Jaargang 20, Nommer 3, 2023, ISSN 1995-5928
https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Vermaak of verset? ’n Ondersoek na die sosiokulturele rol en sosiopolitieke betrokkenheid wat weerspieël word in die oorspronklike liriekweergawe en die gepaardgaande beeldmateriaal van “Dis ’n land” (1987), asook in latere herskeppings daarvan

Mathilda Smit en Ronel Foster

Mathilda Smit, Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans, Universiteit van die Vrystaat
en Ronel Foster, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In teenstelling met die Voëlvry-beweging se sosiopolitieke verset was daar in die 1980’s ’n groot deel van die wit gemeenskap (musiekkunstenaars en hulle publiek) wat polities onbetrokke en onkrities gestaan het teenoor die apartheidsregering se beleid. Die liedjies was hoofsaaklik op vermaak en ontspanning gemik. Die gebrek aan sosiopolitieke betrokkenheid deur middel van sulke liedere het iets te sê oor die publiek se reaksie op die destydse politieke bestel. Een van die belangrikste lirieke in dié tyd wat uit ’n hedendaagse perspektief naïef onbetrokke voorkom, is ’n liedjie gesing deur Carike Keuzenkamp, naamlik “Dis ’n land”, wat op haar album *Ek sing* (1987) verskyn het. Dit verwoord ’n wanvoorstelling en -opvatting van die sosiopolitieke situasie van die tyd en verromantiseer dit terselfdertyd. Jare ná die einde van apartheid is dié lied deur jong kunstenaars aangepas en gebruik om die nuwe Suid-Afrikaanse werklikheid uit te beeld. Die bekende kletsrymer Francois Henning, alias Snotkop, gebruik in 2011 dié lied as grondslag vir ’n herinterpretasie op sy album *Ek laaik van jol.* Hierdie intertekstuele herskrywing bied ’n voorstelling van die postapartheid-Afrikaner-identiteit waarmee Snotkop homself vereenselwig. In dieselfde jaar is daar ook ’n sterk parodiërende herskepping deur Fokofpolisiekar se splintergroep, Van Coke Kartel, met Francois Badenhorst, alias Francois van Coke, as hoofsanger, op hul album *Wie’s bang*. Tussen hierdie herinterpretasies is daar ’n verskil in tematiekbenadering, waar laasgenoemde se aanslag as meer realisties aandoen, teenoor die idealiserende beeld van Suid-Afrika wat Snotkop voorhou. Met teoretisering oor betrokke literatuur as raamwerk argumenteer ons in hierdie artikel dat bogenoemde teksweergawes geskik is vir ’n ondersoek na verskillende sosiopolitieke en ideologiese perspektiewe

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

op die Suid-Afrikaanse samelewing, sowel as na identiteitskonstruksies. Die oorspronklike en die herskrewe liedtekste, as vorm van podiumkuns se sosiokulturele rol en (moontlike) sosiopolitieke betrokkenheid, word ondersoek, hetsy as uitdrukking van passiewe politieke verset of as openbare platform van protes. Die onderskeie intertekstuele herskeppings verskil in sekere opsigte van mekaar en van die oorspronklike liedteks. Dit geld ook die begeleidende beeldmateriaal: albumomslae en video-opnames. Hierdie verskille en/of ooreenkomste bied nuwe terreine vir intertekstuele en interdissiplinêre ondersoek ten opsigte van 'n multimodale kultuurvorm.

Trefwoorde: beeldmateriaal; herinterpretasie; herskepping; intertekstualiteit; Carike Keuzenkamp; liedteks; liriek; parodiëring; performatiwiteit; podiumkuns; podiumpoësie; popmusiek; rockmusiek; Snotkop; sosiokulturele rol; sosiopolitieke betrokkenheid; Johan Stemmet; Van Coke Kartel

Abstract

Entertainment or resistance? An investigation into the socio-cultural role and socio-political engagement reflected in the lyrics and accompanying visual material of "Dis 'n land" (1987), and later re-creations thereof

During the 1970s and 1980s in apartheid South Africa, mainstream Afrikaans music consisted of sentimental and romantic songs aimed at entertainment and often directly based on European songs. Despite efforts by the *Musiek en liriek-beweging* [Music and lyrics movement] to create "songs with a deeper lyrical meaning" (*luisterliedjies*), the general scene of Afrikaans pop music remained one of "easy listening and non-confrontational songs" (*lekkerliedjies*) (Van der Merwe 2015:25). A group of alternative rock musicians called Voëlvry (an Afrikaans word with the double meaning of 'free as a bird' and 'outlawed') challenged not only the authoritarian government, but also mainstream Afrikaans pop music, through their rebellious and subversive songs. However, mainstream Afrikaans music still completely ignored political issues. One of the most popular songs of this era was "Dis 'n land" [This is a land/country], on Carike Keuzenkamp's album *Ek sing* [I sing] (1987). In 2011 this song was independently reworked by Snotkop and Van Coke Kartel. These versions reflected the new South African reality – but in totally different ways.

The main aim of this article is to investigate the intertextual interaction between the three songs, with attention to the social role and – in particular – the socio-political involvement reflected in them. The question in the article's title indicates the focus: Are the songs and their videos only aimed at entertainment and recreation, or do they, like Voëlvry, also embody ideological and political resistance and protest? If so, to what extent?

Because pop and rock songs are regarded as an intermedial cultural practice "which enacts and thus embodies the *interplay and integration* of oral, literate and audiovisual modes of linguistic communication" (Moser 2007:283) it is necessary to study them from different academic perspectives. These not only include cultural studies, but also musicology, history, social anthropology, media studies and – as in our case – literary and comparative studies. We use theories, concepts and terms like *text analysis* and *interpretation*, *committed literature*

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

(*littérature engagée*), *intertextuality*, and *parody*, in combination with those from other academic disciplines.

We open our discussion with an overview of academic opinions regarding the genre classifications of pop and rock lyrics vis-à-vis poetry (as set out by Odendaal 2008, 2013 and 2002, Klopper 2009 and 2017, Buelens 2011, and others). Although pop and rock music are multimodal cultural forms, we regard lyrics as a form of poetry – poetry performed on a real or virtual stage or podium. Thus popular music can be seen as an example of performative art. Next, we discuss the potential socio-cultural role and socio-political engagement of pop and rock music (using, for example, Weideman 1981, Klopper 2009, Senekal and Van den Berg 2010, and Brink 2020/2013). This is followed by a brief discussion of parody, using Hutcheon's definition that parody is "repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony" (Hutcheon 1985:32). These theoretical insights form the basis of our discussion of the three songs and their accompanying visual material, outlined below.

The original "Dis 'n land" song is an exuberant celebration of South Africa, and was written by well-known musician and television personality Johan Stemmet. It has a catchy chorus, which is translated as follows in one of the unofficial videos: "It's a land of colours and sound / It's a land of abundance and gratitude / It's a land that everyone strives for / It's a land without horizon and / It's a land that knows [it] can / And a homeplace laid down for me." The Afrikaans / South African authenticity of the song (regarding both its theme and words) is, however, negated by the fact that it was based on a German *Schlager*, as were many popular Afrikaans songs (see Van der Merwe 2015:214–8, 257). *Schlager* music is a style of popular European music with simple and sentimental lyrics, usually about love or exotic places. In the case of "Dis 'n land" the *Schlager* in question was "Lass mich nicht allein" (1986), sung by Nicole, with Ralph Siegel as composer and Bernd Meinunger as lyricist.

For critical readers, and with hindsight, the lyrics are a misrepresentation of socio-cultural and sosio-political realities during apartheid. For example, the line "Hierdie land bied almal 'n lewe / sy deel" [This country offers everyone a life / his share] is an ironic and paradoxical statement. The 'official' video also portrays colourful pastoral scenes with people from different ethnicities seemingly satisfied with their living conditions and jobs – although these images are in stark contrast with one another. Interestingly enough, the fact that South Africa was involved in the so-called border war – in which young white men were conscripted – is reflected in military images in the video, supposedly meant to boost public morale. In retrospect, however, it might be interpreted as (unintended) political criticism by the videographers.

In 2011 Francois Henning, aka Snotkop, used the Stemmet/Keuzenkamp song as the basis for a reinterpretation on his album *Ek laaik van jol* [I like to party], with "Dis 'n land" as its title. The word *snotkop* is Afrikaans slang for an inexperienced and even cheeky young person. In his earlier career, Snotkop performed as a kwaito singer in the Sesotho language in black townships under the name Lekgoa [white person]. In 2006 Snotkop launched his career as an Afrikaans pop singer and rapper. His re-creation of the original song consists of three rapped verses, interspersed by the sung chorus of the original song. His version is a nostalgic and romanticised representation of, and reflects a longing for, a South African past which is based on ideologically naive assumptions. The singer earnestly begs his audience to listen to him: "[L]aat ek jou wys / hoekom noem ek hierdie crazy land nog steeds my huis" [Let me show you / why I still call this crazy country my home]. The lyrics and the video consist of an

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

enumeration of images reflecting Snotkop's carefree childhood days on a farm in the Free State. Initially the singer sits in an abandoned farmhouse – probably symbolic of the emigration by mainly white South Africans. On the wall behind him is a collage of pictures and photographs depicting various people from South African history, for example Paul Kruger, Hector Pieterson and Nelson Mandela, as well as "tannie [auntie] Carike" next to a photograph of young soldiers. In the final images of the video a group of white people join Snotkop, who is kneeling on the beach with his arms lifted high as in praise or prayer, while everybody sings the original chorus with great affection. This could reflect an idyllic and utopian view of the future of the new South Africa which white (Afrikaans) people should embrace. On the other hand, it could be regarded as a negation of other ethnicities, reiterating elements of political obliviousness in the original song.

In the same year, 2011, another "Dis 'n land" version was released, by Van Coke Kartel on their album, *Wie's bang* [Who's afraid]. Van Coke Kartel is a splinter group of Fokofpolisiekar [Fuck off police car] featuring Francois Badenhorst, aka Francois van Coke, as lead singer.

In contrast to Stemmet/Keuzenkamp's and Snotkop's celebration of the old and the new South Africa respectively, Van Coke Kartel's rock re-creation is strongly ironic, satirical and parodic. Apart from the title of the original song, only one line from the chorus is repeated in the parody: "Dis 'n land van kleure en klank." The patriotism and optimism of both the source text and the Snotkop version are replaced by words and images that depict a dystopia from which the "children of apartheid" (Erasmus 2017:179) cannot escape. The lyrics are the shortest of the three versions, but they are robust and provocative in their depiction of a new South Africa where murder, corruption, money laundering and evil prevail (see Erasmus 2017:188, end notes 19, 20 and 22 for a translation of the lyrics). The variation from "Dis 'n land" to "Dis ons land" [It's our land] towards the end of the lyrics is an admission and acceptance of South Africa as a country which also includes them – despite their despair. The video depicts a satirical drag show with the four band members dressed in modest 'auntie' outfits. The seemingly jovial lead singer enumerates the evils of post-apartheid South Africa. The destruction of their musical instruments in the end implies not only destruction of their inherited (Afrikaner) cultural and political values and conventions, but also feelings of anger and hopelessness regarding their position as young white males in the new dispensation. It could also indicate self-doubt and failure regarding their music as a vehicle of resistance. The future is so bleak that trying to escape to make-believe worlds – like their two musical predecessors – is futile. All that remains is to arm and camouflage themselves with gas masks, being the unwilling soldiers of a seemingly lost cause – but somehow standing brave and tall.

Thus, regarding their socio-cultural contribution and socio-political engagement the three songs vary considerably. The source text – a ballad – is aimed at entertainment and serves as a contribution to Afrikaner/Afrikaans culture, without any criticism against the apartheid regime. The song and video still create a sense of belonging and togetherness for a broad spectrum of people. The intertextual reworkings of the song serve as an acknowledgement of its canonised status. Snotkop broadens the scope of the Afrikaans pop genre by using rap. His tribute replicates the romantic, nostalgic and idealistic sentiments of the source text. His enumeration of pastoral and positive items serves as justification for his decision to stay in South Africa (and by implication not to emigrate), while concealing possible social or political reasons. Although he regards this as a "crazy land", his song expresses a continued allegiance to his home country. The wartime images in the video, juxtaposed with a picture of Keuzenkamp, might be regarded as unintended criticism. Of the three selected texts Van Coke Kartel's parodic

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

rock song is the strongest example of resistance and protest. It denies and criticises the naive political sentiments of its predecessors. The video could be seen as a powerful representation of chaos and destruction, which could be regarded as an attempt to undermine and destroy both previous and prevalent hegemonic orders.

In conclusion: The various intertextual re-creations differ from one another and the original song in their lyrics, music, recordings, cover images and video material. These differences and/or similarities extend the terrain for intertextual and interdisciplinary research on Afrikaans – as well as South African – popular music as multimodal cultural forms. Lyrics as a form of performance poetry is a dynamic cultural expression that evolves continuously. It can provide entertainment, or be a platform for resistance and protest.

Keywords: intertextuality; Carike Keuzenkamp; lyrics; parody; performativity; podium art/poetry; pop and rock music; re-creation(s); reinterpretation; resistance; Snotkop; socio-cultural role; socio-political engagement; Johan Stemmet; Van Coke Cartel; visual images

1. Inleiding

Hierdie artikel[1] het ten doel om die dinamiese intertekstuele interaksie tussen drie Afrikaanse liriekweergawes en gepaardgaande beeldmateriaal op vergelykende wyse te ondersoek: die ikoniese "Dis 'n land" (1987), gesing deur Carike Keuzenkamp en geskryf deur Johan Stemmet, en twee herskeppings daarvan uit 2011, naamlik dié van Snotkop en dié van Van Coke Kartel. Die vraag in die artikeltitel, "Vermaak of verset?", dui die fokus van die artikel aan: Is die liedjies[2] en die beeldmateriaal daarvan slegs ingestel op ontspanning, plesier en vermaak, of vertoon dit ook ideologiese en politieke elemente, en indien wel, in watter mate?

Ter oriëntering kom die generiese etikettering van die voorbeeldmateriaal as podiumkuns, spesifiek podiumpoësie, as onderafdeling van die performatiewe kunste, aan bod. Daarna word die sosiokulturele rol en sosiopolitieke betrokkenheid van die podiumvorme bespreek, gevolg deur 'n kort omskrywing van parodie. Hierna volg analises van die drie geselekteerde tekste en die tersaaklike beeldmateriaal. Die artikel word met enkele gevolgtrekkings afgesluit.

Omdat pop- en rockmusiekliedjies 'n intermediale kultuurpraktyk is, "which enacts and thus embodies the *interplay and integration* of oral, literate and audiovisual modes of linguistic communication" (Moser 2007:283), word dit vanuit verskillende akademiese navorsingsgebiede ondersoek, veral dié van die kultuurstudies,[3] maar ook die musikologie, geskiedenis, sosiale antropologie, mediakunde – en die letterkunde. Elke vakgebied benut 'n eiesoortige metodologie en begrippe-apparaat en 'leen'[4] in hierdie verband van die ander. In hierdie artikel maak ons van teorieë, begrippe en terme uit die literatuurstudie en komparatisme gebruik, soos teksanalise en -interpretasie, teoretisering oor betrokke letterkunde en teoretisering oor parodiëring, gekombineer met ander akademiese invalshoeke. Omdat ons die lirieke as bedoel vir performatiewe kultuuruitdrukking beskou en as voorbeeld van podiumpoësie hanteer, sal 'n 'suiwer' literêre benadering, byvoorbeeld 'n stipleesanalise, nie deug nie. Die ondersoek is verkennend, beskouend, beskrywend, vergelykend en krities analiserend van aard. Die navorsingsparadigma is hoofsaaklik kwalitatief.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Die ondersoek is beperk tot die liedtekste, video's en ander beeldmateriaal van die "Dis 'n land"-bronteks en -herskeppings. Dit behels nie openbare/lewende optredes nie, omdat dit vanuit praktiese oogpunt moeilik sou wees. Ons het nie die drie kunstenaars/groepe se optredes in 1978 en 2011 bygewoon nie. Om latere optredes te analiseer is ook problematies, omdat verskillende uitvoerings van dieselfde lied deur 'n spesifieke kunstenaar of groep van geleentheid tot geleentheid verskil; dieselfde geld die gehoor se reaksie. Die amptelike video van 'n lied dien ook dikwels as middel tot bemarking van 'n album en moet aan 'n sekere styl en standaard voldoen. Lewende optredes word wel gevideografeer, maar meestal geskied dit deur amateurvideograwe of gewone aanhangers.

1.1 Lirieke as (podium-)poësie?

Kan lirieke as poësie beskou word – spesifiek as podiumpoësie? Tradisioneel word daar in die literatuur onderskei tussen die drie hoofgenres van liriek, epiek en dramatiek – 'n onderskeid wat, ten spyte van allerlei probleme, besware, gewysigde omstandighede en genrevermenging, oor 'n sekere geldigheid beskik. Grové (1992) beskryf die liriese gedig soos volg: "Die liriese gedig (wat verband hou met Grieks: Lyra: 'n lier) is sangerig van aard en inderdaad oorspronklik bedoel om met musiekbegeleiding gesing te word." Vir die doel van hierdie artikel word daar onderskei tussen enersyds die liriese gedig en andersyds die liriek (die teks of woorde) van 'n pop- of rockliedjie. Volgens hierdie omskrywing kan die liriek(e) van 'n liedjie nie bespreek en ontleed word sonder om dit met die musiekkomponent daarvan in verband te bring nie. Die liriese gedig verskil van die liriek of liedteks deurdat dit oorspronklik as literêre werk beskou is, terwyl die lirieke van pop- of rockmusiek as eiesoortige genre (bykomend tot die musikale genre) funksioneer. Die fokus verskuif dus van die woord na die musikale begeleiding in dié twee kultuurvorme.

In ons bespreking van die drie geselekteerde lirieke en die beeldmateriaal daarvan hanteer ons hierdie kunsuitinge as performatiewe vorme – 'n navorsingsterrein wat toenemend aandag geniet. Performatiwiteitstudie het sy wortels in onder meer die taalwetenskap (J.L. Austin), teaterwetenskap (W.B. Worthen), etnografie (V. Turner en R. Schechner) en politieke kultuurstudies (J. Butler). Die veld van performatiewe of uitvoerende kunste omvat alle artistieke kommunikasievorme – teater, film, televisie, sang, voordrag, dans, ens. 'n Wesenlike element hiervan is die liggaamlike aktiwiteit en ekspressiwiteit van die vertolkers of makers daarvan (Bernaerts, Delabastita, Geerlink en Willaert 2012, DBNL, *Algemeen letterkundig lexicon*, lemma "Performance-1 en -2").[5]

Ter afbakening hanteer ons die term *podiumkuns* en spesifiek *podiumpoësie* as onderafdelings van die performatiewe kunste. Podiumpoësie is wêreldwyd 'n groeiende verskynsel, soos in byvoorbeeld die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse en (Suid-) Afrikaanse kulture weerspieël word (Warwick Slinn 1999, Somers-Willet 2009, Van der Starre 2014 en Odendaal 2017). Hierdeur word die poësie, wat dikwels as 'n hoogkultuurvorm beskou word, toenemend gepopulariseer.

Die term *podiumpoësie* betrek verskillende kultuuruitinge en kan as 'n sambreelterm beskou word wat verskeie subvorme insluit, soos onder andere gedigte vir voorlesing, voordrag of gebruik in teaterproduksies, verse vir kompetisies geskep, getoonsette gedigte, rap/kletsrymtekste en lirieke (sien o.a. Smit 2018:13). Podiumpoësie is, kortom, alle vorme van poësie waarvan die geskrewe vorm van die teks nie die enigste of die finale weergawe van die kunsuiting is nie, aangesien die *performance* deel daarvan uitmaak. Poësie op die podium voor

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

lewende gehore is uniek in die sin dat dit geleenthede behels wat nie geheel en al herhaalbaar is nie. Naas die teks is die vaardigheid en persoonlikheid van die *performer(s)*, die aard van en reaksie deur die gehoor en die konteks en doel van die geleentheid almal noodsaaklike aspekte van die artistieke betekenis van podiumpoësie, wat deur ondersoekers in ag geneem behoort te word. Dit impliseer dat podiumkuns interdissiplinêr ondersoek behoort te word, maar ook dat navorsers uit verskillende vakgebiede afsonderlik of gesamentlik kritiese ondersoek daarvan kan doen.

