ook ter behoud van die spreker se persoonlike mag en menslikheid (vgl. Nyawalo 2013:464) binne ontoereikende omstandighede. In die geval van “Larney, jou poes”, is hierdie omstandighede op Suid-Afrikaanse bodem die ongunstige toestande van bruin

plaasarbeiders te midde van eeue lange sosiopolitieke onreg, en word die *badman* ingespan ten einde simboliese agentskap te bewerkstellig.

Nyawalo (2013:473) betoog egter ook oor die *badman*:

The badman typically presents himself as an inassimilable counter-cultural hero who expresses a given sociopolitical reality [...] [T]he figure of the badman is sometimes used as a mirror that points at the larger society that engendered its creation.

Benewens die simboliese agentskap wat deur die figuur van die *badman* verkry word, het hy dus ook ten doel om die onreg in die samelewing uit te wys. Die gedaante wat Isaac Mutant in “Larney, jou poes” aanneem, en die boodskap wat hy oordra in die lied, bied met ander woorde ’n blik op die samelewing wat in die eerste plek sy *badman*-figuur tot gestalte gedwing het.

4. Gevolgtrekking

Terwyl hip-hop nie ’n kitsoplossing vir sosioëkonomiese en politieke ongelykheid en ander sosiale euwels is, was of ooit sal wees nie (vgl. Chang 2005:82), het die ontstaan daarvan in die 1970’s onder die swart Amerikaanse jeug ’n platform daargestel vir die artikulasie van identiteit en werklikhede in ’n omgewing wat andersins vir hulle ontegenwoordig was, en waar legitieme roetes tot materiële en sosiale deelname vir hierdie jongmense al hoe meer ontoeganklik geword het (Rose 1994:59–60). Dieselfde geld vir ander gemarginaliseerde mense die wêreld oor, ook op Suid-Afrikaanse bodem, waar hip-hop reeds in die 1980’s aanklank onder die Kaapse jeug gevind het. Hier was van die vroegste rappers sosiaal bewus, en met ’n lied soos “Larney, jou poes” volg Dookoom – dekades later – in die voetspore van sogenaamde *bewuste* Suid-Afrikaanse rappers (vgl. ook Moses 2019:147).

Maar soos ek argumenteer in hierdie artikel, strek Dookoom se verbintenis met hip-hop verder terug as die eerste permutasies van hierdie kultuurvorm in Suid-Afrika. Hip-hop dra daarmee saam ’n globale simboliese etos wat op plaaslike vlak ingespan word (vgl. Neate 2004:4, 96) om plaaslike belange te artikuleer. Behorende tot die simboliese kernelemente van hip-hop, is onder meer die sogenaamde *badman*-figuur wat spruit uit hip-hop se voorgeskiedenis en wel vanuit die Amerikaanse slawetydperk waar dit die eerste keer in die swart mondelinge praktyk van die toast ingespan is, wat later ’n voedingsbron vir rap sou word. Die figuur van die *badman* word in die swart mondelinge kultuur ingespan as protes en ter wille van die skepping van agentskap binne ontoereikende sosiopolitieke omstandighede en onreg (vgl. Nyawalo 2013). Dit is duidelik dat die emcee van Dookoom, Isaac Mutant, die figuur van die *badman* aanneem in sy anti-establishment-performance van “Larney, jou poes” waarin die onreg jeens Bolandse plaasarbeiders – en onreg oor die algemeen – aan die kaak gestel word. Op hierdie wyse funksioneer die lied op die kruispunt tussen die universele en die spesifieke, en toon dit ook aan hoe hip-hop lokaal van aard is.