Oor die generiese klassifikasie van lirieke is hier te lande al uitgebreid geskryf. Volgens Bosman (2003:105) het die streng skeiding tussen poësie en die lirieke van Afrikaanse liedere reeds in die 1980's begin vervaag. Enkele kunstenaars wat eers as sangers bekend geword het, het later hulle lirieke (liedtekste) gepubliseer en word nou as digters gereken. Bosman (2003:105) noem hier veral vir Koos du Plessis met onder andere *Kinders van die wind* (1981) en die postume bundels *Om jou verlaas te groet* (1988) en *Skink nog 'n uur uit my glas* (1996). Daar is ook by sekere Afrikaanse liedmakers 'n drang te bespeur om digbundels te publiseer. Van die bekendstes in die Afrikaanse literêre landskap is Valiant Swart met *Toorwoorde roep my* (2011) en Stef Bos ('n Nederlander wat hom in Suid-Afrika gevestig het) met *Gebroke sinne* (2004), *Ja!* (2006) en *Stillewe* (2009).

Annie Klopper (2009 en 2017) se navorsing oor populêre musiek is belangrik vir die diskoers oor die generiese klassifikasie van lirieke. Haar MA-verhandeling (Klopper 2009) handel oor die opkoms van Afrikaanse rock, met toespitsing op die liedjies van Fokofpolisiekar,[6] terwyl haar doktorale proefskrif (Klopper 2017) die identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na Jack Parow, Die Antwoord en Bittereinder ondersoek. Ander studies handel oor die geskiedenis en lirieke van die Voëlvry-beweging (sien Du Preez 1989 en 2005, Hagen 1999, Hopkins 2006, Bezuidenhout 2007, Engelbrecht 2009, Senekal en Van den Berg 2010, Nell 2014 en Van der Merwe 2015:195 e.v.); kabarettekste (Aucamp 1980 en 1984 en Swart 1994); en chansons (Odendaal 2008, 2013 en 2022).

Alhoewel die lirieke van sekere kunstenaars dikwels beskryf word as "poëties" van aard, is daar nog weinig lirieke in gesaghebbende bloemlesings opgeneem. Lirieke van Anton Goosen en David Kramer verskyn wel in die versamelbundel *Poskaarte* (Foster en Viljoen 1997:262, 287) en dié van Koos du Plessis en Gert Vlok Nel in *Groot verseboek* (Brink 2008:893, 1123). Indien kanonstatus gemeet word aan opname in bloemlesings, moet afgelei word dat lirieke tot dusver nog nie ten volle as deel van die Afrikaanse poësiekanon gereken word nie. Buelens (2021) bevind dieselfde ten opsigte van verskeie Europese bloemlesings en literatuur-geskiedenisse, terwyl popmusiek wêreldwyd 'n groter rol in die oorkoepelende kultuursisteem speel as poësie.

Dat daar so weinig lirieke in bloemlesings verskyn, is 'n aanduiding daarvan dat dit steeds tot die rand van die literêre kanon gereken word. Verskeie navorsers betoog egter dat pop- en rocklirieke wel as deel van die literêre sisteem beskou behoort te word en met inagneming van verskeie faktore tot die kanon toegelaat moet word. Viljoen (2011) skryf:

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

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Oor die begrip *liriek* skryf Hennie Aucamp die volgende in sy opstel "Die digter en die liedjieskrywer", opgeneem in 'n bundel oor die "randkultuur", *Woorde wat wond* (1984:52):

> Die sleutelwoord is gespreek: die liriek is 'n gebruiksding. Nie noodwendig wegwerplik nie; nee: sedert die Beatles, Bob Dylan, Jacques Brel en ander is die bestendiging van lirieke vir (luister)liedjies die reël. Maar aan 'n drieledige eis kan die liriek nie ontsnap nie: dit moet *singbaar, hoorbaar en onmiddellik toeganklik* wees.

Die belangrikste van die drie eise waaraan lirieke volgens Aucamp (1984:52) moet voldoen, is dat dit "onmiddellik selfverduidelikend" moet wees. Daar is geen tyd vir 'n lang nabetragting of 'n diep studie van die liriek nie. Hierdie eienskap sluit aan by die feit dat lirieke (en dus ook bepaalde vorme van podiumpoësie) tot die populêre of 'lae' kultuur gereken word.[7]

Meer as twee dekades later skryf Odendaal (2008) dat twee faktore dikwels genoem word wanneer lirieke en poësie vergelyk word. Eerstens "word dit amper as vereiste gestel" dat lirieke "vaster in vorm moet wees". Dit is sodat die reëlmatige (ritmiese en herhalende) aard by die musiek moet pas. Tweedens is daar die vooropgestelde beperkende faktor dat lirieke "liefs dadelik verstaanbaar" moet wees, dus "onmiddellik toeganklik" vir die luisteraar, aangesien die hoorder nie soos die gedigleser kan terugblaai en die teks kan herlees nie. Die eerste "hoor" van die liriek moet dus van so 'n aard wees dat dit onmiddellik 'n begrips- of gevoelsindruk op die luisteraar laat.

Dat Aucamp (1984:52) skryf dat lirieke "onmiddellik selfverduidelikend" moet wees, en Odendaal (2008) dat dit "onmiddellik toeganklik" moet wees, is in sekere sin waar, maar by performatiewe vorme soos populêre liedjies, wat met die eerste aanhoor nie noodwendig verstaanbaar is nie, verhoog verdere optredes en CD-verkope die verstaanbaarheid van die lirieke. Dikwels verskyn die lirieke ook op die albumomslag of op die internet, en deesdae ook op ander platforms, soos Spotify of Apple Music.

In 'n bondige bespreking van die verstegniese verskille tussen poësie en lirieke skryf Pattison (2009): "Since the invention of the printing press, poetry is delivered mainly to the eye. Lyrics are delivered mainly to the ear." Dit kom dus neer op andersoortige sintuiglike ervarings by gedigte en lirieke. In die geval van die *performances* en musiekvideo's wat ons in hierdie artikel betrek, is daar egter meer as een sintuiglike oordragvorm wat in ag geneem moet word: benewens die akoestiese óók die visuele; selfs die taktiele en olfaktoriese, as gevolg van die nabye liggaamlike kontak tussen mense by 'n lewende optrede.

Naas die verskille is daar egter bepaalde verwantskappe tussen die digkuns en die liriek. Die tradisionele siening wat deur Odendaal (2013:424) bevestig word, is dat beide gedigte en liedtekste tot die liriese genre behoort:

> Dit impliseer dat hulle primêr gekenmerk word deur 'n dromend besinnende inslag; daarby of andersins deur 'n strewe om 'n momentele belewenis (van emosionele of stemmingsaard) vas te vang of te verbeeld sodat dit 'n botemporele waarde aanneem – ook al sou sulke liriese tekste narratiewe of dramatiserende elemente bevat, aangesien die drie genres [liriek, epiek, drama – ons invoeging] selde in suiwer, onvermengde vorm voorkom.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Die liedtekste wat in hierdie artikel ondersoek word, voldoen nie noodwendig aan die "dromend besinnende inslag"-eis waarvan Odendaal (2013:424) melding maak nie, maar daar kan wel uit die staanspoor afgelei word dat die liedtekste 'n "momentele belewenis" vasvang, wat 'n sekere emosionele impak het en wat 'n "botemporele waarde" kan verkry.[8] Vir die doel van ons artikel dien die geselekteerde tekste ook as tydsdokumente wat bepaalde kulturele en/of politieke opvattings van 'n spesifieke historiese konteks weerspieël.

Die digter Danie Marais skryf in *Boeke-Insig* van Januarie 2008 dat "goeie lirieke en klassieke gedigte [...] beslis dieselfde geheimsinnige oorsprong [het] – 'n plek êrens in die psige waar hart en verstand in woord-musiek ontmoet". Internasionale liedskrywers soos Leonard Cohen en Bob Dylan word wel vir gesogte literêre pryse benoem (Marais 2008). Die groot deurbraak vir liriekskrywers is gemaak toe die Nobelprys vir letterkunde in 2016 aan Bob Dylan toegeken is.

Volgens Klopper (2009:17) is die geskiedenis en die sosiale konteks waarbinne alle vorme van letterkunde en musiek ontstaan, uiters belangrik. Sy is van mening dat die sosiale konteks nie geringgeskat moet word nie, want daarsonder is letterkunde en musiek niksseggend: "Dit is omdat sosiale strukture as 't ware uitkristalliseer in musikale strukture. Op verskeie maniere en met wisselende grade van kritiese bewustheid skep die musikale mikrokosmos 'n replika van die sosiale makrokosmos."

Daar kan geredeneer word dat 'n podiumteks as kunsuiting nie 'n intrinsieke waarde het nie. Wat hiermee bedoel word, is dat dit nie soseer om die estetiese waarde of 'kwaliteit' van die lirieke gaan nie, maar om die mate waarin die gehoor die *performance* gunstig beoordeel of nie. Die resepsie van podiumpoësie deur 'n lewende gehoor kan waarskynlik aanduidend wees van die welslae van die *performance*, maar is moeilik meetbaar, tensy 'n klankmeter van die applous en die verbale reaksie gebruik word, of 'n empiriese studie onderneem word.[9] Die verkope van plate, kassette en CD's kan 'n belangrike aanduiding wees, hoewel roofkopieë die getalle kan beïnvloed. In die geval van musiekvideo's op die internet kan die aantal kere wat daarna gekyk word, 'n aanduiding wees van die gewildheid al dan nie van die liedjies. Net soos wat die kommentaar (die aantal "likes") op byvoorbeeld YouTube empiries ondersoek kan word, kan die aantal luisteraars op Spotify of Apple Music ook 'n aanduiding van die gewildheid en dus die positiewe resepsie van liedjies wees. Positiewe resensies, asook onderhoude wat met sangers, skrywers en videomakers gevoer word, dra verder tot hul status by.

Die resepsie van 'n produksie kan mettertyd verander en is soms moeilik kwantifiseerbaar en agterhaalbaar. Dit is dus noodsaaklik vir navorsers om deurgaans die verwagtingshorison van die gehoor van 'n bepaalde tydvak te verken met die oog op hul moontlike resepsie en in gedagte te hou dat dit dalk kan verander. Dit geld die lirieke en video's wat in hierdie artikel as voorbeeldmateriaal van protesprodukte (al dan nie) dien. Hierby moet in gedagte gehou word dat navorsers self vanuit 'n bepaalde sosiokulturele en sosiopolitieke konteks die kultuuruitinge bestudeer – dit geld ook vir ons. Ondersoekers se eie resepsies speel 'n rol in hul navorsing en daarom behoort hulle dit te erken en aan akademiese bronne te toets. Hul persoonlike kontekste speel uiteraard 'n rol en help vorm die spesifieke 'lens' waarmee hulle kultuurprodukte benader en beoordeel.

Dit is belangrik om die verhouding tussen lirieke en poësie as 'n simbiotiese een te sien. Die wisselwerking of oorgang tussen die onderskeie kultuurvorme vind soms naatloos plaas. Bosman (2003:116) meen dat "[d]ie erkenning van literêre kwaliteite in die lirieke van Afrikaanse

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

musiek [nie] beteken […] dat hierdie lirieke teen die erkende poësie afgespeel hoef te word of dat die een die ander moet vervang nie". Vanweë die komplekse verhouding tussen poësie en liedjies (spesifiek hul lirieke) hanteer ons die geselekteerde liedtekste as voorbeelde van podiumpoësie/-kuns. 'n Streng literêre benadering is nie regverdigbaar nie. Soos wat Klopper (2009:131) betoog, sou "die gebruik van 'n suiwer stipleesbenadering [...] doelloos wees" (vgl. Odendaal 2022 in eindnota 8). Die lirieke kan immers nie in isolasie bestudeer word nie: Die *performance* en beeldmateriaal daarvan is wesenlik deel van 'n multifasettige kultuurproduk. Daarom moet 'n multimodale benadering gevolg word. Omdat ons ondersoek vanuit die letterkunde en die komparatisme geskied, kan ons nie uitsprake oor byvoorbeeld musiek, drama of dans lewer nie – dit laat ons aan die betrokke vakkundiges oor. Ons bespreek wel die beeldmateriaal van die albums (byvoorbeeld die omslae en video's) volgens die analitiese beginsels van ons vak, in samehang met perspektiewe uit die mediastudies.

Verder is dit belangrik om te vermeld dat ons die lirieke en beeldmateriaal wat ons benut, as verwante maar outentieke, eiesoortige kultuuruitings beskou. Hoewel hulle by mekaar aansluit, en waarskynlik ná mekaar geskep is, voldoen elk aan die konvensies van die betrokke medium. Hulle staan nie in 'n hiërargiese orde tot mekaar nie, maar in 'n intertekstuele verhouding. Waar die beeldmateriaal met 'n spesifieke liedjie gepaardgaan, kan analises en besprekings van die relevante kultuurvorme mekaar aanvul en belig. Net soos wat ons as letterkundiges nie oor die kundigheid beskik om die musikale aspekte van 'n liedjie te verken en te bespreek nie, kan ons dit ook nie doen ten opsigte van videografiese aspekte nie. Ons kan wel die visuele aanbod met behulp van die analitiese beginsels en tegnieke van ons vak verken en bespreek. Die intermediale aard van hierdie verskillende kultuurvorme kan baat vind by interdissiplinêre of multidissiplinêre ondersoeke, of individuele bydraes op die relevante gebiede – soos wat ons hier probeer doen, ongeag ons persoonlike musiekvoor- of -afkeure.

1.2 Die sosiokulturele rol en sosiopolitieke betrokkenheid van lirieke en die beeldmateriaal wat daarmee gepaardgaan

Die podiumtekste wat in hierdie artikel aan bod kom, het in spesifieke kulturele en politieke kontekste ontstaan. Albums en liedjies is nie geïsoleerde skeppinge nie, betoog Klopper (2009:18, op die spoor van Wicke 1990:viii), "maar eerder die simptome van 'n uitgebreide kulturele konteks wat bestaan uit sosiale en politieke verhoudinge aan die een kant en die spesifieke omgewing van die luisteraars aan die ander kant". Hoewel hierdie sosiale en politieke verhoudinge oorvleuel, word hulle in hierdie afdeling afsonderlik bespreek.

Daar kan gevra word waarom daar in hierdie artikel aandag aan die *sosiokulturele rol* van podiumpoësie bestee word. Die voor die hand liggende antwoord is dat die sosiale aspek wesenlik deel van podiumkuns se aard is. Die sosiale aspek word as vanselfsprekend in 'gewone' kommunikasie ervaar, maar is in die gedrukteboekvariant heel abstrak, omdat die maker en die leser verwyderd van mekaar is (Smit 2018:19). By *performances* beleef die produsent en verbruiker mekaar se aanwesigheid en kan dan sodanig op mekaar reageer. Die sosiale rol is dus inherent aan hierdie tipe kultuuruiting, en daarom moet die kunstenaar en die gehoor in berekening gebring word.

Die sosiokulturele rol van podiumvorme is tweevoudig van aard. Eerstens is dit 'n kultuuruiting/literatuurvorm wat nie in sosiale isolasie funksioneer nie − dit vind altyd in 'n sosialekontak-konteks plaas. Selfs die kyk van musiekvideo's deur 'n individu in die privaatheid van sy of haar huis kan beskou word as deel van 'n sosiale konteks, aangesien platforms soos YouTube

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

'n kommentaarfunksie het en kykers sodoende deel kan wees van 'n virtuele gesprek oor die kultuurproduk.[10] Tweedens vorm dit deel van die breër sosiokulturele landskap, saam met (en soms in mededinging met) ander kultuurpraktyke. Meer nog: Die podiumgeleentheid/-ervaring kring ook uit in die groter kultuurlandskap.

Klopper (2009:193) betrek spesifiek die sosiale rol van lirieke en die feit dat die ontvangs (resepsie) daarvan selfs meer intens as dié van geskrewe tekste kan wees, aangesien dit in groepsverband ervaar word:

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

Die sosiale konteks waarin lirieke ervaar word, het ook 'n uitwerking op identiteitsvorming. Frith (1996:274) omskryf die belangrikheid van musiek in identiteitsvorming soos volg: "Music can be seen as an abstract representation of social organization, as the geometry of social structure." Lieduitvoerings (en die lirieke daarby betrokke) dra daarom by tot identiteitsvorming in groepsverband, asook op individuele grondslag. Die lirieke kan verder 'n uiting wees van 'n spesifieke groep of sosiale struktuur se waardes en inherente oortuigings. Die wisselwerking tussen die kultuurproduk en die sosiale omstandighede waarin dit geskep word, is dus wederkerig – dit beïnvloed mekaar.

Teenoor die sosiokulturele rol van performatiewe vorme kan kunsuitinge ook van *sosiopolitieke betrokkenheid* getuig deurdat dit maatskaplik-kritiese temas kan aanraak, waardeur dit 'n element van *engagement* of betrokkenheid het. 'n Belangrike element in die ondersoek na die moontlike sosiopolitieke betrokkenheid van podiumtekste is die werklikheid en konteks waarin die kunswerk geskep is of op die podium tot stand kom. Bestaande teoretisering oor betrokke literatuur bied 'n raamwerk waarvolgens dit ondersoek kan word. Daar word uitgegaan van die standpunt dat literatuur (en, in dié geval, podiumpoësie, spesifiek lirieke) nie net 'n estetiese waarde kan hê nie, maar ook 'n sosiopolitieke rol te speel het.

Daar bestaan verskillende terme vir literatuur wat maatskaplik-krities ingestel is, o.a. *versetliteratuur*, *protesliteratuur*, *propagandaliteratuur*, *aktualiteitsliteratuur*, *tendensliteratuur* en *betrokke literatuur*. Ons hanteer laasgenoemde term op grond van die Franse begrip *littérature engagée*, wat as "betrokke literatuur" vertaal kan word. Volgens Van Gorp, Ghesquiere, Delabastita en Flamend (2007, lemma "Engagement") is dit literatuur wat in diens wil staan van 'n bepaalde mens- en gemeenskapsvisie. Dit is meestal gerig teen die bestaande maatskaplike orde en ondersteun die stryd van die onderdrukte klasse:

> Onder de term geëngageerde literatuur verstaat men literatuur die ten dienste wil staan van een bepaalde mens- en maatschappijvisie.[...] Men kan een onderscheid maken tussen inhoudelijk engagement (maatschappelijke conflictstof die behandeld wordt) en vormelijk engagement (vernieuwing van taal- en verhaal- of dramavorm als kritische benadering).[11]

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Toegepas op *geëngageerde* podiumkuns beteken dit dat die betrokkenheid op sowel inhoudelike as vormlike vlak betrekking kan hê. Die inhoudelike en tematiese kwessies wat aangeraak word, is (dikwels) maatskaplik-krities van aard, maar die manifestasie van podiumkuns kan ook op vormlike vlak vernuwend wees, omdat dit aan ander norme (moet) voldoen, soos rap en hip-hop.

In sy doktorale proefskrif oor die komplekse verband tussen betrokkenheid en universaliteit omskryf Weideman (1981:31) die aard van *littérature engagée* soos volg:

> In dié sin dat 'n "plaaslike" euwel in 'n betrokke werk aan bod kom maar dan tog weerspieëling word vir die gevoelens en belewinge van mense in ánder onregverdige samelewingstrukture, het ons met *littérature engagée* te doen. Die taal en tydruimte in so 'n werk is histories; die wyer draagwydte a-histories. Die geslaagde geëngageerde werk transendeer dus tog 'n beperkte partydigheid en toon deur sy protes lojaliteit teenoor die Waarheid en die Mens.