“Larney, jou poes” demonstreer verder hoe hip-hop funksioneer as ruimte waarbinne gemarginaliseerde sosiopolitieke werklikhede belig en vasgevang kan word in ’n samelewing waar die optekening van hierdie werklikhede op formele wyses – soos deur fisiese geskiedskrywing – weens eeue van onderdrukking nie moontlik was nie. In “Larney, jou poes” vind daar voorts ’n soort *herskrywing* plaas, en bied die lied ’n alternatiewe (mondelinge)

geskiedskrywing wat afwyk van die formele geskiedskrywing voorgehou deur die wit establishment onder die apartheidsregering. In hierdie sin funksioneer die lied ook om agentskap terug te eis van die koloniale onderdrukker en kan die lied beskou word as 'n postkoloniale *terugskrywing*.

Maar bowenal is Dookoom se “Larney, jou poes” ’n onthutsende rap-lied wat eeue lange onreg in Suid-Afrika aan die groot klok hang en dit luid laat bengel.

Bibliografie

- Alim, H., A. Samy, I. Pennycook en A. Pennycook. 2009. *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities and the politics of language*. New York: Routledge.
- Androutopoulos, J. en A. Scholz. 2003. Spaghetti funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4):463–79.
- Anoniem. 2019. Western Cape farm workers strike. *South African History Online*. 27 Augustus. <https://www.sahistory.org.za/article/western-cape-farm-workers-strike-2012-2013> (4 Mei 2021 geraadpleeg).
- Badsha, F. 2003. Old skool rules/new skool breaks: Negotiating identities in the Cape Town hip-hop scene. In Wasserman en Jacobs (reds.). 2003:131–43.
- Brown, C. s.j. The godfather of gangsta. *Davey D's Hip Hop Corner*. <http://www.daveyd.com/historystagolee.html> (11 November 2020 geraadpleeg).
- Blignaut, C. en G. Koen. 2014. Brand die plaas en f** die baas. *Rapport*, 12 Oktober, bl. 3.
- Blignaut, C. en R. Willemse. 2014. Dookoom pulls no punches. *City Press*, 12 Oktober, bl. 3.
- Bradley, A. 2009. *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. New York: Basic Civitas.
- Brewster, B. en F. Broughton. 2006. *Last night a DJ saved my life: The history of the disc jockey*. Londen: Headline.
- Brown, A. 2014. Dookoom – Larney jou p**s. *SA Music Scene*, 13 Oktober. <https://samusicscene.co.za/wp/dookoom-larney-jou-ps> (20 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Buys, J. 2014. Dookoom & the storm behind the Rainbow: How far has South Africa progressed as a democracy? *OkayAfrica*, 28 Oktober. <https://www.okayafrica.com/dookoom-larney-jou-poes-video-storm-how-far-has-south-africa-progressed-as-a-democracy> (20 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Chalfant, H., E. Martínez en S. Zeitlin. 2006. *From mambo to hip-hop: A South Bronx tale* [Dokumentêr]. Burbank: Latino Public Broadcasting (LPB).