Weideman (1981:34) is verder van mening dat die *geëngageerde* werk "slaag wanneer die skrywer opstand teen 'n onreg vergestalt – nie sý persoonlike opstandjie nie, maar 'n verbondenheid wat op verantwoordelikheid gegrond is; nie net verantwoordelikheid teenoor 'n spesifieke groep nie, maar verantwoordelikheid teenoor die *mens* self" [oorspronklike beklemtoning].

Daar kan verder onderskei word tussen die begrippe *aktualiteits*- en *tendensliteratuur*. Aktualiteitsliteratuur is nie noodwendig betrokke literatuur nie – dit verwys slegs na 'n herkenbare realiteit en is nie maatskaplik-krities ingestel nie: "Nie die stof as sodanig bepaal betrokkenheid nie […], maar die gerigtheid van die teks," betoog Brink (2020/2013). Waar 'n literêre werk 'n bepaalde aktualiteit weerspieël *en* krities daarteenoor ingestel is, geld dit wel as *geëngageerd*. Só 'n werk kan ook universeel geldig wees (Weideman 1981:374). Die "spesifiserende" sosiopolitieke elemente van 'n betrokke literêre werk (dit wat 'n bepaalde aktualiteit weerspieël) kan wel 'n "universaliserende" waarde hê (Weideman 1981:523). Hierdie soort letterkunde het een of meer elemente van kontestering (verset) en staan in kontras met die *l'art pour l'art*-benadering waar die estetika vooropgestel word. Dit beteken egter *nie* dat betrokke tekste nie inherente estetiese waarde kan hê nie, maar dat die skoonheid of estetiese waarde daarvan nie die belangrikste element van die kunsuiting is nie.

Wat tendensliteratuur betref, haal Brink (2020/2013) vir Weideman (1981:365) aan. Laasgenoemde is van mening dat tendenswerke in wese "verbruikbaar" is en "geleentheidstekste" is. Dit beteken dat die estetiese rol wat die werk moontlik kan speel, ontbreek of hoogstens as toevallig gesien kan word (Weideman 1981:365). Brink (2020/2013) voer verder aan:

> In die mate waarin tendenswerk 'n bepaalde omskrewe standpunt propageer, lê dit die leser se keusevryheid aan bande (dit wil die outeur se beskouing op 'n leser afdwing): in dié essensiële opsig is dit die presiese teenoorgestelde van die beskouings van die vernaamste eksponente van betrokke literatuur, vir wie die vryheid (juis ook die vryheid van die leser) die bepalende faktor is.

Ook Senekal en Van den Berg (2010:100) omskryf *tendensliteratuur* as "literatuur wat 'n gebruiks-, propaganda- of agitasiefunksie vervul". Volgens hierdie definisies kan die lirieke van ons navorsing nie as tendenswerke beskou word nie. Die liedtekste word eerder

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

geïnterpreteer as maatskaplik betrokke, omdat hulle ’n sekere plaaslike tydhistoriese konteks verteenwoordig en die leser (ook die navorser) ’n keusevryheid toelaat.

Senekal en Van den Berg (2010:100) omskryf *protesmusiek* as ’n “direkte reaksie op bepaalde historiese sosiopolitieke omstandighede”. Net soos geskrewe betrokke letterkunde beweeg die populêre lied in ’n vierkant waarvan die hoeke bestaan uit die outeur (kunstenaar), die teks (liedjie), die literêre (musikale) gehoor/publiek en die politieke status quo. Hierdie aspekte of merkers, meen hulle, “funksioneer *saam* as veranderlikes wat die ‘betrokkenheid’ van die werk bepaal”.[12] Dié vier aspekte kom in wisselende mate in ons bespreking voor, hoewel ons die model nie as teoretiese raamwerk gebruik nie. Net soos Senekal en Van den Berg (2010:110) fokus ons “veral op die tweede merker van die model, dus die teks”. Bykomend tot die lirieke betrek ons egter óók die beeldmateriaal: albumomslae, grafika en video’s. Hoewel die eerste merker, die outeurs- of kunstenaarsintensie, interessant kan wees by ’n studie soos die onderhawige, is dit nie spesifiek rigtinggewend of afdwingbaar wat interpretasiemoontlikhede betref nie. Onderhoude wat met kunstenaars gevoer word – ook deur ons, in die vorm van e-pos-korrespondensie[13] – kan wel informatief en verhelderend wees ten opsigte van die teoretiese of poëtikale opvattinge van die kunstenaars of groepe (vgl. Bernaerts e.a. 2012, DBNL, *Algemeen letterkundig lexicon*, lemma “Auteursintentie”).[14] Wat die derde merker betref, is die teenwoordigheid van die luisteraar en/of gehoor en hul teksresepsie binne ’n bepaalde tydskonteks gesitueer. Om sulke performatiewe kultuuruitinge en die resepsie daarvan te bestudeer sou ’n empiriese studie vereis (soos dié van Moser 2007), wat nie ons doel is nie; die tydskonteks word wel in ag geneem by die bespreking van die lirieke en die beeldmateriaal. Die vierde merker, naamlik die politieke status quo, is belangrik vir ons navorsing. Daar word nagegaan of die geselekteerde liedtekste sosiopolitieke elemente vertoon, al dan nie. Eers dán kan afleidings gemaak word of die tekste as protesmusiek gesien kan word.

Die teoretisering oor betrokke letterkunde is nie slegs van toepassing op geskrewe vorme van die literatuur nie. Podiumoptredes as performatiewe ‘interpretasies’ van geskrewe tekste kan ook die funksie van sosiopolitieke betrokkenheid hê. Daar kan geargumenteer word dat kultuurvorme van ’n podiumaard eintlik beskou kan word as moontlik selfs nog méér maatskaplik betrokke as geskrewe letterkunde. Dit is as gevolg van die aard van die kultuurvorm, waar die gehoor of luisteraar deel vorm van die produkverwerkliking (Smit 2018:175). Die sosiokulturele en sosiopolitieke konteks waarbinne die onderskeie podiumvorme tot stand kom, speel dus ’n belangrike rol by die interpretasie van die kultuuruitinge. Betrokke poësie is dus poësie wat ontstaan met die doel om deur middel van die kunsvorm in verset te kom teen dit wat die digter of sanger as politieke onreg beskou. Dié soort liedtekste daag bestaande norme en waardes uit, nie net van die literêre hoofstroom en die kanon nie, maar ook wat betref die tematiek en onderliggende ideologieë rondom maatskaplike kwessies.

In welke mate musiek en lirieke tot daadwerklike verset (kan) lei, is ’n ope vraag. Le Roux-Kemp (2014:267) is van mening dat struggle-liedere ’n belangrike plek in Suid-Afrika se vryheidstryd gespeel het: “[M]any believe that the fight would have been much longer, bloodier, and perhaps ultimately unsuccessful if it had not been for the comfort, motivation and solidarity that these songs provided.” Opperman (2015:19) meen dat musiek nie politieke verandering *veroorsaak* nie, maar eerder dat dit ’n kanaal vir verandering word:

> Music does not create political change, rather it is a conduit for change that stirs a community into action, expresses and calls attention to oppression and bridges the divide between people of different cultures. Music can serve as both an expression and

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

a critique of a culture, and as such has the power to inform, influence and instigate change.

Of, in terme van die veel aangehaalde (en problematiseerbare) metaforiek wat Leon Trotski (Trotsky 2005:120) benut het: "Art, it is said, is not a mirror, but a hammer: it does not reflect, *it shapes*" [ons kursivering]. Hoedanig dié stelling korrek is, sal vervolgens aan die hand van die voorbeeldtekste getoets word.

1.3 Herskeppings as voorbeelde van parodiëring (al dan nie)

In hierdie artikel word intertekstuele herskeppings van 'n ouer liedteks, "Dis 'n land" (1987), betrek en word nagegaan in welke mate dit parodiërend van aard is – al dan nie.

Wat populêre musiek betref, kan verwys word na 'n tematies verwante ouer teks, naamlik Woody Guthrie se ikoniese lied "This land is your land, this land is my land", wat hy in 1940 geskryf en in 1944 opgeneem het, maar wat eers in 1951 vrygestel is. Volgens Opperman (2015:9) het hy die lied om twee redes geskryf: eerstens as 'n parodie van Irving Berlin se "God bless America" en tweedens omdat hy besef het dat Amerika nie al sy inwoners ewe regverdig behandel nie. Guthrie se proteslied is herhaalde male herskryf en herskep: in Kanada, die Verenigde Koninkryk, Skotland, Ierland – en Suid-Afrika. Opperman (2015) ondersoek die verskillende weergawes op vergelykende grondslag, en wel as voorbeelde van parodiëring.[15] Des en Dawn Lindberg het die lied in die 1960's in sowel Afrikaans as Engels herskryf. In die laaste strofe van hulle weergawe word melding gemaak van al die lande of streke waarvandaan "ons" voorvaders kom: Nederland, Griekeland, Duitsland, Italië, Engeland, Ierland, Swede, Skotland en die Ooste. Deur middel van die verswyging van die inheemse bevolkingsgroepe kon hulle verhoed dat die lied verbied sou word. Maar soos wat Opperman (2015:13) tereg aandui, het die uitsluiting van swart mense juis hulle teenwoordigheid in die land beklemtoon – 'n voorbeeld van wat sy (na aanleiding van Baker 2006:71 e.v.) as "selective appropriation" bestempel.

Volgens 'n kort omskrywing deur Opperman (2015:6, na aanleiding van Baker 2006:88–9) is parodiëring 'n populêre manier om genrekonvensies te gebruik om gewilde narratiewe te ondermyn, hetsy in dieselfde of in 'n ander generiese vorm. Die parodie kan ook ingespan word as 'n aktivistiese handeling om die bestaande magsverhoudinge te beveg. Die funksionele krag van die parodie berus in hierdie gevalle by die ontvanger wat die generiese vorme en konvensies kan begryp. Hoewel nóg Opperman (2015) nóg Baker (2006) na die postmodernisme verwys, is parodiëring 'n verskynsel wat deur vele navorsers as dié kenmerk van die postmodernistiese gees beskou word. Die intertekstuele en parodiërende herskepping van 'n oorspronklike teks (of bronteks) is tipies van die postmodernisme[16] – hoewel intertekstualiteit en parodiëring so oud soos die letterkunde (en ander kunsvorme) self is.

Die kultuurverskynsel van podiumpoësie vertoon talle kenmerke van die postmodernisme. Die verwerping van tekstuele soewereiniteit maak in hierdie tradisie plek vir improvisasie en soortgelyke avant-gardistiese eksperimente. Diamond (1996:3) beskryf die verskuiwings wat plaasgevind het as in ooreenstemming met poststrukturalistiese sieninge oor die "death of the author" en vervolg: "The focus in performance today has shifted from authority to effect, from text to body, to the spectator's freedom to make and transform meanings." Hierdie stelling sluit aan by die argument dat podiumkuns, as postmodernistiese verskynsel, in terme van 'n proses gesien behoort te word en nie soseer in terme van 'n afgehandelde, voltooide, kultuurproduk

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

nie. Ons gebruik van die term *kultuurproduk* elders in die artikel moet dus in hierdie sin verstaan word.

Hutcheon (1985, 1988 en 1989) se hibridiese benadering tot postmodernistiese kultuurvorme (dit wil sê ook tot podiumkuns/lirieke) en haar teoretisering oor parodiëring is van besondere belang vir hierdie ondersoek. Oor die aard van die postmodernisme skryf sy (Hutcheon 1988:23):

> I will argue […] that postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past.

In ons artikel sal telkens nagegaan word watter aspekte van die verlede deur die intertekstuele herskeppings geprys en watter bekritiseer word. Verwysings na die postapartheidsamelewing se standpunte en sentimente word terselfdertyd ingespan. Hutcheon (1989:99) is verder van mening dat die postmodernistiese parodie die modernistiese voorveronderstellinge oor sluiting, artistieke outonomie en die apolitiese aard van representasie verwerp. Haar bekende definisie van die parodie lui soos volg (Hutcheon 1985:32):

> Parody […] is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' […] between complicity and distance.

Wat Hutcheon (1988:30–50, 201 e.v.) óók beklemtoon, is die dubbelgekodeerde aard van parodiërende postmodernistiese tekste: Dit bestaan uit 'n dubbele proses van sowel die benutting as ironisering van 'n bepaalde sosiokulturele of sosiopolitieke stelsel én kritiek daarop. Gevolglik kan dit toegeëien word deur lesers aan sowel die regter- as die linkerkant van die kulturele of politieke spektrum. In hierdie toe-eieningsproses word die een helfte van die dubbele kodering telkens aangehang en die ander verontagsaam. Soos wat sy betoog: "[T]hrough a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference" (Hutcheon 1989:93). Hutcheon se teorie van dubbelkodering blyk besonder waardevol te wees by die hantering van ironiserende selfweersprekinge in 'n teks en die gevolglike uiteenlopende interpretasies daarvan. Sodoende kan 'n navorser verskillende perspektiewe belig.

Vervolgens bespreek ons die liedteks en beeldmateriaal van die bronteks, Stemmet/Keuzenkamp se "Dis 'n land", en daarna die intertekstuele herskeppings van Snotkop en Van Coke Kartel, met die doel om die kulturele bydrae daarvan en die versetgerigtheid daarin (al dan nie) te probeer vasstel. Hoewel daar heelwat vakliteratuur beskikbaar is waarin die bydraes van Afrikaanse pop- en rockkunstenaars betrek word (veral oorsigtelik), is daar nog weinig navorsing oor die spesifieke liedtekste en musiekvideo's van ons ondersoek gedoen, afgesien van 'n kursoriese bespreking deur die eerste skrywer van hierdie artikel (Smit 2018:277–86). In Van der Merwe (2015) se doktorale proefskrif, "The dynamics of the interaction between music and society in recorded Afrikaans music, 1900–2015", verwys hy wel etlike kere na Keuzenkamp

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

as sanger wat saam met ander kunstenaars "ligte Afrikaanse musiek" (Van der Merwe 2015:189) geproduseer het. Erasmus (2017:172–194) bespreek liedtekste van Fokofpolisiekar en Van Coke Kartel naas voorbeelde van Afrikaanse popmusiek: "specifically the 'cover versions' or new performances by VCK of previously recorded songs by other artists – as well as the historical narrative of white protest music within which they are inserted". Hy vergelyk onder meer die weergawes van "Dis 'n land" deur Keuzenkamp en Van Coke Kartel, maar nie Snotkop nie. Booysen (2021:90–94) bespreek in sy MA-verhandeling, "'n Multimodale ondersoek na nostalgiese en patriargale Afrikanersimbole in populêre Afrikaanse musiekvideo's", Snotkop se "Dis 'n land"-video kortliks in die onderafdeling "Nostalgie en die verlange na 'n tuiste". Met gebruikmaking van Erasmus (2017) betrek Carstens en Viljoen (2023:35–36) die Van Coke Kartel-weergawe kortliks in hulle artikel "MK as kultuurverskynsel: 'n Dokumentering en tematiese ontleding van die kanaal se opkoms en invloed op die ontwikkeling van marginale Afrikaner-identiteite, 2005–2013". Buiten Booysen (2021:90–4) bespreek nie een van hierdie navorsers die video's wat in ons artikel aan bod kom nie. Erasmus (2017:188) en Carstens en Viljoen (2023:35) vermeld wel die Van Coke Kartel-video. Hierdie vier bronne word (naas ander) in ons teksbesprekings betrek.

2. Die bronteks: "Dis 'n land" van Stemmet/Keuzenkamp (1987)

In teenstelling met die Voëlvry-beweging se politieke verset van die 1980's was daar in die 1970's en 1980's 'n groot deel van die wit gemeenskap (musiekkunstenaars en hulle publiek) wat neutraal of onbetrokke gestaan het teenoor die apartheidsregering se beleid. Sommige van die liedjies was hoofsaaklik vir ontspannings- en vermaaklikheidsdoeleindes bedoel en sosiopolities onbetrokke, hoewel die sosiokulturele impak van talle liedkunstenaars van daardie era nie ontken kan word nie. Die gebrek aan sosiopolitieke betrokkenheid van heelwat van hierdie liedjies het iets te sê oor die publiek se reaksie op die destydse politieke bestel. Hierdie liedere is gesien as deel van die populêre kultuur; politieke aktualiteite is nie aangeraak of bekritiseer nie. In die 'gewone' popmusiek het kwessies of uitsprake opgeklink wat uit hedendaagse perspektief oningelig was. Die lirieke van heelwat van hierdie nasionalistiese, naïewe liedere getuig van 'n wanbegrip en onbewustheid van die apartheidsregime se beleid en die onderdrukking van swart en bruin mense.

Die lirieke van die Afrikaanse hoofstroommusiek van die 1970's was dikwels vertalings of herskrywings van Europese popmusiek – goedvoelmusiek met oppervlakkige lirieke. 'n Teen-beweging het teen die einde van die 1970's vorm begin aanneem toe Rosa Keet die program *Musiek en liriek* in die Markteater in Johannesburg van stapel gestuur het (Hagen 1999:18, Du Toit 2011:40 en Van der Merwe 2015:159 e.v.). Daar was verskeie konserte, met onder andere Jannie du Toit, Laurika Rauch, Clarabelle van Niekerk, Anton Goosen, Coenie de Villiers, Louis van Rensburg en Koos du Plessis. 'n Gemeenskaplike element onder die deelnemers aan die eerste konserte was "dat hulle oorspronklik in Afrikaans geskryf het en wegbeweeg het van die dikwels sinlose tekste wat die mark oorheers het" (Du Toit 2011:40). Die 1970's, skryf Du Toit (2011:43), sal altyd in die Afrikaanse musiekwêreld "onthou word as die tyd toe 'n aantal mense onafhanklik tot 'n soort 'lojale *verset*' [ons kursivering][17] teen die argaïese beeld van die Afrikaanse musiek toegetree het". Dit sou beskou kon word as 'n voorbeeld van "vormelijk engagement" (Van Gorp e.a. 2007, lemma "Engagement") en bevestig die belangrike sosiokulturele rol van die Musiek en liriek-beweging.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Daar was wel kritiek uit verskeie oorde. Du Toit (2011:47) skryf:

> ’n Geldige punt van kritiek teen die beweging was die relatiewe afwesigheid van politieke betrokkenheid in die liriek, maar die belangrikste fokus was klem op die gehalte[18] van die werk. Ons musiekwêreld het gewis só ’n ontwaking nodig gehad.

Hagen (1999:18–9) is van mening dat hoewel die Musiek en liriek-beweging ’n basis geskep het vir Alternatiewe Afrikaanse Musiek (Hagen bied die naam met hoofletters aan), kritiek nie agterweë gebly het nie, byvoorbeeld dat dit te elitisties en eksklusief was, en dat dit ’n Eurosentriese ingesteldheid gehad het. Die grootste kritiek was dat daar “nie werklik kontak met die Suid-Afrikaanse sosio-politieke werklikheid gemaak is nie”. Hierteenoor was Voëlvry sterk krities ingestel teen die apartheidsbeleid en die tradisionele Afrikaner-identiteit. Hagen (1999:18) bestempel Voëlvry nie as ’n beweging nie (sy verwys na die “Voëlvry-album” en “die Voëlvry-toer”), maar as die “uiteindelike kulminasie” van die Alternatiewe Afrikaanse Musiek wat deel van die Alternatiewe Afrikaanse Beweging was, wat ook die letterkunde en die pers – veral *Vrye Weekblad* –ingesluit het.

Vrye Weekblad se redakteur, Max du Preez, erken dat dit in die 1980’s aanvanklik “nooit by [hom] opgekom [het] dat musiek ’n deel van die protes en opstand kon wees nie” (Du Preez 2005:28). *Vrye Weekblad* het wel later die landwye Voëlvry-toer met “die reusagtige bedrag van R10 000” geborg (Du Preez 2005:29). Hoewel hy “destyds die impak van Voëlvry ietwat oorskat het”, erken hy in die slot van die hoofstuk dat hulle wel daartoe bygedra het om “Afrikaners se denke los genoeg te maak om ’n skikking met die swart meerderheid te beding” (Du Preez 2005:36). Voëlvry het volgens hom die weg gebaan vir “’n ongelooflike ontploffing” in nuwe Afrikaanse musiek, met kunstenaars soos Karen Zoid, ddisselblom, Beeskraal, Fokofpolisiekar, Rooibaard en vele ander “opwindende Afrikaanse groepe” van ná 2000.

Oor die Voëlvry-beweging – met Bernoldus Niemand, Koos Kombuis, Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band as van die belangrikste eksponente – is al uitgebreid geskryf, soos in afdeling 1.1 van ons artikel gelys. In háár oorsig kom Hagen (1999:36) tot die gevolgtrekking dat die Voëlvry-toer se sukses nie in materiële terme gemeet kan word nie. Sy vervolg:

> Die toer het die breër publiek se aandag deur die publisiteit gevestig op die verwikkelinge op die gebied van ’n alternatiewe kulturele identiteit en die sosio-politieke werklikheid van Suid-Afrika. Die hoofstroom is bewus gemaak van die bestaan van die periferie.

Een van die bekendste, gewildste en mees gerespekteerde sangers van die hoofstroom was Carike Keuzenkamp. In 1987 verskyn die snit “Dis ’n land” op haar album *Ek sing*. Die woorde is deur die sanger Johan Stemmet geskryf, wat later (vanaf 1990) bekend was as aanbieder van die gewilde musiekprogram *Noot vir noot*.[19]

Die Afrikaanse/Suid-Afrikaanse outentisiteit van die liedjie, die tematiek en woorde daarvan, word geloënstraf deur die feit dat dit gebaseer is op ’n Duitse liefdesliedjie, “Lass mich nicht allein”, wat in 1986 deur Nicole, die wenner van Eurovision in 1982, uitgevoer is. Die melodie is van Ralph Siegel en die liriekteks van Bernd Meinunger. Hierdie inligting verskyn wel op die Afrikaanse album, maar is nie allerweë bekend nie en kom selfs nie in akademiese besprekings voor nie. So byvoorbeeld vermeld Erasmus (2017), Booysen (2021) en Carstens en Viljoen (2023) dit glad nie. Van der Merwe (2015:217) vermeld wel dat “Dis ’n land” se woorde deur Johan Stemmett [sic] geskryf is en dat die musiek afkomstig is van Nicole se

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

liefdesliedjie (waarvan hy die titel verskaf, asook ’n skakel na een van haar optredes). Hy vermeld egter nie die Duitse treffer se skeppers nie.

Die Duitse liriek – wat geheel en al deur Stemmet verander is – is op die internet beskikbaar, en daar is verskeie videoweergawes van uitvoerings van die lied:

https://www.discogs.com/release/2876438-Nicole-La%C3%9F-Mich-Nicht-Allein

https://www.songtexte.com/songtext/nicole/lass-mich-nicht-allein-3b8c1080.html

https://youtu.be/HxNWKkaD9EI?si=luPZMe_3IhKLf-m1

https://youtu.be/pt7SY_uv3Ls

https://youtu.be/qWONEFve-bY

In sy outobiografie, *Woord vir woord*, skryf Johan Stemmet (2011) dat die liedjie vir Carike Keuzenkamp geskryf is, hoewel hy dit by geleentheid ook self gesing het (https://www.youtube.com/watch?v=9qlHwiqXaOE&ab_channel=MikeHowell-OuAfrikaanseLiedjies). Hy verskaf die volgende agtergrondinligting:

> Die liedjie is geskryf met die doel om die vrees vir verandering by ons Afrikaners te probeer besweer, en die droom en ideaal van ’n land waarin daar vir almal ’n plek is, te besing […] Die woorde van “Dis ’n land” het regdeur die turbulente jare tagtig en vroeg negentig aktueel gebly.

Tydens ’n funksie in die presidensie in Pretoria het Stemmet die lied gesing. President De Klerk het in die ry reg voor hom gesit, en wat vir Stemmet bybly, “is dat hy sy kop geknik” het terwyl hy gesing het.

Kort ná 6 April 2020 (die voormalige Van Riebeeckdag, 1952–74, of Stigtingsdag, 1980–94) verskyn daar op 8 April in die tydskrif *Sarie* ’n onderhoud met Keuzenkamp, gevoer deur Fanie Cronjé, met as titel “Carike Keuzenkamp: ‘Leef met dankbaarheid’”. Op sy vraag “Watter van jou liedjies wil jy vandag aan Suid-Afrika opdra?”, antwoord Keuzenkamp: “‘Dis ’n land.’ Johan Stemmet het dit geskryf en tot vandag is dit net dié lied van my.” Keuzenkamp se keuse bevestig die gekanoniseerde status van hierdie lied – ’n lied wat Suid-Afrika idealiseer, maar wat die onregte van apartheid verswyg of ignoreer. Soos wat Erasmus (2017:175) ten opsigte van Keuzenkamp se album *Ek sing* beweer: “Despite the country being in a state of emergency, the South Africa that Keuzenkamp presented in her album was utopian, pastoral and romanticised.” Dat Erasmus nie Stemmet as liriekskrywer van “Dis ’n land” vermeld nie en deurlopend vir Keuzenkamp in dié agentskapsposisie plaas, is ’n groot navorsingsoorsig.

Die titel “Dis ’n land” roep dadelik ’n konnotasie met grond en eienaarskap op. Die begrip *grond* en/of *land* was en is jare lank ’n belangrike onderwerp in die Suid-Afrikaanse openbare diskoers. Opperman (2015:11) argumenteer dat dit nog altyd ’n emosionele geladenheid gehad het “after the early 1920’s Act that restricted black people from buying or renting land in a ‘white South Africa’”. In die sosiopolitieke diskoers van die postapartheidsera geniet die kwessie van grondhervorming en -onteiening steeds groot aandag.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Figuur 1. Die albumomslag van *Ek sing* (1987)

Skriftelike toestemming is van Yvonne Pretorius (namens Boet Pretorius) ontvang om die album-omslag in ons artikel te plaas. Boet Pretorius is die vermaarde musikant, musiekvervaardiger en -regisseur, en medestigter van Decibel Music. Hy was die vervaardiger van *Ek sing*. Volgens Boet se eggenoot, Yvonne Pretorius, agent van De la Music, is toestemming destyds van Ed. Daromella (Gerig Muzik) vir die gebruik van die musiek en Afrikaanse lirieke ontvang.

Skriftelike toestemming is van Johan Stemmet ontvang om die volledige liriek in ons artikel te plaas:[20]

Dis 'n land – Carike Keuzenkamp (geskryf deur Johan Stemmet)

***Ek sing* (1987)**

Daar's 'n land aan suiderkant kom deel in sy verhale
uit die ooste weste noorde suide toe gebring
Dis 'n land met milde hand wat uitreik telkemale
om die hoop van môre te besing

[REFREIN]

Dis 'n land van kleure en klank
dis 'n land van oorvloed en dank
dis 'n land waar almal na strewe
dis 'n land sonder horison en
dis 'n land wat weet hy kan
ook 'n blyplek neerlê vir my

Daar's 'n land waar kerse brand in vele mensetale
en ek weet die land is net vir my en jou bedoel
Dis 'n land vol drome en toekomsideale
Laat die mooi van môre oor jou spoel

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

[REFREIN]

Watter man wat sy kind verstaan
sal hom verlaat om alleen op sy weg te gaan
Hierdie land bied almal ’n lewe
Watter vrou sal haar kind vermaan
as daar vir hom ook ’n plek in die son bestaan
Hierdie land bied almal sy deel

Daar’s ’n land wat nooit verpand sy kosbaarste besitting
Vele mense volke wat sy lewensdraad sal bly
Dis ’n land wat koers kan hou gee jy maar net die rigting
baan die môre oop vir jou en my

[REFREIN]

Watter man wat sy kind verstaan
sal hom verlaat om alleen op sy weg te gaan
Hierdie land bied almal ’n lewe
Watter vrou sal haar kind vermaan
as daar vir hom ook ’n plek in die son bestaan
Hierdie land bied almal sy deel

[HERHAAL]

In ons e-pos-korrespondensie reageer Stemmet (2023)[21] soos volg op ons vraag, “Is die Stemmet/Keuzenkamp-lied slegs bedoel om te vermaak, of sou u sê dat daar ’n sosiokulturele en/of sosiopolitieke element in die lied en die video daarvan is?”:

> Enige liedjie word geskryf met die doel en uitdaging om te vermaak. Mens sou egter kon sê dat “Dis ’n land” sosiokulturele en heel moontlik dan ook sosiopolitieke elemente bevat. In die jare toe ek die liriek geskryf het, was daar baie onsekerheid oor die toekoms in Suid-Afrika onder almal in die land. Wat sou die nuwe bedeling vir almal wat hier woon en werk, inhou? Is als wat nou voorlê, “doom and gloom” of is daar ligpunte? Sou daar vorentoe ’n gemeenskaplike draad in hierdie land gevind kon word waar almal kan “deel in mekaar se verhale” en daar vir almal gelyke geleenthede en voorspoed geskep kan word?

Wanneer hierdie liriek bespreek word, is dit belangrik om die politieke konteks van Suid-Afrika in gedagte te hou: Verskeie noodtoestande is in die tagtigerjare in die land afgekondig.

Die lied begin met die uitnodiging om in die “verhale” van “’n land aan suiderkant [te] kom deel”. Hierdie “verhale” is nie blote stories nie, maar die geskiedenis van die land, met die verwysing na die verskillende oorspronge van mense wat hulle in Suid-Afrika bevind: “uit die ooste weste noorde suide toe gebring”. Daar is egter geen verwysing na die oorspronklike of inheemse groepe nie. Die land se “milde hand” kan moontlik verwys na die ryk natuur-, mineraal- en ander bronne van Suid-Afrika. Die land reik telkemale uit om die “hoop van môre te besing”, dit wil sê om die gerusstelling te bied dat die heersende stelsel doeltreffend is en ’n vredevolle toekoms vir al sy inwoners voorsien. ’n Optimistiese ingesteldheid spreek uit die

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

versreëls “Dis ’n land vol drome en toekomsideale / Laat die mooi van môre oor jou spoel.” Die woorde skep egter ’n valse positiwiteit, aangesien nie alle burgers hulle lewens tot in daardie stadium in vryheid en in ’n demokratiese bestel kon lei nie. Hierteenoor kan geredeneer word dat die woorde ook die toekomsmoontlikhede beklemtoon wat herhaaldelik in die teks geopper word. Dit mag dalk iets verklap oor die besef dat die destyds heersende toestand nie die verwesenliking van die ideale verteenwoordig nie. Hierdie kritiek teen die maatskaplike werklikheid van die tyd is egter te gedemp en te indirek om verandering aan te spoor.

Die woorde “Hierdie land bied almal sy deel” is uit agternaperspektief verromantiserend en problematiseerbaar. Die woorde verkry in die postapartheidsera ’n ironiese inslag as gevolg van die wanopvattings daarin teenwoordig. Die apartheidsisteem het vir seker nie aan almal in die land hulle deel gebied nie. Die woorde kan enersyds verstaan word as ’n identiteits-bevestiging van Afrikaners se plek in Suid-Afrika en andersyds as ’n onderliggende ongerust-heid oor hul toekoms. Die implikasie van laasgenoemde is die moontlikheid van gevoelens van ontuisheid en selfs vrees wat ervaar word; ’n onbewuste verlange en soeke om iewers te behoort (sien hier onder).

Alhoewel daar genoem word dat dit ’n land is waar “kerse brand in vele mensetale”, word daar nie elders na enige ander kultuurgroep in Suid-Afrika verwys nie. Die enigste (indirekte) verwysing na diversiteit is die woorde “kleure en klank” – interessant genoeg die enigste reël uit Stemmet se liriek wat regstreeks in die Van Coke Kartel-weergawe voorkom. Ten spyte daarvan dat die “vele mense volke” gesien word as die “kosbaarste besitting”, kan die krities ingestelde hoorder/luisteraar nie anders as om te besef dat dit ’n idealistiese prentjie weergee wat glad nie die werklikheid op grondvlak weerspieël nie, veral nie in die tyd waarin die liedjie vrygestel is nie.

Die land het “geen horison” en dus geen beperking of beletsel nie. Dit bied vir die spreker ’n blyplek wat dit “neerlê vir my”. Die eerstepersoonsvorm het waarskynlik betrekking op die (wit) Afrikaner – die nageslag van Europeërs. Hierdeur kom identiteitskwessies aan bod. Die ironie van die woorde is dat daar vir die groot meerderheid van die bevolking weinig fisiese en psigiese ruimte was.

Die reëls “Watter man wat sy kind verstaan / sal hom verlaat om alleen op sy weg te gaan” kan op verskillende wyses geïnterpreteer word, afhangend van die wyse waarop die werkwoord *verlaat* begryp word: Wie verlaat wie? Indien dit beteken dat die pa sy kind verlaat, is die betekenis dat hy weens onbegrip sy kind verwerp of versaak wanneer dié “alleen op sy weg [wil] gaan” (dus: omdat hy *nie* sy kind verstaan nie) – wanneer die kind dus teen sy vader se wil optree. Dit mag miskien verband hou met die groot opvoedkundige rol wat die patriargie, die staat en die kerk gespeel het in die vestiging en handhawing van kulturele waardes. Die wegbreek van gesag en van die vroeëre generasies is juis ontmoedig. Andersins mag dit beteken dat die kind “alleen op sy weg [moes] gaan” – waarskynlik na die Suid-Afrikaanse Grensoorlog wat van 1966 tot 1989 in Suidwes-Afrika (Namibië) en Angola gewoed het. Menige jong man is gedood of het vermink uit die Bos teruggekeer; ander ly lewenslank aan oorlogstrauma. Teenoor die verromantisering van Suid-Afrika en by implikasie van die Grensoorlog in die Stemmet/Keuzenkamp-lied was daar wel in die 1980’s verset en protes teen die Grensoorlog en die rol van die Suid-Afrikaanse Weermag. Die belangrikste kabaretteks wat hierdie tema aanspreek, is sekerlik Aucamp se *Met permissie gesê* (1980). Later het James Phillips se “Hou my vas, korporaal” (op die album *Wie is Bernoldus Niemand?*) uit 1985 ikonies geword.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Vir Erasmus (2017:176) is die figuur van die kind regdeur die liriek belangrik. Enersyds is die kind 'n figuur wat *teen* die staat protes aanteken (vergelyk die Soweto-opstand van 1976), andersyds is hy die soldaat wat *vir* die staat veg. Hierby wil ons voeg dat die kinders in hierdie twee gevalle in werklikheid van verskillende rassegroepe was. Erasmus (2017:176–7) vervolg: "[T]he figure of the child carries Keuzenkamp's[22] vision of the future. The child must produce the heteronormativity that apartheid demands."

Volgens die spreker/sanger van die lied is die land se kosbaarste besitting die "vele mense volke wat sy lewensdraad sal bly". Alhoewel daar na "volke" verwys word, is die lied duidelik vanuit 'n wit perspektief geskryf, wat bydra tot die versterking van die Afrikaner-identiteit. 'n Homogene beeld, taal en kultuur word voorgehou. Ten spyte daarvan dat die apartheidsideologie soms juis afgedwingde kultuurverskille probeer beklemtoon het, is die sentrum van die samelewing as homogeen en "wit" voorgehou. Alles wat van die heteronormatiewe standaard afgewyk het, is op die maatskaplike rand geplaas. Die afleiding kon destyds gemaak word dat die land op koers sou bly indien die mense (die aangesprokenes, dit wil sê die Afrikaners) net die rigting sou kon gee.

In hierdie verband skryf Erasmus (2017:175–6):

> In her reference to a country which affords all its people a sense of belonging and which faces a hopeful and bountiful future, Keuzenkamp ascribes to South Africa (both as political and geographic formation) a historical trajectory that will produce a distinctly modern state that 'works for the people' and acknowledges the right to self-determination of all its diverse constituencies. This devotion to futurity is encapsulated in Keuzenkamp's evocation that South Africa is a country of dreams and progressive sentiment, and the emphatic request that we allow the future to entirely envelope us.

Maar, betoog Erasmus (2017:176) verder, die toekoms wat in die vooruitsig gestel word, is een wat nie rekening hou met die gewelddadige, gelade en komplekse geskiedenis van Suid-Afrika as 'n oorlogvoerende land nie. Die lied kom vir hom voor as amper desperaat in die herhaalde toevlug wat geneem word tot die uitspraak dat Suid-Afrika vir al die mense binne sy grense sal sorg en aan almal die reg sal verleen tot sowel 'n kulturele as 'n politieke lewe. Erasmus (2017:178) beweer selfs dat daar 'n onderliggende angs oor beheer in die liriek bestaan – of dit nou in die sin van 'n stabiliteit van die self is wat die alledaagse lewe deurtrek of 'n stabiliteit van die sosiale. (Dit is ook die geval met Van Coke Kartel se weergawe, waaroor ons later skryf). Hoewel die Stemmet-liriek nie die angs van 'n land midde-in 'n oorlog laat blyk nie, skemer dit wel vir Erasmus (2017:178) deur in die hoop op 'n mooi toekoms. Alhoewel daar geredeneer sou kon word dat dit maklik is om uit 'n agternaperspektief so 'n argument oor 'n dekades oue liriek te voer, gaan ons akkoord met Erasmus se interpretasie. Die liedteks kan nie slegs met 'n stipleesbenadering geanaliseer word nie, maar moet die sosiale en politieke kontekste van die verlede vergelykend betrek deur middel van die kennis en insigte van die hede.

In 2020 het "Dis 'n land" aandag in 'n politieke berig gekry. In 'n artikel in *Vrye Weekblad*, getitel "Tussen Dinsdag en Woensdag leef daar 'n land", skryf Heindrich Wyngaard op 30 Oktober dat die gebeure by die Senzo Meyiwa- en Malema-hofsake van die vorige week 'n mens insae gee in "die lief en leed van ons geknelde land".[23] Wyngaard lei die artikel in met die eerste strofe van Stemmet se "vrolike saamsingliedjie" waarvan Keuzenkamp se stem 'n "volkstreffer" gemaak het. Daarna skryf hy: "Maar dit kon beswaarlik 'n liedjie gewees het

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

wat in sy oorspronklike bedoeling, as jy in ag neem dat dit in 1987 uitgereik is, tot al die inwoners van die land moes spreek[.]" Die eerste drie reëls van die tweede strofe word dan aangehaal. Ná 'n bespreking van die twee hofsake, wat albei uitgestel is, skryf Wyngaard dat terwyl die uiteindelike uitslag nog onbekend is, "kan ons dalk begin werk aan 'n nuwe weergawe van die Keuzenkamp-treffer, wat klem lê op hierdie grepe uit die lied: dat dit 'n land is van 'vele mensetale', 'vir my én [sy klemteken] jou bedoel', 'vol drome en toekomsideale' en waar 'die mooi van môre oor jou spoel'". Reëls 4–6 van die tweede strofe van die lied word dan aangehaal, gevolg deur 'n eensinparagraaf: "Maak dit saak wie die eerste noot vir die nasie sing?"

Dat 'n politieke joernalis hierdie bekende lied kon gebruik as 'n middel om sowel sosiokulturele as sosiopolitieke kommentaar te lewer en verandering aan te moedig, is 'n bewys van die gekanoniseerde status daarvan.