- Chang, J. 2006. *Can't stop, won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York: Picador.
- Charry, E. (red.). 2012. *Hip hop Africa: New African music in a globalizing world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Featherstone, M., S. Lash en R. Robertson (reds.). 1997. *Global modernities*. Londen: Sage.
- Feser, S. 2014. The creepiest band ever. *The Carillon*, 2 November. <https://www.carillonregina.com/the-creepiest-band-ever> (20 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Gosa, T. 2015. The fifth element of hip hop: Knowledge. In Williams (red.) 2015:56–70.
- Gqola, Z. 2014. Dookoom: screaming about injustice. *Groundup*, 15 Oktober. https://www.groundup.org.za/article/dookoom-screaming-about-injustice_2352 (20 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Haupt, A. 1996. Rap and the articulation of resistance: An exploration of subversive cultural production during the early 90s, with particular reference to Prophets of Da City. MA-verhandeling, Universiteit van Wes-Kaapland.
- . 2004. Counterpublics, noise and ten years of democracy. *New Coin Poetry*, 40(2):76–90.
- Howson, K. 2019. Bottling the colonial unconscious: Ethical value networks and the commodification of fairness in the South African wine industry. PhD-proefskrif, Victoria Universiteit van Wellington.
- I.O.T. Records. 2014. Dookoom – “Larney, jou poes” (musiekvideo). YouTube. 15 Oktober. <https://www.youtube.com/watch?v=kmgpDostEqk> (1 Februarie 2020 geraadpleeg).
- . 2018. Why Dookoom? YouTube. 14 Maart. https://www.youtube.com/watch?v=HjPhQ_aatg (20 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Karon, T. 1993. Woede in woorde. *Die Suid-Afrikaan*, Desember/Januarie, ble. 25–7.
- Klopper, A. 2009. Die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokofpolisiekar. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- . 2016. A Tribe Called Quest's first studio album since 1998 and the potency of conscious hip hop. *LitNet*, 15 November. <http://www.litnet.co.za/tribe-called-quests-first-studio-album-since-1998-potency-conscious-hip-hop> (30 April 2017 geraadpleeg).
- . 2017a. Identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- . 2017b. V.I.T.O., die Nam-Afrikaanse rapper wat sy wortels omhels. *LitNet*, 2 November. <https://www.litnet.co.za/v-i-t-o-die-nam-afrikaanse-rapper-wat-sy-wortels-omhels> (12 Junie 2020 geraadpleeg).

- Klopper, S. 2000. Hip-hop graffiti art. In Nuttall en Michael (reds.) 2000: 178–96.
- Koen, G. 2014. Why is Dookoom so angry? *City Press*, 12 Oktober, bl. 8.
- Künzler, D. 2011. South African rap music, counter discourses, identity, and commodification beyond the Prophets of Da City. *Journal of Southern African Studies*, 37(1):27–43.
- Lloyd, J. 2014. Larney, jou kans. *LitNet*, 4 November. <https://www.litnet.co.za/dookoom-larney-jou-kans> (19 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Marais, D. 2014. Wees bang, wees baie bang! *Volksblad*, 1 November, bl. 11.
- Martin, D-C. 2013. *Sounding the Cape: Music, identity and politics in South Africa*. Somerset-Wes: African Minds.
- Mitchell, T. (red.). 2001. *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moser, S. 2007. Media modes of poetic reception: Reading lyrics versus listening to songs. *Poetics*, 35:277–300.
- Moses, W. 2019. In the mix: Expressions of coloured identity in Cape Town-based hip hop. PhD-proefskrif, Universiteit van Harvard.
- Neate, P. 2004. *Where you're at: Notes from the frontline of a hip hop planet*. Londen: Bloomsbury.
- News24. 2014. We chat to Dookoom about their controversial video, “Larney, jou p***”. 31 Oktober. [Video-opname]. <https://www.youtube.com/watch?v=PkpETBwQ3tg> (26 April 2017 geraadpleeg).
- Nuttall, S. en C-A. Michael (reds.). 2000. *Senses of culture: South African culture studies*. New York: Oxford University Press.
- Nyawalo, M. 2013. From “badman” to “gangsta”: Double consciousness and authenticity, from African-American folklore to hip hop. *Popular Music and Society*, 36(4):460–75.
- Pennycook, A. 2003. Global Englishes, Rip Slyme and performativity. *Journal of Sociolinguistics*, 7(4):513–33.
- Pennycook, A. en T. Mitchell. 2009. Hip hop as dusty foot philosophy. In Alim e.a. 2009:25–42.
- Petersen, A. 2014. Dookoom break the mould of SA music with “Larney jou poes”. *Platform*, 13 Oktober. <http://pltfrm.co.za/dookoom-break-the-mould-for-sa-music-with-larney-jou-poes> (19 Februarie 2020 geraadpleeg).
-