Volgens Stemmet (2023) is die liedjie vir Decibel Musiek, 'n onafhanklike platemaatskappy, opgeneem. Daar is nie 'n amptelike video "vrygestel" nie. Iemand by die SAUK het wel later 'n video vir die program *Teletreffers* gemaak. Verskeie regisseurs was betrokke by hierdie program en dit was elkeen se "prerogatief oor hoe hy 'n liedjie vertolk en hoe hy sy video wil maak". Hoewel Stemmet self "een van die regisseurs/aanbieder by die program was", het hy of Keuzenkamp "geen insette by die vervaardiging of inhoudelike van 'Dis 'n land' se video gelewer nie". Stemmet (2023) vervolg: "Die keuring van 'n video se kwaliteit het by die organiseerder van die Afrikaanse Verskeidenheidsafdeling TV1 gelê."[24]

Die video[25] verskyn op YouTube:[26] https://youtu.be/8r2uLdSlyg0

Die video begin met natuurtonele en dan fokus die kamera op Keuzenkamp (haar van word as "Kuezenkamp" aangedui), wat met 'n tipiese 1980's-haarstyl in 'n ateljee voor 'n mikrofoon sing – sy figureer dus nie in die natuur soos in Snotkop se video nie.



Skermgreep 1. Carike Keuzenkamp in die ateljee

Die kameralens skuif skielik na 'n gewelhuis in die Wynlande en dan na bruin kinders wat om 'n vuur sit en bruin arbeiders wat op die plaas werk. Die blik val daarna op 'n witgekalkte arbeidershuisie en 'n vrou wat wasgoed met die hand was. Daar is ook beelde van werkers in

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

'n fabrieksopset en van die Kaapse Klopse. Die groot sosiale ongelykheid is opvallend in hierdie eerste beelde, asook die kontras tussen die koloniale verlede (gesimboliseer deur die Kaaps-Hollandse gewelhuis) en die apartheidskonteks (voorgestel deur die beskeie huisie en armoedige omstandighede van die werkersklas).



Skermgreep 2. Arbeidershuisie

Die sosiokulturele verskeidenheid wat in die musiekvideo uitgebeeld word, staan verrassend regstreeks in teenstelling met die lirieke van die lied, veral as in ag geneem word wanneer dit vrygestel is − tydens 'n politieke noodtoestand.

Nadat 'n beeld van 'n swart sokkerspeler se vaardigheid met 'n bal verskyn, is daar landelike tonele van 'n wit boer wat op 'n motorfiets beeste aanjaag, met die implikasie dat boere so vooruitstrewend, selfstandig en onafhanklik is en in isolasie (sonder ander se hulp) kan boer – net soos wat hulle vir hul eie toekoms sal kan sorg. Die moderne boerdery word gejukstaponeer met 'n romantiese beeld van 'n paartjie wat perdry. Daarna verskuif die blik na beeldmateriaal van 'n vegvliegtuig wat opstyg en dan uit die lug, tussen die wolke, afgeneem word.

Die militêre mag van die apartheidsregime word sodoende met trots ten toon gestel. Daar kan selfs geargumenteer word dat dit 'n hede verteenwoordig waaruit daar na 'n beter toekoms gestrewe moet word. Die valskermsoldate wat uit die vliegtuie spring, lê ook 'n verband met Suid-Afrika se betrokkenheid by die Grensoorlog – die weermag, diensplig en oorlog het 'n groot deel van die algemene publiek se bewussyn in beslag geneem. Die beelde van die jong soldate wat oor ruwe terrein beweeg, kan selfs as propagandisties beskryf word. Die regverdiging van die Suid-Afrikaanse weermag se dade in Angola en Namibië word in dié populêre musiekvideo genormaliseer, met die suggestie dat die land en sy mense veilig en goed voorbereid is vir enige 'swart/rooi gevaar' van binne of van buite. Suid-Afrika se ryk natuurskoon met beelde van strande, watervalle, berge en valleie versterk die positiwiteitsgevoel. Die waardeerbare aspekte van die land en sy mense word besing.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Skermgreep 3. Vegvliegtuie



Skermgreep 4. Valskermsoldate wat spring

Dit is opvallend en ironies dat die musiekvideo van "Dis 'n land" in 1987 meer sosiale verskeidenheid in beeldformaat vertoon as in die geval van die liedteks – 'n voorbeeld van wat Baker (2006:71 e.v.) "selective appropriation" noem. Dat die Suid-Afrikaanse weermag se rol in die Grensoorlog as 't ware genormaliseer is in die breë gemeenskap (byna op propagandistiese wyse), is besonder opmerklik in die video. Soos wat Van der Merwe (2015:215–6) dit stel:

> The imagery used in the video is poignant: scenes of the apartheid regime's military power during an extremely volatile political time, which conveys to the Afrikaans listeners and viewers a less than subtle message that their way of life is in good and powerful hands.

Op die vraag, "Hoedanig verskil die liedteks (liriek/woorde) van die beelde in die video?" reageer Stemmet (2023) soos volg:

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

> Ek het geen idee hoe die vervaardiger van die video by die beelde van soldate en vegvliegtuie en oorlogstonele uitgekom het nie. Dit het absoluut niks met die liriek te make nie. Dit was nou weer iemand wat sy eie vertolking aan die inhoudelike van die liedjie gegee het. Ek kan maar net die Nederlandse digter Martinus Nijhoff hier aanhaal: "Er staat niet wat er staat ..."
>
> […]
>
> Ek glo die "oorlogstonele" in die video is heeltemal misplaasd en stuur die oorspronklike gedagtes agter die liriek in die heel verkeerde rigting. Ek kan glad nie die spesifieke beeldmateriaal met die inhoudelike vereenselwig nie.

Hoewel Stemmet (2023) enersyds skryf dat hy nie glo "die betrokke YouTube video is die oorspronklike weergawe nie", skryf hy elders: "Ek wil my verbeel dat die oorspronklike video ook oorlogsbeelde bevat het, maar dit sit myns insiens, die pot heeltemal mis". Carike Keuzenkamp se agent, Albertus Kotzé, skryf: "Klink my dit is wel die Teletreffers video." Yvonne Pretorius, eggenoot van Boet Pretorius, wat medestigter van Decibel Music was, reageer soos volg: "Ek en Boet het na die video gekyk en sover ons kan onthou is dit die ene wat deur die SAUK opgeneem is." (Pretorius 2023). Stemmet/Keuzenkamp se "Dis 'n land" is (en word) dikwels op die radio en televisie uitgesaai, wat die gewildheid (en dus positiewe resepsie) daarvan verhoog. Die sosiokulturele rol van die lied kan nie geringgeskat word nie. Die (skynbare) sosiopolitieke onbetrokkenheid en onnadenkendheid van die liriek word weerspreek deur die dubbelgekodeerde beeldteks, wat enersyds die status quo huldig maar – kan geredeneer word – dit andersyds op subtiele wyse bekritiseer. Of die videograaf doelbewus die liriek deur middel van die oorlogstonele wou ironiseer en parodieer, kan nie uitgesluit word nie. Die sogenaamde outeursintensie is egter moeilik om te agterhaal.

In sy doktorale proefskrif bespreek Van der Merwe (2015:214 e.v.) die belang van Europese (spesifiek Duitse) *Schlager*-musiek en die moontlike invloed daarvan op die Afrikaanse musiekbedryf. *Schlager* was/is gerig op die massas: goedvoelmusiek met eenvoudige melodieë en lirieke, veral oor die liefde of eksotiese plekke. Hierdie soort vrolike en sentimentele "*lekkerliedjies*" is blykbaar tydens die Tweede Wêreldoorlog as 'n propagandistiese gerus-stellingsvorm ingespan. Vir Van der Merwe (2015:215) is daar 'n opvallende ooreenkoms tussen die *Schlager*-musiek van die oorlogsjare en die Afrikaanse musiek tydens die laaste jare van apartheid (byvoorbeeld dié van Carike Keuzenkamp en Gé Korsten) – 'n vergelyking wat nie onproblematies is nie: "The idea of *Schlager* music as a tool of population control during times of national duress might be an extreme accusation" (Van der Merwe 2015:215). Tydens die 1980's en 1990's is plaaslike *Schlager*-kunstenaars egter daarvan beskuldig dat hulle inskiklik teenoor die 'vereistes' van die apartheidsregering was. Die beste voorbeeld hiervan, skryf hy (Van der Merwe 2015:257), was Stemmet/Keuzenkamp se treffer "Dis 'n land" wat in die derde jaar van die noodtoestand opgeneem is. Gesien teen die sosiopolitieke agtergrond en met inagneming van die ooreenkomste, mag daar meriete in die besware van liberale Afrikaanse joernaliste teen die einde van apartheid wees dat die vrystelling en uitsending van opsetlik apolitiese en oppervlakkige Afrikaanse musiek tydens so 'n intens politieke tyd, self 'n politieke handeling was, meen Van der Merwe (2015:257).

Ons gaan akkoord met Van der Merwe (2015:257) se genuanseerde mening. Hiermee stel ons nie morele en/of sosiopolitieke en ideologiese eise aan die liedteks en die musiekvideo nie. Die studieobjekte word krities ontleed en bespreek met inligting oor die sosiopolitieke konteks van

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

die land in die 1980's wat *nie* in die liriek aan bod kom nie, maar wel in die video. Vergelyk die afwesigheid van die benoeming van die inheemse bevolkingsgroepe in Des en Dawn Lindberg se "This land is your land, this land is my land" en Opperman (2015:13) se opmerking dat die uitsluiting van swart mense juis hulle teenwoordigheid in die land beklemtoon. Word Stemmet (2023) se opmerking betrek dat die "keuring van 'n video se kwaliteit […] by die organiseerder van die Afrikaanse Verskeidenheidsafdeling TV1 gelê" het, kan afgelei word dat die sogenaamde oorlogstonele (wel 'n inhoudelike element) aanvaar is as positiewe uitbeelding van die apartheidsregime se vermoë om die land te beskerm. Vir krities ingestelde kykers mag dit vanuit die hede egter as subtiele propaganda voorkom.

Dat die videomakers bepaalde beelde ingesluit het wat nie in die liedteks voorkom nie, kan impliseer dat hulle meer sosiopolities bewus was – of hulle nou die militêre vertoon in 'n positiewe of 'n negatiewe lig gesien het. Stemmet (2011) se vroeëre mening dat die woorde van "Dis 'n land" "regdeur die *turbulente jare* tagtig en vroeg negentig *aktueel* gebly" het [ons kursivering], is interessant: Enersyds erken hy dat dit 'n onstuimige, onstabiele tydperk was, maar andersyds meen hy dat die liedteks "aktueel" gebly het, dit wil sê van onmiddellike belang (volgens die WAT-definisie). Vir ons is die vraag: Vir *wie* het dit "aktueel" gebly? Of bedoel hy daarmee dat dit 'n besonder sterk impak op luisteraars (in die besonder wit Afrikaans-sprekendes) gehad het? Uit 'n sosiokulturele perspektief is dít ongetwyfeld waar. Die lied het 'n sterk samehorigheidsgevoel onder die luisteraars bewerkstellig. Dit het 'n lang en beduidende sosiokulturele nawerking.

In 2011 is daar twee intertekstuele herskeppings van die Stemmet/Keuzenkamp-lied vrygestel: dié van Snotkop en dié van Van Coke Kartel. Vervolgens bespreek ons hierdie postapartheids-liedere.

3. Snotkop se herskepping van "Dis 'n land" (2011)

Byna twee dekades ná die afskaffing van apartheid is die Stemmet/Keuzenkamp-lied deur die bekende kletsrymer Francois Henning, alias Snotkop, in 'n intertekstuele herinterpretasie gebruik. Dit is vrygestel op die album *Ek laaik van jol* (2011).

Die intertekstuele herskepping van die klassieke 1980's-snit dui veral op die postapartheid-Afrikaner-identiteit waarvan Snotkop homself deel ag. Hy rap die verse en sing die koorgedeelte op die oorspronklike wysie. Die nuwe lied is dus duidelik herkenbaar vir enigiemand wat die oorspronklike een ken, maar met 'n nuwe, eietydse element in die kletsrym teenwoordig.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Figuur 2. Die albumomslag van *Ek laaik van jol* (2011)

In e-pos-korrespondensie met Francois Henning / Snotkop (Snotkop 2022) beskryf hy die oorspronklike lied as ’n “enorme treffer vir Carike”. Volgens hom is daar “definitief ’n baie sterk patriotiese gevoel en trotse liefde” vir Suid-Afrika in die lied. Hy vind dat Stemmet en Keuzenkamp se “weergawe almal insluit, alle rasse en kulture”. Die lied “vier die diversiteit” van Suid-Afrika op ’n “baie positiewe manier”. Oor sy eie weergawe skryf hy dat hy “vanuit ’n jong Afrikaanse man se oogpunt” sy lirieke geskryf het oor “die ongelooflike mooi herinneringe wat [hy] koester van dae gelede as jong kind, asook deur die onlangse jare soos wat [hy] grootgeword het, opgestaan het en geval het, ’n nuwe lewe gebou het in ’n baie mooi, moeilike, unieke en wonderlike land”.

Op 18 Jul 2013 skryf Johan Stemmet op sy Facebook-blad:

> Hi almal. Ek het donkiejare gelede die voorreg gehad om vir Carike Keuzenkamp “Dis ’n land” te skryf. Dis so lekker om die liedjie weer te sien “gebeur” bykans 25 jaar later! Snotkop sing more aand sy weergawe van die liedjie in sy keurspel. Julle gaan hom geniet.

In ons e-pos-korrespondensie reageer Stemmet (2023) soos volg op ons vraag, “Wat is u mening oor die weergawe van ‘Dis ’n land’ deur Snotkop (2011)?”: “Hy onderskraag eintlik net die gees en gedagtes vervat in die oorspronklike liriek.”

As kind is Snotkop só deur sy pa genoem omdat hy ’n “stoute outjie” was, skryf Marguerite van Wyk (2019; sien ook Snotkop 2023). Die sanger sê dan aan haar: “Party mense gril vir die naam, maar ons is almal snotkoppe.” Die woord *snotkop* het verskeie betekeniswaardes. Die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* bestempel die woord as “plat; skertsend of neerhalend” en omskryf dit soos volg: “Onbenullige kind of jong volwassene wat ’n gebrek aan insig, kennis, ervaring en lewenswysheid het, en wat soms parmantig of astrant is”.

Dat Francois Henning hierdie troetelnaam as verhoognaam gekies het, is veelbetekenend en dra by tot ’n sekere identiteitsformasie van homself as kunstenaar. Hy het homself dalk as ’n jong kunstenaar voorgestel, maar homself terselfdertyd vrygestel van enige kritiek wat miskien

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

van die ouer generasie kunstenaars of luisteraars mag kom. Met sy keuse van verhoognaam identifiseer Henning hom met ’n sekere naïwiteit (sonder om bewus deel te neem aan die sosiopolitieke landskap). Hierdie uitkyk wyk ook af van die betrokkenheid van jeugdiges in die tyd van die Stemmet/Keuzenkamp-lied waar jong mans as soldate militêre diens moes doen. Die naam Snotkop kan ook gesien word as ’n ietwat nie-aanvaarbare geselstaalwoord wat die gemeenskap miskien (destyds) kon geskok het, maar wat ook mense kon laat glimlag.

Snotkop was eers bekend as Suid-Afrika se eerste wit kwaitoster.[27] Onder die naam Lekgoa – wat “wit seun” beteken – het hy veral in Orlando en Soweto opgetree en twee CD’s gemaak. In 2005 het hy sy naam verander en die Afrikaanse musiekmark betree. Interessant genoeg is die Lekgoa-naam en -identiteit polities meer betrokke as merker van interkulturele kommunikasie as wat dié van Snotkop is. Dat Snotkop aanvanklik in Sesotho sing en ’n andersoortige (en andersrassige) kultuurvorm gebruik, kan beskou word as ’n betrokkenheidsdaad – wat volgens Van Gorp e.a. (2007) as “vormelijk engagement” beskou kan word. Dit was sy laerskoolmaat Tili Letsoalo wat hom Sesotho geleer het en die verhoognaam Lekgoa aan hom gegee het (Snotkop 2023).

In Snotkop se intertekstuele herskepping van “Dis ’n land” word die positiewe en negatiewe aspekte van die nuwe Suid-Afrika verstrengel en ’n meer realistiese prentjie as dié in die oorspronklike lied van die sosiopolitieke situasie ná die totstandkoming van die demokrasie aangebied. Die herskrywing van die bronteks is ’n soort huldeblyk aan sowel die ‘idealistiese’ verlede van die sanger as onbesorgde kind, as aan die land, met sy geskiedenis, diversiteit en vooruitgang.

Skriftelike toestemming is van Francois Henning / Snotkop ontvang om die volledige liriek in ons artikel te plaas. Kopiereg van die albumomslag en skermgrepe uit die video is deur Sony Music aan Mathilda Smit gelisensieer vir gebruik in hierdie akademiese artikel.

Dis ’n land – Snotkop

***Ek laaik van jol* (2011)**

Gee my ’n oomblik asseblief, laat ek vertel.
Van ’n land waarin ek woon, drome droom, wel!
Gee my ’n oomblik en onthou van al daai dae.
Was net ’n laaitie in die Vrystaat op die plaas, ja!
Onthou daai dae van waatlemoen en potjiekos.
Brandewyn en Coke om die probleme op te los.
En tannie Carike op die radio wat sing.
En ons skree hard vir die Bokke om die beker terug te bring, ja!
Hierdie land, wat my geluk bring.

[REFREIN]

Dis ’n land van kleure en klank.
Dis ’n land van oorvloed en dank.
Dis ’n land wat almal na strewe.
Dis ’n land sonder horison en dis ’n land wat weet hy kan.
Ook ’n blyplek neerlê vir my.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Gee my ’n oomblik asseblief, laat ek vertel.
Van ’n land waarin ek woon, al die drome wat ek droom, wel!
Gee my ’n kans om te verduidelik hoe dit voel
om met trots te sê ek is Afrikaans en dit te kan bedoel.
Om ’n Bunnychow te eet en die Madiba jive te doen,
die Huisgenoot, Stellenbosch, Mannetjies Roux.
Issie Cape flats, die kaptein Loftus toe.
O maak jou venster wawyd oop as jy Namakwaland toer,
ek voel die wind as my land jou roep.

[REFREIN]

Gee my ’n oomblik asseblief laat ek jou wys.
Hoekom noem ek hierdie crazy land nogsteeds [sic] my huis.
Dis die land van goeie hoop en Tassenberg.
Die ghoema in jou bloed en die kombers oor Tafelberg.
En ek het altyd gedroom om te kan wees soos David Kramer.
En elke liewe Sondag was dit tyd vir die Onse Vader.
Seën asseblief hierdie land waarin ons woon
en al die ander mense wat soos ek van vrede droom.
En liefde volop soos die sterre in die Klein Karoo.

[REFREIN]

Op ’n vraag in ons e-pos-korrespondensie, “Lewer jou liriek sosiokulturele of sosiopolitieke kommentaar?” antwoord Henning (Snotkop 2022):

> Wel, dit lewer beslis kommentaar oor die land se mense, plekke, reuke, die kos, ons helde, kulture en hartsgevoelens asook die diep liefde wat ek het vir my land en al die mense. Herinneringe wat ek koester van kleins af is so tasbaar, uniek Suid-Afrikaans, herinneringe wat alle Afrikaners sal verstaan. Daar is groot uitdagings wat ons daagliks aanskou, uniek aan ons land maar die lied is gevul met hoop, positiwiteit, aanmoediging en trots vir dit wat mens slegs kan verstaan as Afrika diep deur jou are vloei.

Agtergrondinligting soos hierdie kan waardevol en verhelderend wees, maar in ons bespreking is die poëtika van ’n skrywer/kunstenaar – dit wil sê die outeursintensie – nie afdwingbaar op die interpretasie van die tekste nie. Hier kan terugverwys word na Senekal en Van den Berg (2010:100) se siening dat die betrokkenheid van die proteslied in ’n vierkant beweeg met vier hoeke: die outeur/kunstenaar; die teks/liedjie; die literêre/musikale gehoor/publiek; en die politieke status quo. In hierdie artikel val die klem op die teks (lirieke én beeldmateriaal) en die sosiopolitieke konteks (en in mindere mate die resepsiekonteks) – die outeursintensie geniet nie soveel aandag nie, omdat dit ’n problematiseerbare begrip is.