- Ramsey, G.P. Jr. 2003. *Race music: Black cultures from bebop to hip-hop*. Kalifornië: University of California Press.
- Robertson, R. 1997. Glocalization: Time-space homogeneity-heterogeneity. In Featherstone e.a. (reds.) 1997:25–44.
- Rose, T. 1994. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stapleton, K.R. 1998. From the margins to mainstream: The political power of hip-hop. *Media, Culture & Society*, 20:219–34.
- The Carrillon*. 2014. The creepiest band ever. 2 November. <http://www.carillonregina.com/the-creepiest-band-ever> (4 Maart 2020 geraadpleeg).
- Upshal, D. 1999. *The hip hop years*. [Dokumentêr]. Belfast: Channel 4.
- Urla, J. 2001. “We are all Malcolm X”: Negu Gorriak, hip-hop, and the Basque political imaginary. In Mitchell (red.) 2001:171–93.
- Van der Merwe, S.D. 2015. The dynamics of the interaction between music and society in recorded popular Afrikaans music, 1900–2015. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Wald, E. 2012. *The Dozens: A history of rap’s Mama*. New York: Oxford University Press.
- Wasserman, H. en S. Jacobs (reds.). 2003. *Shifting selves: Postapartheid essays on media, culture and identity*. Kaapstad: Kwela.
- WAT (Woordeboek van die Afrikaanse taal)*. Deel 2. 1974. o.w. “doekoem”. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- . 1974. o.w. “doekoen”. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- . 1974. o.w. “doekom”. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- . Deel 12. 2005. o.w. “poes”. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Watkins, L.W. 2000. Tracking the narrative: The poetics of identity in rap music and hip-hop culture in Cape Town. MA-verhandeling, Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Watkins, L. 2012. A genre coming of age: Transformation, difference, and authenticity in the rap music and hip hop culture of South Africa. In Charry (red.) 2012:57–75.
- Wepener, C.J. 2015. “Bliksem!”/Damn it! A ritual-liturgical appreciation of a deadly sin for an angry nation. *Verbum et Ecclesia*, 36(3), Art. #1422:1–8. <http://dx.doi.org/10.4102/ve.v36i3.1422> (21 Februarie 2020 geraadpleeg).
- Williams, F.D. 1995. Rap music in society. PhD-proefskrif, Universiteit van Florida.
-

Williams, J.A. (red.). 2015. *The Cambridge companion to hip-hop*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eindnotas

¹ Hierdie artikel is geskryf as deel van 'n projek wat befonds is deur die Andrew W. Mellon-stigting, getiteld “Rethinking South African literatures” by die Sentrum vir Veeltaligheid- en Diversiteitsnavorsing aan die Universiteit van Wes-Kaapland. Ek is besonder dankbaar teenoor die Mellon-stigting vir die finansiële steun van die breër projek waarvan hierdie navorsing deel vorm. Die opinies hierin vervat is my eie en is nie noodwendig toe te skryf aan die Mellon-stigting nie.

² In hip-hop-omgangstaal word die woord *emcee* dikwels gebruik om na 'n rapper te verwys, maar veral na die hoof-rapper in 'n hip-hop-groep. Die woord is afgelei van die afkorting *MC* (*Master of Ceremonies*). *MC* en *emcee* is wisselvorme, maar *emcee* is die voorkeurvorm in hierdie artikel.

³ Ek gebruik opsetlik die term *rap* in plaas van die gedwonge Afrikaanse vertaling *kletsrym*, omdat rap spruit uit die hip-hop-kultuur wat met sekere stylelemente en simboliese merkers saamhang. Ofskoon sommige Afrikaanse rappers na hulleself as *kletsrymers* verwys, en die meeste Afrikaanse woordeboeke *kletsrym* as vertaling vir *rap* aandui, ontken dié bewoording die aard van rap, en glo ek die term *rap* het 'n spesifieke onvertaalbare verband met hip-hop (kyk Klopper 2017a:22–3, 105 vir 'n meer uitgebreide bespreking hiervan).

⁴ Die woord *larney* is 'n Kaapse slengwoord wat gebruik word om na 'n wit, welgestelde persoon te verwys, dikwels met die betekenis van “wit baas”.