Deurdat die liriek verwys na ’n land vol “kleure en klank”, kan ’n verband gelê word met die reënboogmetafoor of -simbool wat deur aartsbiskop Desmond Tutu gebruik is ten tye van Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing van 1994. (Dit is interessant dat daar in die Keuzenkamp-musiekvideo ook beeldmateriaal van ’n reënboog verskyn – veral omdat dié simbool eers in postapartheid-Suid-Afrika gebruik is.) Die idealistiese verlede en grootwordjare van die spreker/sanger in die 1980’s staan in sterk kontras met die ander, swart en bruin,

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

landsburgers se omstandighede en sommige luisteraars (of lesers) kan nie anders as om te wonder oor die verskillende perspektiewe van Suid-Afrikaners nie. Nie almal het die gunstige grootwordjare waaroor Snotkop hier sing, beleef nie, kan geredeneer word.

Alhoewel die verwerking deur Snotkop ander kulturele praktyke as slegs dié van wit mense betrek met byvoorbeeld die "Madiba jive", "ghoema" en "Bunnychow", is die liriek steeds verromantiserend en idealiserend van aard. Snotkop sing nostalgies oor sy kinderdae "in die Vrystaat op die plaas" waar hulle "waatlemoen en potjiekos" geëet het. Die belangrike rol wat rugby in die Afrikaner-kultuur speel, word beklemtoon met die woorde "ons skree hard vir die Bokke om die beker terug te bring".

Die Afrikaner-identiteit van die rap-kunstenaar staan sentraal en die trotse Afrikanerskap (ook as Afrikaanssprekende) en die godsdienstige element word duidelik uitgebeeld. In die musiek-video is daar byvoorbeeld 'n beeld van Snotkop waar hy op sy knieë val met sy arms in die lug asof in aanbidding. Die liriek lui dan: "En elke liewe Sondag was dit tyd vir die Onse Vader / Seën asseblief hierdie land waarin ons woon / en al die ander mense wat soos ek van vrede droom." Die byvoeglike naamwoord "liewe" kan verskeie assosiasies wek. Binne liedkonteks kan dit positief funksioneer, as 'n herinnering aan die geborgenheid van die tradisionele Sondagritueel van kerkbywoning. Andersins sou dit 'n verklapteken kon wees van 'n bepaalde onbehaaglikheid by die sanger omdat hy as kind verplig was om Sondae kerk toe te gaan. Of laastens sou dit vir sommige luisteraars of lesers 'n ironiserende of selfs negatiewe toon hê, in teenstelling met die videobeeld. (Of miskien is die woord 'n blote stoplap ter wille van die ritme!)

Daar is 'n uitdruklike verwysing na die oorspronklike lied met die woorde: "tannie Carike op die radio wat sing". Die gebruik van "tannie" dui op 'n handhawing van 'n tradisionele Afrikaner-kultuurgebruik; 'n respekvolle manier om na grootmense te verwys, ongeag familieverwantskap. Die sanger is immers 'n "snotkop", teenoor die "tannie" – 'n ouer persoon en vereerde ikoon. Dit is waarskynlik soos wat die sanger as kind na Keuzenkamp verwys het – sy was welbekend vir haar kinderalbums en televisie-optredes soos in die program *Wielie Walie*. 'n Ander musiekverwysing is na die sanger David Kramer: "ek het altyd gedroom om te kan wees soos David Kramer". Hier word die tradisionele spreekwyse nie gehandhaaf nie. Dit het waarskynlik nie met die ouderdomsverskil te doen nie (Keuzenkamp is in 1947 gebore en Kramer in 1951); ook nie met herkoms of taal nie (Keuzenkamp se ouers was Nederlanders en Kramer se oupa was 'n Jood van Litaue en sy ma 'n Boeremeisie wat Engels grootgemaak is; hy self is Engels). Die rede vir die verwysing na David Kramer en nie "oom David" nie is waarskynlik eerder daarin geleë dat hy lank ná Keuzenkamp op die sangtoneel gekom het: Sy het in die laat 1960's gedebuteer en Kramer eers in 1980.

Snotkop lewer volgens ons kommentaar op die emigrasie van Afrikaners wanneer hy rap: "Gee my 'n oomblik asseblief laat ek jou wys / hoekom noem ek hierdie crazy land nogsteeds my huis." Die emigrasie van Afrikaners ná apartheid staan in sterk teenstelling met die Stemmet-bronteks waarin die land se ontstaan afgelei word uit die "verhale / uit die ooste weste noorde suide toe gebring". Ook herinner dit aan Des en Dawn Lindberg se "This land is your land" / "Die land is jou land", waarin melding gemaak word van die lande van oorsprong, soos vroeër genoem, sonder dat die inheemse volke vermeld word. Die implisiete boodskap van die liedteks is dat mense nie die land moet verlaat nie en hulle herkoms en identiteit moet waardeer. Die sentimentaliteit wat ingespan word om die tuisbly-argument te staaf, lei tot 'n groter probleem,

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

aangesien die hunkering na ’n sorgvrye verlede op ’n onregverdige en eksklusiewe sosiale werklikheid berus wat nie in die nuwe Suid-Afrika verwesenlik kon/kan word nie.

Die woord “crazy” om na Suid-Afrika te verwys kan moontlik ook negatiewe implikasies hê. Die woord verklap miskien iets van Snotkop (en talle mense wat deur hom verteenwoordig word) se belewenis van die nuwe (sowel as die ou) Suid-Afrikaanse bedeling. (Tog noem hy “hierdie crazy land nogsteeds [sy] huis”.) Dit sluit dalk aan by dieselfde soort toekomsgerigte hoop wat in Stemmet/Keuzenkamp se lied te bespeur is. Hierdie toekomsverwagting duik sporadies ook in Snotkop se liedteks op: Hy bid byvoorbeeld vir die land en vir “al die ander mense wat soos ek van vrede droom”. Dié woorde sou verskeie rasse kon insluit, maar word in die slot van die video ongedaan gemaak.

Die refrein van Snotkop se liedjie is op dieselfde wysie as dié van die bronteks. Die bekende musiek het ’n nostalgiese effek sodat die luisteraars en kykers wat deel vorm van die postapartheidsgenerasie kan terugdink en onthou. Dit het verder tot gevolg dat die gehoor lustig op die bekende wysie kan saamsing. Terselfdertyd bied die herinterpretasie vernuwing aan deur van kletsrym gebruik te maak– ’n meer moderne musiekvorm, dus ’n voorbeeld van “vormelijk engagement” (Van Gorp e.a. 2007). Kletsrym/rap se sosiopolitieke karakter met verwysing na die ontstaan van hip-hop in Amerika kan ook met die keuse van dié kunsuiting verband hou. Daar is dus ’n fassinerende wisselwerking tussen oud en nuut in die liedteks te vind.

Dit is nodig om Snotkop se musiekvideo hier te betrek, omdat die postapartheid-Afrikaner-identiteit duidelik uitgebeeld word in die samekoms van die onderskeie beelde en akteurs. ’n Lied se aanbieding in videovorm kan gesien word as benutting van nóg ’n podium, naamlik die internet of ’n musiekkanaal, soos die destydse MK. Die onderskeie video’s kan interessante perspektiewe bied en herinterpretasiemoontlikhede verskaf, met inagneming van die sosiokulturele rol en sosiopolitieke betrokkenheid van die tekste.

Hier verskyn die musiekvideo van Snotkop se weergawe: https://youtu.be/xAx3I-y1FHU

Volgens die e-pos-korrespondensie met Henning/Snotkop was Pierre Smith die vervaardiger van die video. Die sanger skryf dat hy self “baie betrokke by die beplanning en die konsepte” van sy musiek en video’s is. Dis belangrik vir hom om deel van die “kreatiewe proses” te wees wat die skryf van die lirieke, die temas van die liedjies en die visuele aspek betref – juis omdat die Snotkop-handelsmerk “baie spesifiek” is.

Na ons wete is Booysen (2021:90–5) die enigste navorser wat (enkele beelde in) die Snotkop-video ontleed en bespreek. Net soos Erasmus (2017) vermeld hy nie Johan Stemmet as liriek-skrywer van die bronteks nie, maar skryf hy slegs dat Snotkop in 2011 besluit het om “sy eie weergawe van Carike Keuzenkamp se liedjie ‘Dis ’n land’ op te neem” (Booysen 2021:90). Hy verskaf vyf skermgrepe. Hy bespreek nie die bronteks se video nie en betrek ook nie die Van Coke Kartel-weergawe nie. Sy verhandeling is tematies volgens drie kulturele ruimtes en praktyke verdeel, naamlik die verlange na ’n Afrikanernasionalistiese tuiste; die verlange na die plaas; en die posisionering van die man as primêre figuur en leier, met die vrou as sekondêre ondersteuningsfiguur binne die Afrikanergemeenskap. Met gebruikmaking van Pierre Bourdieu se veldteorie ondersoek hy hierdie temas. Hy kom tot die slotsom dat die Afrikaner vir hom “as ’t ware ’n veilige tuiste in ’n ruimte skep wat gegrond is in nostalgiese Afrikanertradisies en spesifieke denkpatrone wat as ’t ware ’n geslote eggokamer vorm wat [’n] klomp mense verenig, nie in die fisiese nie, maar eerder virtuele ruimtes” (Booysen 2021:123).[28]

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Snotkop se video begin waar hy met sy kop in sy hande by ’n tafeltjie in ’n leë, afgeleefde plaashuis sit – in kontras met sy gelukkige grootwordjare toe hy “net ’n laaitie in die Vrystaat op die plaas” was. Die leë plaashuis kontrasteer nie slegs met die Kaaps-Hollandse plaashuis in die Stemmet/Keuzenkamp-video nie, maar is waarskynlik beeld van die ontvolking van die platteland.



Skermgreep 5. Snotkop in die vervalle plaashuis

Die kamera fokus dan op die ou Suid-Afrikaanse vlag en die nuwe een langs mekaar. Daar is ook memorabilia van die weermag daarnaas. Duidelik wil dit voorgehou word dat die verlede en die hede naatloos met mekaar voeg – wat eintlik ’n vergoeiliking van die veranderende sosiopolitieke omstandighede is. Verskeie beelde volg mekaar vinnig op en fokus op foto’s van die Springbokke se Wêreldbekeroorwinning van 1995 met Francois Pienaar en oudpresident Nelson Mandela, David Kramer, en ’n ma en kind in die Bo-Kaap. Verdere beelde stel ’n nostalgiese verlede voor: ’n seun wat rustig langs ’n dam visvang, waatlemoen eet, met ’n koei daarnaas, op ’n plaaspad fiets ry en met ’n hond speel. Die kinderdae van die spreker (en/of sanger) word duidelik in woord en beeld weerspieël, onder meer deurdat die seun in die video ’n soortgelyke blokkieshemp as dié van Snotkop dra en ’n kitaar by hom het.



Skermgreep 6. Terugblik na die plaaslewe

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Wanneer Snotkop oor "tannie Carike" sing, verskyn daar 'n beeld van haar met daarnaas militêre tonele: weermaglede voor 'n tenk, 'n duikboot en 'n helikopter. Hierdie jukstaponering is besonder treffend en het waarskynlik ten doel om die paraatheid van die land ten toon te stel. Dit roep ook die militêre beelde in die Keuzenkamp-video op.



Skermgreep 7. Beeld van Carike Keuzenkamp naas weermagtonele

'n Beeldcollage van 'n verskeidenheid flitse volg, van onder andere die Swart Kat,[29] Paul Kruger en die Voortrekkermonument. Die geïdealiseerde kinderdae van die sanger staan in skerp kontras met die werklikheid van ander Suid-Afrikaanse burgers van daardie tyd. Daar is egter flitsbeelde wat die ANC se kleure en vlag vinnig oor die skerm laat verskyn en 'n wit, waarskynlik Afrikaanse, gesin wat voor hulle huis staan. Booysen (2021:93) bestempel dit as "'n voorbeeld van 'n eenvoudige plaashuis" en beklemtoon die ooreenkoms tussen die vader se kleredrag en dié van die twee seuns. Dit is vir hom verder "opvallend dat daar nie op jonger meisies gefokus word nie, en dat die tema sterk op die vader-seun-verhouding fokus" (2021:93–4). Die patriargale aard van die hiërargiese Afrikaner-gesin word só beklemtoon.

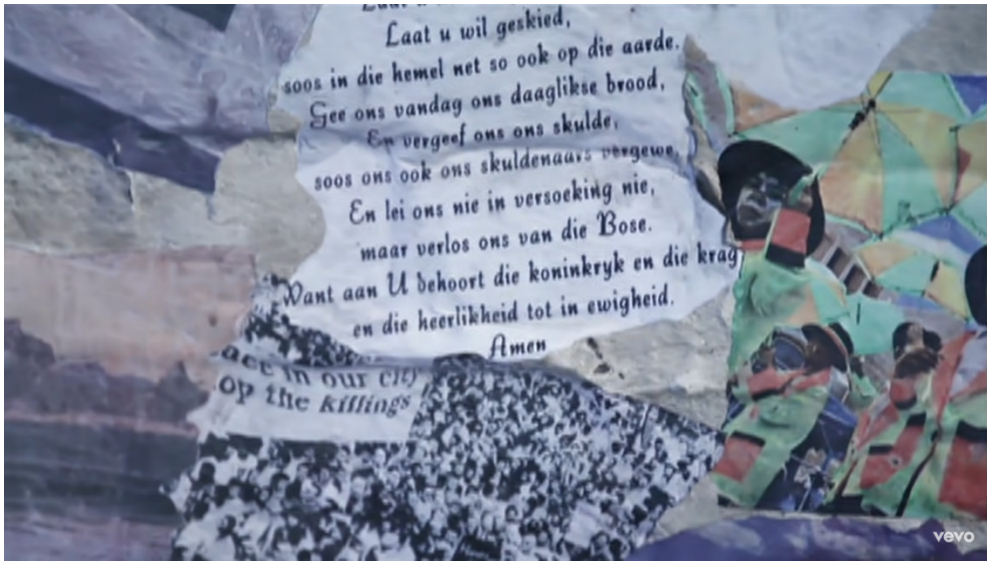
Die Suid-Afrikaanse werklikheid word verder uitgebeeld met Muizenberg se kleurvolle strandhuisies en 'n uittand visserman wat langs die see bunny chow eet. Daar is ook 'n beeld van Snotkop wat na Namakwaland ry in 'n afslaankapmotor (in teenstelling met die fiets van sy kinderjare) – 'n simbool van status en bevoorregting. 'n Volgende beeld (wat enkele kere herhaal word, ook in die slot) is 'n toneel op Bloubergstrand met Tafelberg in die agtergrond. Snotkop kniel op die strand, met sy arms omhoog gelig soos in 'n lofprysing of gebed, asof hy sy dank uitspreek vir die land wat hy "nogsteeds sy huis" noem. Hierdie gebaar mag in verband gebring word met Snotkop se hoop op 'n nuwe bedeling – 'n toekomswens wat subtiel in die bronteks voorkom. Intertekstueel kan dit ook slaan op die koms van die Nederlanders na die Kaap de Goede Hoop – die begin van 'n Europese (wit) nedersetting.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Skermgreep 8. Snotkop op sy knieë, hande omhoog

In die collage wat hierna op die skerm verskyn, is daar ’n foto van die musieklegendes David Kramer en Taliep Petersen. Die volgende beeld is dié van ’n bejaarde wit egpaar met ’n Bybel, eers voor ’n wit kerktoring en daarna in die gebou. Die belangrikheid van die Christelike godsdiens (en die kerk) in die destydse politieke bestel blyk so ook duidelik te wees in die identiteitsvorming van die wit Afrikaanssprekendes van die 1980’s. Booysen (2021:94) skryf: “Die ouer karakters in die musiekvideo spreek van die verhouding tussen die NG Kerk en die ou Afrikanernasionalisme oftewel *volkskerk*-erfenis.” Die kleur wit is ook “’n prominente tema en dui ’n mate van skoonheid en onskuld aan. Wit word ook in die foto aan magsfigure gekoppel, naamlik die kerk, die man en die Bybel.” Booysen vermeld nie dat die man se wit das te kenne gee dat hy ’n kerkraadslid is en dat dit die vrou is wat aanvanklik die Bybel met die wit omslag vashou en nie die man nie.



Skermgreep 9. Collage teen die muur met die “Onse Vader” en die woorde “[St]op the killings”

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Enkele beelde flits só vinnig verby dat hulle byna nie onderskei kan word nie. Dit wil voorkom of dit deel uitmaak van die agtergrondcollage in die plaashuis. So byvoorbeeld is daar ’n stuk papier met die “Onse Vader” daarop. Die superponering van beelde is ook ’n filmtegniese truuk. Stukke geskeurde papier of koerantberigte met woorde soos “[St]op the killings”, “Murder victim’s family” en “Bendes dwing kinders om lede te word” kom ook voor – in laasgenoemde geval met ’n foto van David Kramer (Snotkop se held as kind) daarnaas. Verder is daar foto’s van betogings, onder meer Sam Nzima se treffende foto van Hector Pieterson wat deur Mbuysisa Makhubo gedra word, met Hector se suster, Antoinette Sithole, daarnaas. Die videobeelde versnel soms en daar kan gevra word of dit met voorbedagte rade (dus: intensioneel) tydens die voorbereiding van die video gedoen is – miskien ’n manier van selfsensurering ten einde kritiek vry te spring? (Vergelyk Des en Dawn Lindberg se opsetlike weglating van inheemse mense in hul ikoniese liedjie.)

Die slottoneel in hierdie musiekvideo toon Snotkop wat oor ’n bult aangestap kom met verskeie ander mense agter en om hom – almal wit. Vir krities ingestelde kykers mag dit voorkom asof die lirieke en die beeldmateriaal mekaar weerspreek. Die representasie van etniese verskeidenheid in die grootste deel van die videomateriaal om die indruk van rasseverdraagsaamheid en nasiebou te skep word hiermee ongedaan gemaak. Volgens ons is dit ’n kunsmatige manipulasie van die werklikheid en misluk dit omdat die slottoneel net wit Suid-Afrikaners betrek. Die ironie is opmerklik. Die mense in die video sing dan hartlik en met sterk emosie die bekende koor van die Stemmet/Keuzenkamp-lied saam in die sonsondergang. Die beelde roep duidelik ’n patriotiese verlede op en is nie verteenwoordigend van die ware Suid-Afrikaanse situasie en samelewing van 2011 nie. ’n Ander moontlike interpretasie is dat die visuele tafereel dalk eerder Snotkop se hoop en visie vir die toekoms verteenwoordig, en dat dit juis wit Afrikaners is wat die nuwe bedeling met ope arms moet aangryp. Hutcheon (1988:201 e.v.) se teorie van dubbelkodering blyk hier van toepassing te wees: ’n teks wat teenstellende, selfs botsende, ideologiese interpretasies van verskillende kykersgroepe kan ontlok.



Skermgreep 10. Snotkop met mense agter hom waar diversiteit ontbreek

’n Ander moontlike afleiding van die slottoneel is dat die video op Snotkop se (Afrikaner-/Afrikaanse) teikengehoor ingestel is. Hy skryf immers in sy e-pos aan ons dat hy “baie betrokke by die beplanning en die konsepte” van sy musiek en video’s is. Soos reeds genoem, het hy,

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

nadat hy in sy vroeë loopbaan in Sesotho voor swart gehore opgetree het, 'n loopbaanskuif na veral die wit Afrikaanssprekende teikengehoor gemaak. In 'n onderhoud met Hanlie Retief sê Snotkop (2023):

> Ek is 'n coconut in reverse, my broer het 'n meestersgraad in Zoeloe, my ma het ons geleer as jy in Afrika bly, moet jy leer om 'n Afrikaan te wees. Ek is so Afrikaans as wat ek African is. Brenda Fassie, Mercy Phakela en Chicco Twala was saam met Michael Jackson en Laurika Rauch op my kamermure. […] Dit was nogals 'n moerse verandering van daai genre na wat ek nou doen, maar ek is lief vir albei. Ek het gesmag na 'n stem, om in my taal oor my kultuur en my wêreld te kan sing.