⁵ Die vloekwoord *poes* verdien verdere navorsing vanweë die semantiese veelvlakkigheid daarvan. In Afrikaans is die bekendste gebruik van hierdie woord stellig in die belediging “jou ma se poes”, en moederbeledigings soos dié het 'n fassinerende, lang geskiedenis in tale en kulture oor die wêreld heen, wat verbind kan word met die universele menslike behoefte aan agentskap in die aangesig van uitdaging(s) (kyk Klopper 2017a:294–5). Maar terwyl die woord *poes* op sigself in die eerste plek 'n vulgêre benaming vir vroulike geslagsorgane (veral vulva) is (*WAT* 2005, o.w. “poes”), het daar heelwat betekenisverruiming plaasgevind in die gebruik van die woord. Die *WAT* dui wel aan dat dit gebruik word as neerhalende skelwoord met die betekenis van iemand wat “besonder laakbaar optree en uiters negatief ervaar word”, maar in die geval van “Larney, jou poes” sal die manier waarop daardie “jou poes” gebruik word rofweg vertaal kan word as “fuck you”, eerder as wat dit (slegs) 'n verband behou met die woord *poes* as verwysing na 'n vroulike geslagsorgaan of om (bloot) te beteken “jy is 'n poes (laakbare individu)”. 'n Mens sou kon redeneer dat die “ma” in “jou ma se poes” hier weggelaat is om die belediging te verkort, en dat “jou poes” dus implisiet as moederbelediging verstaan moet word, met inagneming van die enkodering (en dekodering) van taal, maar die punt bly in ieder geval staan dat die aangesprokene in die eerste plek die een is wat hier gevloek word. *Poes* word op verskeie ander maniere ook gebruik, soos in gradering (as graadwoord), byvoorbeeld “poeslekker” (baie lekker), of as 'n werkwoord in byvoorbeeld “vir jou gaan ek poes” (ek gaan jou slaan), ensovoorts. Aangesien daar al in die geval van *poes* soveel betekenisverruiming plaasgevind het, lees ek dus nie Dookoom se

gebruik hier as noodwendig misogynisties – net omdat *poes* na 'n vroulike geslagsdeel verwys – nie.

⁶ Die distriksbenaming *Boland* word hier gebruik soos dit in die volksmond gebruyk word om na die Kaapse Wynlandgebied te verwys.

⁷ Kyk onderafdeling 3.1 vir 'n breedvoerige bespreking van die betekenis van hierdie woord en die groep se benaming.

⁸ Dit is onduidelik wat die resultaat van hierdie saak was. Ten tye van die afhandeling van hierdie artikel, het AfriForum nog nie gereageer op 'n navraag oor die uitkoms van hierdie klag nie.

⁹ Hier kom ter sprake die genoemde klag wat AfriForum daarteen ingedien het by die Menseregtekommissie op grond van die redenasie dat dit haatspraak is.

¹⁰ DJ Kool Herc, Grandmaster Flash en Afrika Bambaataa word deur Chang (2006:90) die drie-eenheid van hip-hop-musiek genoem. (Kyk ook Brewster en Broughton 2006:226–46.)

¹¹ Die dozens (ook soms genoem die dirty dozens) is 'n openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye, en is eie aan die swart Amerikaanse mondelinge tradisie. In hierdie spel (*playing the dozens*) eskaleer die beledigings – gewoonlik tot vulgêre vlak – totdat een van die spelers uiteindelik die ander troef en as wenner uit die stryd tree. Kyk Wald (2012) vir 'n uitgebreide studie hieroor.

¹² Alhoewel sommige hip-hop-pioniers nie hierdie opname as 'n outentieke rap-liedjie beskou nie, maar as gefabriseer deur 'n saamgeflanse rap-trio wat nooit vóór die opname opgetree het nie en selfs beskuldig is van plagiaat (vgl. Upshal 1999; Bradley 2009:16), het dit die reikwydte van hip-hop verbreed in sowel die VSA as op internasionale vlak (Bradley 2009:17).