Samevattend: In die Snotkop-lied se lirieke en video is daar weinig of geen konfrontasie met die troebel en traumatiese verlede van Suid-Afrika nie, maar eerder 'n vermyding of verbloeming daarvan. Die lied is 'n besinning oor 'n verbygegane era, met moontlik 'n vredevolle toekoms. Die maatskaplike en politieke werklikheid in Suid-Afrika word wel betrek, maar bly steeds idealiserend van aard. Alhoewel ander rassegroepe in die video verteenwoordig is, bly dit 'n heraanbieding van 'n ouer lied wat 'n sekere ideologiese toonaard oordra – dus iets van die verlede, in die hede, met die oog op 'n beter toekoms. Snotkop se liedjie en die video daarvan kan nie as 'n sterk voorbeeld van die parodiëring van die oorspronklike liedjie beskou word nie, omdat daar nie voldoende kritiese afstand tussen die bronteks en die herskrywing daarvan is nie (vgl. Hutcheon 1985:32). Tog kan die sosiokulturele impak van die liedjie nie ontken word nie – ook nie Snotkop se status en gewildheid as kunstenaar nie.[30]

Die positiewe aard van die liriek en beeldmateriaal van Snotkop se intertekstuele herskepping staan in sterk kontras met die meer kritiserende toon van die Van Coke Kartel-lied, wat in die volgende afdeling aan bod kom.

4. Van Coke Kartel se herskepping van "Dis 'n land" (2011)

Fokofpolisiekar se splintergroep, Van Coke Kartel (albei bekroonde groepe), met Francois van Coke / Francois Badenhorst as hoofsanger, bied 'n geheel ander interpretasie van die Stemmet/Keuzenkamp-lied. Die ander lede van die groep sluit in Jedd Kossew (hoofkitaar), Wynand Myburgh (baskitaar) en Dylan Hunt (tromme).[31] Van Coke Kartel se herskepping is ook getitel "Dis 'n land" en kom voor op hul album *Wie's bang* (2011b). (Soms verskyn daar in grafika 'n vraagteken, of is daar nie 'n afkappingsteken nie. In laasgenoemde geval sou dit in 'n dialektiese uitspraak as "Wees bang" verstaan kon word.) Hoewel dit 'n ander wysie as die oorspronklike het, bevat die kort liedteks egter verskeie intertekstuele toespelings op die woorde van die bronteks. Voordat ons die liriek bespreek, is dit nodig om eers die beeldmateriaal van die CD onder die loep te neem, omdat dit die luisteraar se kennismaking met die album is. Toestemming is van Francois van Coke verkry om die albumomslag en ander grafika in die artikel te plaas.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Figuur 3. Die albumomslag (2011)

Die grafiese kunstenaar Merwe Marchand le Roux het die albumomslag ontwerp. Hy verduidelik hoe hy dit gedoen het (Le Roux 2011):

> It is a 18 page booklet that folds open into a poster. Started by taking photos around my room and mashing them up into a photo collage of a skull. I incorporated embroidery to make the image of the skull softer for the mass market. I used a spot UV to do the same with the illustration of the skull over the faces. Enjoy. Photos by Jaco "Snakehead" Venter.



Figuur 4. Collage en foto's van die groeplede in die albumboekie

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Figuur 5. Ander grafiese materiaal

Die sober albumomslag verbloem die veelkleurige collage in die albumboekie, met uiteenlopende voorwerpe soos ’n tikmasjien, musiektoerusting, bokhorings, ’n bokshandskoen (op ’n veer), ’n handgranaat, handwapens, vuurpyle en skedels (Le Roux 2011). Verskeie afleidings sou hieruit gemaak kon word, byvoorbeeld die metapoëtiese boekstawing (met die tikmasjien as simbool) van verskeie vorme van onderdrukking, gevaar en geweld. Deur die organisasie van die voorwerpe tot ’n skedelontwerp (met byvoorbeeld die tikmasjien as ‘mond’ en met ’n snaartrom links en ’n leë draaitafel regs as ‘oë’) word die dood en verganklikheid voorgestel; ook die dreigende uitwissing van die estetiese (die borduursel van voëltjies en rosies – ’n hoofsaaklik vroulike aktiwiteit). Anders sou dit verstaan kon word as die sentimentele verbloeming en vergoeiliking van die onreg van die verlede en/of die hede. Skedelontwerpe is ook gesuperponeer op die foto’s van die vier groeplede, wat gemaak angsbevange lyk.

Ander grafika – byvoorbeeld vir bemarkingsdoeleindes, T-hemde en strokiesprente – is ook interessant. (Sien Van Coke 2011 vir ’n bemarkingsvideo, ook wat betref strokiesprente.) Sekere van die grafiese ontwerpe herinner enigsins aan die ou Suid-Afrikaanse ampswapen. (Sien Anon. s.j.d vir afbeeldings en beskrywings van sowel die ou as die nuwe wapen.) Hier word die skild (met beelde van onder meer ’n trekwa) vervang en gemoderniseer deur ’n (spring)bokskedel – ’n simbool van verganklikheid, maar wat ook tipiese Afrikaner-nostalgie oproep. Op die ou wapen is daar links ’n springbokhoring en regs ’n gemsbokhoring – simbole van vitaliteit. Op die Van Coke Kartel-omslag kan die horing regs miskien die (falliese) Sama-trofee uitbeeld. Die *band* word as ikoniese handelsmerk bemark en met grafiese ontwerp ondersteun. Die leefstyl en sosiokulturele en -politieke oortuigings van hulle aanhangers word hierdeur weerspieël. Die verlange na samesyn-in-verskil (“togetherness-in-difference”, Erasmus 2017:177–8) in die bronteks eggo Suid-Afrika se leuse tydens die vorige bedeling: “Ex unitate vires” of “Eendrag maak mag”. Dit verkry egter ’n ironiese ondertoon, aangesien die apartheidsregering juis gediskrimineer het teen alles wat as ‘anders’ geklassifiseer is. Uit die ontgogeling wat spreek uit die Van Coke Kartel-lied kan daar dalk afgelei word dat die voormalige leuse ewe ironies van toepassing is op die nuwe bedeling. Interessant genoeg weerspieël die leuse van die nuwe bedeling dié van die oue: “!ke e: /xarra //ke”, in die taal van die /Xam-mense, wat letterlik beteken “Diverse people unite” (Anon. s.j.a).

In ons e-pos-korrespondensie skryf Francois Badenhorst (Van Coke 2022) dat dit nie nodig was om toestemming van Stemmet/Keuzenkamp te verkry nie, omdat hulle “net een line (met ’n ander melodie) uit die oorspronklike weergawe [...] geleen het”. Hy weet dat “Tannie Carike [...] bewus [was] van ons weergawe. Daar was iets in die koerant waar hul haar mening gevra het. Sy het gesê sy dink dit is nogal oulik.” Hy is verder van mening dat die doel van die

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

oorspronklike lied “net om te vermaak” was en sê dat hy “nog nooit die oorspronklike se video gesien [het] nie”.

Skriftelike toestemming is van Francois Badenhorst / Francois van Coke ontvang om die volledige liriek in ons artikel te plaas, asook beeldgrepe uit die video:

Dis ’n land – Van Coke Kartel

Wie’s bang **(2011)**

In die land van die blindes is een-oog koning
Koning loop met die losprys weg
En moordenaars groet mekaar met ’n hi-five
Ek wou my krane stadig afdraai
Maar die lotery is klaar gewen
met ’n skoot deur die kop van ’n magnaat

Dis ’n land van kleure en klank
Dis ’n land van liefde vir drank
Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou
Dis ’n land van korrupsie en goddank
Dis ’n land van liefde vir drank
Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou

Blameer die duiwel
Lippe bewe morsig en die spoeg spat
Oorgehaal maar beheer verloor
En ons vier dit met ’n hi-five
Ek wou my krane regtig afdraai
Maar die lotery is klaar gewen
Met skote deur die bors van die magnaat

Dis ’n land van kleure en klank
Dis ’n land van liefde vir drank
Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou
Dis ’n land van korrupsie en goddank
Dis ’n land van liefde vir drank
Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou

Dis ’n land van kleure en klank
Dis ’n land van kleure en klank
Dis ’n land van kleure en klank

Dis ’n land van kleure en klank
Dis ’n land van liefde vir drank
Dis ons land
Dis ons land

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

> Dis ’n land van kleure en klank
> Dis ’n land van liefde vir drank
> Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou
> Dis ’n land van korrupsie en goddank
> Dis ’n land van liefde vir drank
> Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou
>
> Dis ’n land van kleure en klank
> Dis ’n land van liefde vir drank
> Jy is nie ek nie, ek’s jaloers op jou
> Dis ’n land van korrupsie en goddank
> Dis ’n land van liefde vir drank
> Ek is nie jy nie, jy’s jaloers op my.

Op ’n vraag in ons e-pos-korrespondensie oor die sentrale boodskap van die liriek antwoord Badenhorst / Van Coke dat hy net kommentaar wou lewer “oor hoe dinge in SA was” toe hy die lied in 2011 geskryf het. Hy het ook gedink “in die tyd van Carike se song (1987) was SA nie ’n plek waar almal ’n lewe kon hê nie. Dit was ’n land van kleure en klank, maar almal het nie oorvloed gehad soos die oorspronklike lied sê nie.”

Oor die moontlike sosiokulturele of sosiopolitieke kommentaar van die lied antwoord Van Coke soos volg (met drie regstellings deur ons, tussen vierkanthakies aangedui):

> Ek dink dit was my idee om kommen[t]aar te lewer[,] polities en kultureel. Dit was net my sarkastiese reaksie op die oorspron[k]like weergawe en hoe dinge in SA was op daardie tyd. Die huurmoord op Brett Kebble het ook ’n invloed gehad op die lirieke en ook Suid-Afrikaners se drankgebruik. Ek het ook baie gedrink op daardie stadium, so ek dink dit het ook dalk ’n invloed gehad op die lirieke.

Johan Stemmet (2023) se reaksie op bogaande vraag is soos volg:

> Dis dieselfde titel maar ’n heel ander melodie en hulle liriek bevat net die een oorspronklike reël “Dis ’n land van kleure en klank”. Hulle skets dan voorts ’n heel ander prentjie as wat die oorspronklike liriek destyds probeer skets het. Baie interessant, 30 jaar later, die twee uiterste pole in musiekstyl, inhoudelike en vertolking.

Hoewel die outeurs-/kunstenaarsintensie verhelderend kan wees by die bespreking van ’n kultuuruiting, hoef dit nie bepalend vir ’n interpretasie (soos ons s’n) te wees nie, aangesien die teks en beeldmateriaal van ’n sosiopolities betrokke teks ’n keusevryheid toelaat (vgl. Brink 2020/2013).

Van Coke Kartel se herinterpretasie en parodiëring van die Stemmet/Keuzenkamp-lied wys op verskeie sosiopolitieke probleme van die postapartheidsbedeling. Die liedteks begin met ’n verwysing na die gesegde “In die land van die blindes is een-oog koning.” Daar kan dus uit die staanspoor afgelei word dat hier kritiek uitgespreek word teen die sosiopolitieke situasie van die postapartheidsera en die bewindhebbers van die land. Onder ’n groep mense wat niks van iets weet nie, blink die een mens uit wat wel ’n bietjie kennis van die onderwerp het. Die woorde suggereer dus dat daar in ’n land vol onbekwame, onopgeleide burgers, mense in leiersposisies geplaas word wat slegs as halfbekwaam beskryf kan word. In teenstelling met

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

die hoopvolle vooruitsigte van die bronteks is die land hier sonder vooruitsigte, met weinig perspektief en sonder ervare en kundige leierskap. Die woorde kan moontlik daarop betrekking hê dat heelwat Suid-Afrikaners hulle (steeds) 'blind' hou vir die onreg van die verlede én van die hede.

Die woorde "Koning loop met die losprys weg" impliseer dat daar tydens die postapartheids-bewind (en in die ANC-regering) sprake is van omkoopgeld, afpersingsgeld, vrykoopgeld en/of swyggeld. Hierdeur word die sosiale en politieke omkopery en korrupsie gekritiseer omdat die posisie van die "Koning" deur skelm gedrag bekom is. Die gebruik van die woord "Koning" roep ook die feodale stelsel of monargie op wat in direkte kontras staan met die sogenaamde demokrasie wat ná apartheid in Suid-Afrika heers.

Wanneer die "moordenaars" mekaar met 'n "hi-five" groet, is dit duidelik dat hulle mekaar ken en op informele vlak 'n bepaalde sosiale kode handhaaf. Hulle (die "moordenaars") loop vry rond en wens mekaar eintlik geluk met hulle skelmstreke. Daar skuil iets triomfanteliks in die gebaar.

Die spreker wil sy "krane stadig afdraai". Die versreël breek weg van die bekende "krane toedraai"-metafoor. Dit is onduidelik of die woord doelbewus afwykend gekies is en of dit 'n anglisisme is. Wat is dit wat die skrywer wou laat ophou? Sy aandadigheid aan apartheid deur sy herkoms en sy voorouers? Moontlik kan dit geïnterpreteer word as 'n uitroep om sy wit bevoorregting te erken en bewus te raak van die ongelykhede van vroeër. Daar kan ook geredeneer word dat die "ek" te laat is om in enige voordele – van sowel die verlede as die hede – te deel. Die kwessie van 'wit skuld' is hier ter sake – 'n belangrike tema in liedtekste van die postapartheid-Afrikaner-identiteit. Dat die "lotery" reeds gewen is, kan impliseer dat die 'ander' die 'prys' ontvang het: die nieblanke meerderheid, die voorheen benadeelde Suid-Afrikaners, of selfs korrupte en misdadige elemente – ongeag etnisiteit. Daar is verder 'n assosiasie met mense soos Brett Kebble met die woorde "'n skoot deur die kop [later "bors"] van 'n magnaat" (sien ondertoe).

Die koor/refrein van die liedteks begin met die oorspronklike Stemmet/Keuzenkamp-lied se "dis 'n land van kleure en klank", wat 'n verskeidenheid van rasse en tale oproep. Die oorspronklike woorde "Dis 'n land van oorvloed en dank" word in die Van Coke Kartel-liriek verander na "Dis 'n land van liefde vir drank". Hierdie parodiëring van die oorspronklike liriek kan op twee maniere geïnterpreteer word. Eerstens is dit 'n selferkenning dat die spreker dankbaar is vir die verdowende effek van alkohol. Daar word verder daarop gesinspeel dat hierdie land van "kleure en klank" net spesifiek só ervaar kan word deur die gebruik van drank. Die spreker (en die publiek) kan slegs met behulp van die effek van alkohol van die omstandig-hede ontsnap. Snotkop dink ook aan drank as 'n oplossing met die woorde "Brandewyn en Coke om die probleme op te los". Terselfdertyd word drankmisbruik en die negatiewe uitwerking wat alkoholmisbruik in die samelewing kan hê, sterk gekritiseer. Die ietwat rooskleurige prentjie van die hede wat in die Snotkop-liriek geskets word, is dus nie in Van Coke Kartel se interpretasie van toepassing nie.

In die refrein word daar voorts onderskei tussen die "jy" en die "ek". Die kategorisering van die 'ander' teenoor die 'self' is 'n tipies postkoloniale onderskeid waarin binêre opposisies vooropgestel word. Wie die "jy" is op wie die "ek" jaloers is, kan op verskeie maniere geïnterpreteer word. Die spreker in die liedteks is dalk "jaloers" op die "jy" omdat die ander (rasse) se jonger generasie nie nodig het om soveel te wroeg nie. Dit kan ook dui op jongmense

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

van enige ras se onbehae in hul eie lewens en identiteit – ons verskil van mekaar en ek is nie vir myself aanvaarbaar nie. Die "ek" begeer iets meer en/of iets anders. Hierdie sentiment is miskien sprekend van millenniërs se verlange na kitsbevrediging; hulle afgunstigheid, kompetisiegees, selfgesentreerdheid en vertoon – veral op sosialemediaplatforms. Dwivedi en Lewis (2021:1467) skryf dat millenniërs 'n groot hoeveelheid van hul tyd in die 'virtuele' sosialemedia-omgewings deurbring: "to the extent that they rely on social media for staying in touch with friends and family, making new friends, seeking entertainment, information and content sharing, as well as staying up to date with the news. For millennials, the boundaries between 'real' life and 'virtual' life in social media have blurred […]." In die slot van die liriek word die reël omgedraai: "Ek is nie jy nie, jy's jaloers op my." Dit sou moontlik daarop betrekking kon hê dat die "ek" steeds in die postapartheidsbestel 'n bevoorregte lewe lei, wat nie vir die meeste swart en bruin landgenote beskore is nie.

Die regstreekse verwysing in die liedteks na die korrupte regering van die tyd bied 'n bekritiserende perspektief: "Dis 'n land van korrupsie en goddank / Dis 'n land van liefde vir drank." Daar is duidelike ironisering in die uitdrukking "goddank" wat as met 'n meervoudige betekenis geïnterpreteer kan word. Eerstens is dit ironies omdat dit as 'leë' tussenwerpsel gebruik word in 'n land waar 'n groot aantal mense hulself as Christene beskou en dankbaarheid teenoor hulle omstandighede uitleef – soos wat in die bronteks die geval is. Die woord "goddank" kan egter ook as opsetlik lasterlik en oneerbiedig geïnterpreteer word. Dit is 'n voorbeeld van Van Coke Kartel se gebruik van 'n kragwoord of pejoratiewe taal as meganisme van teenkanting teen die orde van die gemeenskap – dus 'n voorbeeld van wat Van Gorp e.a. (1991:119) as "vormelijk engagement" beskou.

Met die aanvang van die tweede vers/strofe soek die spreker die rede en oorsaak van die probleme deur die skuld op die duiwel te plaas. Deur die duiwel te blameer vir die huidige situasie, word die skuld verplaas van die spreker (en die generasie wat hy verteenwoordig), terwyl die Christelike waardes wat tydens apartheid voorgehou is, terselfdertyd gekritiseer word, naamlik die sienswyse dat die duiwel agter elke bos skuil en daarom die skuld kan kry. In hierdie verband is Dunbar en Swart (2012:608) se mening ter sake: "Intertwined with the rhetoric of 'total onslaught' and the polymorphous threat of communism, alarmist reports constructed the 'satanic peril' as a 'moral onslaught' that permeated foreign and modern culture."

Die woorde "lippe bewe morsig en die spoeg spat" kan 'n aanduiding wees van 'n dronk persoon wat met driftige, onverstaanbare spoegspatpraatjies probeer redeneer. Die afleiding wat gemaak kan word, is dus dat die kommunikasie tussen die deelnemers aan die gesprek onsamehangend, verwarrend en tevergeefs is. Dit help nie veel om protes aan te teken nie – ook nie deur musiek nie. Dit sluit aan by Erasmus (2017:179) se mening dat daar 'n sekere gelatenheid heers oor die rol wat die nuwe generasie in die postapartheidsbestel speel. Die onderliggende vrees en angs (wat ook in die albumtitel te bemerk is) lei waarskynlik tot 'n (skynbaar) apatiese houding.