¹³ Die behoefte aan die bewerkstelling van agentskap te midde van sosiale, politieke, ekonomiese, natuurlike en emosionele uitdagings is 'n universele kenmerk van die menslike kondisie (kyk Klopper 2017a:295). Rap skep op verskeie wyses die geleentheid vir die daarstelling van agentskap, op sowel simboliese as retoriese vlak. Benewens die gebruik van simboliese merkers soos die *badman*, soos hier bespreek, is daar ook retoriese strategieë in rap aanwesig wat om hierdie doel funksioneer. 'n Algemene kenmerk van rap is die gebruik van die eerstepersoonsvorm en die herhaalde verwysings na die rapper self asook sy/haar vermoëns, hetsy realisties of oordrewe (Rose 1994:86, Bradley 2009:180), en dit dien as retoriese strategie om agentskap te bewerkstellig (vgl. Androutsopoulos en Scholz 2003:475 en Nyawalo 2013:470). In die geval van die rap-*battle* (openbare bekgevegte wat die aard van rap onderlê; kyk Wald 2012:130 en Bradley:179) word agentskap ook retories bewerkstellig deur middel van wedywering, waar die rapper eweneens hoofsaaklik op sigself en eie vermoëns (sowel as die *gebrek* aan vermoëns van die opponent) fokus. Wedywering is tewens diep gesetel in die aard van rap en die swart mondelinge tradisies wat dit voorafgegaan het en hou verband met die daarstelling van mag in 'n ontmagtigende ruimte, met ander woorde die skep van agentskap te midde van onderdrukking (kyk Klopper 2017a:135–7). Ander retoriese strategieë in rap sluit in selfposisionering of die verwysing na plek en herkoms ten einde agentskap daar te stel.

¹⁴ Die spelling van die groepnaam wissel tussen Prophets of the City en Prophets of Da City. Ek hou by laasgenoemde.

¹⁵ Hierdie kwessie word aangespreek in Klopper (2017a).

¹⁶ Daar moet genoem word dat Moses (2019) wel vir Dookoom by sy studie insluit, omdat Isaac Mutant op die Kaapse Vlakte gebaseer is, ofskoon ek betoog dat die spesifieke tema van Dookoom se “Larney, jou poes” op omstandighede buite die Kaapstadmetropool fokus.

¹⁷ Dankie aan dr. Kimberley Halim en Haryati Poston wat onderskeidelik insig gegee het in die gebruik van hierdie term in Indonesies en Maleis. En dankie aan prof. Frank Hendricks vir soortgelyke insigte gedeel in die verafrikaanste weergawe(s) en gebruik van die woord.

¹⁸ ’n Sintetiseerder is ’n musiekinstrument wat gebruik word om ’n verskeidenheid elektroniese klanke voort te bring.

¹⁹ In hierdie gedeelte van die lied, waar daar oorgeslaan word na Engels, vind kodevermenging plaas. Kyk Klopper (2017a:99–102) vir ’n bespreking van kodevermenging as retoriese strategie in rap.

²⁰ In ’n sekere opsig neem Mutant in die meegaande musiekvideo die karakter van die plaaswerker aan, soos beklemtoon deur die lirieke, maar in die musiekvideo kan die feit dat hy die trekker bestuur ook gesien word as die inneem – of eerder oorneem – van die boer se plek, op simboliese vlak dus ondermynend. In sy lees van die video beskou Moses (2019:147) inderdaad Mutant se posisie op die trekkersitplek (en die dra van kakieklere en ’n breërandhoed) as teken dat hy in hierdie toneel die rol van die plaasboer aanneem.

²¹ Die beeld van die skedonk-bakkie is heel interessant. Aan die een kant suggereer die voertuig die boer se welvaart, maar omdat dit besig is om te roes, dui dit op agteruitgang. Dit dien dus as simbool van die ware toedrag van sake, dat die huidige situasie onhoudbaar is.