Daar is 'n ironiese toon aan die woorde "oorgehaal maar beheer verloor" wat dui op die gereedheid vir die stryd om identiteit van die jong (wit) Afrikaanssprekende wat sonder beheer of mag in postapartheid-Suid-Afrika leef. Die woord "oorgehaal" roep ook assosiasies op met die oorhaal van 'n geweer, wat weer konnotasies het met die jong soldate van die 1980's. Die verwagtinge van beide groepe is met verloop van tyd verydel.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Deurdat die "moordenaars" van die eerste strofe nou vervang word deur die selfverwysende voornaamwoord "ons" wat 'n onbenoemde "dit" met "'n hi-five" vier, erken die sanger namens heelwat jong, wit Suid-Afrikaners dat hulle hul in 'n land van chaos bevind. Die ontboeseming "Ek wou my krane regtig afdraai" (teenoor "stadig" in die eerste strofe) is sprekend van die voornemens wat daar was, maar 'n erkenning dat die stryd verlore is. Die spreker eien homself die land toe met die woorde "Dis ons land", in 'n losstaande versreël, wat kontrasteer met die liriek se titel, "Dis 'n land". Al word daar kritiek uitgespreek en al is daar 'n toon van wanhoop te bespeur in die Van Coke Kartel-herinterpretasie, is die land deel van die spreker se identiteit en kultuur. Die ironie in die woorde is terselfdertyd opvallend.

Die musiekvideo van Van Coke Kartel se lied (2011a) is gemaak deur Quinton Lavery. "As ek reg onthou," skryf Badenhorst / Van Coke, "was die video sy idee. Ons wou net aantrek soos 80's-tannies om bietjie gek te skeer met tannie Carike."[32] Hier verskyn die musiekvideo: https://youtu.be/vGdSyK81-U0



Skermgreep 11. Die begin van die musiekvideo



Skermgreep 12. Die einde van die musiekvideo met die albumtitel *Wie's bang*

Die musiekvideo bied 'n insiggewende perspektief op Afrikaner-identiteitsvorming ná apartheid. Die lede van die *band* word in die video as fopdossers voorgestel deurdat hulle tipiese "tannie"-

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

kerkklere dra. Die wit, patriargale sentrum word hierdeur bevraagteken en kwessies rakende geloof, geslag en ras word geopper en uitgedaag. Die video word ’n satirisering van die heteronormatiewe en Christelike standaarde wat vooropgestel is deur die vorige generasie.

Carstens en Viljoen (2023:35) spreek kritiek uit teen Erasmus (2017) wat nie die video in sy artikel bespreek nie (Erasmus 2017:188 vermeld wel in ’n voetnoot die fopdossery in die video en verduidelik die term *tannie*):

> Hierdie leemte ontneem hom van ’n belangrike visuele merker van betekenis, waarin die beeld van die “volksmoeder”/“koeksuster”/“Afrikaanse tannie” toenemend subversief voorgestel word. Anargistiese elemente in die rockbegeleiding (teenoor Keuzenkamp se soetlike weergawe) sou ook verdere aandag regverdig.



Skermgreep 13. Die Van Coke Kartel-fopdossers

Die eerste deel van die video is kamma speels en Van Coke straal ’n opsetlik vrolike, gemoedelike en vermaaklike houding uit, waardeur die bronteks geïroniseer word.



Skermgreep 14. Francois van Coke

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3



Skermgreep 15. Jedd Kossew



Skermgreep 16. Wynand Myburgh



Skermgreep 17. Wynand Myburgh trek die vroueklere uit

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Nadat die groep die vroueklere uitgetrek, hul pruike verwyder en hul grimering afgesmeer het, staan hulle in swart en word hul bewegings aggressiewer. Die aard van die produksie verander dramaties, wat 'n verwerping van die kleinburgerlike waardes van die ou orde suggereer. Dit is ook interessant dat al die lede van die *band* aan die einde van die video gasmaskers dra. Die gasmaskers herinner aan dit wat soldate tydens die wêreldoorloë moes dra en mag 'n aanduiding wees van gevaar wat dreig. Dit is 'n voorwerp wat in chemiese of biologiese oorlogvoering 'n lewe kan red, en terselfdertyd jou identiteit verbloem; jy is een van 'n groep wat bedreig word en om oorlewing moet veg. Die slot suggereer dat die omgewing en toestande waarin die jeug (en die breër publiek) hulle bevind, so giftig is dat hulle nie normaal kan lewe nie en gasmaskers moet dra. Die album waarop die lied verskyn, is immers getiteld *Wie's bang* (2011). Die albumtitel se uitlokkende vraag suggereer dat daar (steeds) vrees en angs in die postapartheidsera by wit jongmense is. Aan die einde van die video verwoes die lede die verhoog, hul instrumente en ander toerusting. Dié chaos is tipies van die musiekvideo's van rockgroepe en bevraagteken die status quo van die samelewing. Die fisiese vernietiging en afbreking mag dalk dui op 'n simboliese aftakeling en bevraagtekening van die norme en standaarde wat in die samelewing voorgehou word. Vernietiging is op hierdie manier ook 'n handeling wat kreatief en skeppend is. Deur die verwoesting van die ou orde en die vooropgestelde idees oor geloof, geslag en ras word daar nou 'n nuwe identiteit bewerkstellig – vir die kunstenaars én vir die gehoor.



Skermgreep 18. Van Coke Kartel



Skermgreep 19. Die gasmaskers

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Die baskitaarspeler, Wynand Myburgh, vertel in ’n onderhoud (Anon. 2012) oor die maak van die video en sê onder meer:

> As viewers will see, at the beginning we’re all decent “tannies” just playing music, but as the video progresses, things gets [sic] wild and we transform into our old Kartel style, still in women’s clothes, and the video ends in real grunge style[33] where we destroy our equipment! It was great fun.

In ’n video-opname van ’n akoestiese weergawe van die lied, met slegs Francois van Coke en Jedd Kossew, lyk Van Coke baie ernstiger, waardeur aspekte van performatiwiteit ter sprake kom. Met een en dieselfde teks kan ’n kunstenaar verskillende stellinginnames akkommodeer. Die video word onderbreek deur ’n kort onderhoud waarin Van Coke vermeld dat hy en Myburgh albei Mandy Wiener se boek oor die dood in September 2005 van die mynmagnaat Brett Kebble, *Killing Kebble: An underworld exposed* (2011), gelees het. Volgens hom gaan dit om korrupsie en die rol van die polisie “en sulke stuff” – wat toe beslag gekry het in die lied. Die reël “Dis ’n land van kleure en klank” – die enigste (benewens die titel) wat woordeliks uit die Stemmet/Keuzenkamp-lied kom (en herhaaldelik gebruik word) – het tydens ’n oefening toevallig by hom opgekom terwyl hy na ’n koorgedeelte op soek was. Wat Keuzenkamp in die 1980’s gesing het, was volgens hom “onwaar” en dus het hulle besluit om “daarmee te mors”.

Hier verskyn die musiekvideo van die akoestiese weergawe: https://youtu.be/v6PnubSIzOg



Skermgreep 20. Francois van Coke en Jedd Kossew

Erasmus (2017) betoog in sy artikel oor onder meer Stemmet/Keuzenkamp en Van Coke Kartel se liedtekste dat ’n gebrek aan ’n sin van toekomstigheid (“sense of futurity”) die Van Coke Kartel-lede identifiseer as die passiewe erfgename van ’n angs wat die apartheidsregime nie kon onderdruk nie. Hy skryf (Erasmus 2017:177):

> VCK’s melding of violence and satire in their re-playing detracts from and denies the nostalgic anxiety of place and belonging that Keuzenkamp expresses, preferring instead a sombre and barren reading of the terms of the social set in motion by apartheid.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Eerder as wat die koor van die oorspronklike lied verbatim herhaal word, roep Van Coke Kartel elemente van onenigheid, ontnugtering en dissonansie op wat in sterk kontras staan met die behoefte aan en verlange na samesyn-in-verskil ("togetherness-in-difference") wat in die Stemmet/Keuzenkamp-lied teenwoordig is (Erasmus 2017:177–8). Daar sou geredeneer kon word dat dit 'n bevestiging van die siening is dat die Stemmet/Keuzenkamp-liedweergawe nie slegs gemik was op vermaak en ontspanning nie, maar dat dit 'n begeerte na 'n vredevolle toekoms vir Suid-Afrika openbaar – wat by nabaat afgelei kan word (onafhanklik van die intensie van die skrywer). Die mate van betrokkenheid in die bronteks verskil egter van dié van die intertekstuele herskeppings deurdat daar nie ooglopend kritiek teen die destydse bestel gelewer word nie, maar dat dit eintlik die sienings en sentimente van Afrikaners van daardie tyd weerspieël sonder dat daar na verandering en verset gestreef word.

Van Coke Kartel se sterk satiriserende en parodiërende herskepping is meer ekstreem as dié van Snotkop. Dit beeld die werklikheid en toekoms uit van 'n Suid-Afrika wat vir heelwat jongmense van die postapartheidsera onverstaanbaar en uitsigloos is. Erasmus (2017:181) stel dit soos volg: "VCK's cover of 'Dis 'n land' could be thought of as inaugurating a state of emergency around whiteness after the end of apartheid, as well as replaying the politics of an earlier moment of disquiet, as heard through 'tannie Carike'."

5. Samevatting en gevolgtrekkings

Met die beskouings aangaande betrokke literatuur as agtergrond, argumenteer ons in hierdie artikel dat die intertekstuele herskeppings van die "Dis 'n land"-bronteks diensbaar is aan, en 'n platform kan skep vir, sosiopolitieke kritiek. Die kunstenaar en die kunswerk werk saam om die podiumteks se sosiokulturele rol en sosiopolitieke betrokkenheid te bewerkstellig, terwyl die gehoor/luisteraars/lesers hul eie afleidings kan maak.

Die intertekstuele gesprekke wat plaasvind tussen 'n oorspronklike teks (of bronteks) en die daaropvolgende herinterpretasies, is kenmerkend van die postmodernisme. Die werklikheid wat in die nuwe tekste weerspieël word, verskil sterk van die 1980's toe die Stemmet/ Keuzenkamp-lied 'n gerusstellende beeld voorgehou het van die omstandighede van die tyd, teenoor die postapartheidsgehoor wat bewus is van die onregte van die verlede. Wat die verwagtingshorison van die luisteraars betref, bied die tekste verskeie interpretasiemoontlikhede. In hierdie ondersoek is die verskillende interpretasies en verwagtinge van die gehoor verreken deur die kulturele en politieke kontekste te betrek. Die (skynbare) sosiopolitieke onbetrokkenheid van die oorspronklike teks was geen uitsondering nie en die luisteraars was gewoond aan hierdie soort idilliese uitbeelding van die destydse Suid-Afrika. Die verwagtingshorison van die gehoor wat in 2011 die herskeppings beleef, is egter anders. Dit is as gevolg van die feit dat 'n beduidende komponent van die jongmense wat in die 1980's–1990's gebore is – veral wit Afrikaanssprekendes van 'n bepaalde subkultuur – die lirieke van die oorspronklike lied ken en meer bewus is van die sosiokulturele en sosiopolitieke kontekste van die verlede en die hede.

Die onderskeie kunstenaars se uitkyk op gebeure en die perspektiewe wat hulle op die werklikheid bied, is merkbaar in al drie die geselekteerde liedtekste. Geen podiumkunstenaar sal een en dieselfde sosiokulturele en sosiopolitieke werklikheid op dieselfde manier in 'n kultuuruiting interpreteer of verwerk as 'n ander nie. 'n Spesifieke sanger sal ook nie een van

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

sy eie liedjies op presies dieselfde wyse uitvoer op verskillende podiums nie, soos blyk uit die geval van Francois van Coke se akoestiese opname van "Dis 'n land" teenoor die amptelike video van Van Coke Kartel.

Die albumtitels en -omslae as multimodale aspekte van die onderhawige kultuurprodukte verskil ook opmerklik by al drie die kunstenaars. Keuzenkamp se albumtitel, *Ek sing* (1987), vestig die aandag op haar as sanger en kan op sosiopolitieke vlak as heel neutraal en onbetrokke gesien word. As uitvoerende kunstenaar sing sy meestal ander kunstenaars se liedere. Op die albumomslag is 'n foto van 'n vrolike Keuzenkamp, keurig geklee en gegrimeer. Keuzenkamp vergestalt dus 'n beeld wat potensiële CD-kopers sal inspireer, spesifiek haar lojale wit Afrikaanse gehoor. Snotkop se albumtitel, *Ek laaik van jol* (2011), is meer informeel, maar die foto werk dit teen deur 'n beeld van die peinsende, getatoeëerde Snotkop – hy is nie net 'n byderwetse 'partytjiedier' nie, maar ook 'n 'diep seun'. Die titel suggereer iets van die partytjiementaliteit van Snotkop se aanhangers, wat dalk 'n minder ernstige toon of politieke afsydigheid verkies – vergelyk die sanger se opmerking in sy e-pos dat die Snotkop-handelsmerk "baie spesifiek" is. Van Coke Kartel se albumtitel, *Wie's bang* (2011), kan weer as uitdagend en meer polities betrokke gesien word. Die onderliggende vrees van die (wit) Afrikaanse, postapartheidsgenerasie is in die vorige afdeling bespreek. Die eenvoudige ontwerp van die albumomslag verbloem die veelkleurige en betekenisvolle collage in die CD-boekie van 18 bladsye, met foto's van die 'vreesbevange' groeplede. Saam met die video bevestig dit die dubbelgekodeerde, parodiërende aard van hul weergawe van "Dis 'n land".

Keuzenkamp, Snotkop en Van Coke Kartel het almal binne kort tydsbestek Samas ontvang. Die Samas (South African Music Awards, of Suid-Afrikaanse Musiekpryse – Anon. s.j.b en s.j.c) vir uitnemendheid in die musiekbedryf in Suid-Afrika is in 1995 ingestel. Dit is opmerklik dat hierdie gesogte musiektoekennings in Suid-Afrika ná die einde van apartheid ontstaan het. Dit kan daarom gesien word as 'n poging om die musiekbedryf in 'n nuwe politieke sfeer te herskep, aangesien daar by die Samas verskeie kategorieë bestaan wat nie net op Afrikaanse musiek fokus nie. Dit is multikulturele en meertalige toekennings wat daarom as beplande versoeningsmeganisme beskou kan word. Van Coke Kartel het drie maal die toekenning vir die beste rockalbum ontvang: in 2009 vir *Waaksaam & wakker*, in 2011 vir *Skop, skiet & donner* en in 2014 vir *Bloed, sweet & trane*. Snotkop se *Ek laaik van jol* is in 2012 as beste sokkie-dansalbum bekroon. In 2010 het Keuzenkamp op 63-jarige ouderdom 'n Sama verower vir 'n leeftyd se bydraes tot plaaslike musiek (Anon. 2010). In daardie tyd het sy hoofsaaklik kinderalbums gemaak. Die toekenning van die Samas (en ander pryse) kan beskou word as 'n kanoniseringsmeganisme, net soos die opname van digters/sangers se werk in bloemlesings. Dat daar minstens twee herskeppings van Stemmet/Keuzenkamp se "Dis 'n land" is, is 'n aanduiding van die sosiokulturele impak en gekanoniseerde status van hierdie lied.

Generies is die drie liedjies totaal verskillend, met die gevolg dat hulle sosiokultureel uiteenlopende bydraes lewer en verskillende teikengehore lok. Stemmet/Keuzenkamp se liedjie kan as ligte musiek, populêre musiek of ballade beskryf word. Snotkop se weergawe bestaan hoofsaaklik uit rap, terwyl die bronteks se woorde en wysie herhaal word. Van Coke Kartel se weergawe kan as punk rock beskryf word, met 'n *grunge*-element in die slot van die video.

Keuzenkamp se vertolking van Stemmet se lied het sedert die vrystelling daarvan in 1987 só bekend geword dat Suid-Afrikaners in die buiteland steeds hulle verlange na hul geboorteland laat blyk in hul kommentaar onderaan verskeie van die video-opnames. Die oorspronklike video bied beeldmateriaal van die 40-jarige sanger in 'n ateljee, afgewissel met beelde van

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

onder meer natuurtonele, plaas- en fabriekswerkers, vliegtuie en valskermsoldate. Dié dubbele stramien van die video (binne vs. buite; ek/ons vs. die ander; mans vs. vroue; volwassenes vs. kinders; wit vs. swart/bruin; boer vs. arbeider; welgesteld vs. arm; vrede vs. oorlog) verklap ook iets van die ingekapselde ideologie en selfvoldane verheerliking van die patriargale, heteronormatiewe Afrikanerkultuur gedurende die apartheidsjare. Hierdie onnadenkende, onkritiese besinging van die situasie in Suid-Afrika word nie teengewerk deur die beeldmateriaal van die video nie, maar juis daardeur bevestig. Die utopiese en pastorale aard van sowel die liedteks as die beeldmateriaal getuig van ’n idealisering van die destydse verlede en van die toekoms. Tog sou geredeneer kon word dat die beeldmateriaal op subtiele wyse ’n ironiserende parodiëring van die liedteks is. In welke mate dit intensioneel was, is nie duidelik nie.

Snotkop se herskepping van die Stemmet/Keuzenkamp-lied is ’n nostalgiese en verromantiserende representasie van en ’n hunkering na ’n Suid-Afrikaanse verlede wat op ideologies naïewe aannames berus. Die beeldmateriaal van ’n jongman (Snotkop) diep in gedagtes versonke aan ’n tafel in ’n verwaarloosde plaashuis is belangrik vir die interpretasie deurdat dit hede en verlede kontrasteer. Hierdie ruimte lê ’n verband met die plaas in die Vrystaat waar die “laaitie” sy gelukkige grootwordjare beleef het. Dit kan impliseer dat die eienaars of bewoners van die plaas – waarskynlik sy voorouers – dit moes verlaat. Dit kan ook sinspeel op die gegewe van vele wit jongmense wat die land verlaat het, en miskien selfs op die grondbesitvraagstuk. Moontlik suggereer die verskyning van die verkleehuisies op Muizenberg se strand ook iets van bevoorregting. Dié huisies (*beach huts*) dateer uit 1895 en word deur ’n stigting in stand gehou (Du Preez 2021). Hierteenoor het miljoene Suid-Afrikaanse burgers nie ’n behoorlike dak bo hul koppe nie. Uit ’n vergelykende perspektief herinner die plaashuis en die strandhuisies aan die kontras tussen die Kaaps-Hollandse huis en die witgekalkte arbeidershuisie in die video van die bronteks. Tog het Snotkop besluit om in hierdie “crazy” land te bly, omdat dit sy “huis” is. Dit noop die sanger om sy gehoor reguit in die oë te kyk en “’n oomblik” te versoek om te mag vertel van die land waarin hy woon. Die ernstige wyse waarop die sanger die kyker/luisteraar in ’n soort persoonlike, intieme gesprek betrek, dien as retoriese oortuigingsmeganisme.

Regdeur die liriek is daar ’n enumerasie van items, wat in die video aangevul word deur flitse van die Suid-Afrikaanse geskiedenis, landskap en mense, skynbaar ter motivering van die sanger se besluit. Die jukstaponering van foto’s, byvoorbeeld van Keuzenkamp en jong wit soldate (miskien aan die grens), sou beskou kon word as ’n korrektief op die versoeting van ’n verlede wat vir baie Suid-Afrikaners bitter was. Volgens ’n krities ingestelde interpretasie slaag dit nie, omdat die enkelrassige slottoneel die geheelbeeld op ironiese wyse ondermyn. Hierteenoor sou geredeneer kon word dat die slottoneel ’n positiewe, idilliese en utopiese toekomsbeeld van die nuwe Suid-Afrika weerspieël – iets waarna gestreef kan word. Die afwesigheid van die rassediversiteit in die slottoneel maak so ’n afleiding egter problematies. Dat Snotkop egter nie afsydig teenoor ander kulture staan nie, blyk wel duidelik daaruit dat hy reeds as laerskoolkind deur Afrika- en Afro-Amerikaanse musiek beïnvloed is, Sesotho aangeleer het en kwaito beoefen het (Snotkop 2023). Van die drie kunstenaargroepe is hy loopbaangewys wat dít betref die mees diverse.

Dit is fassinerend dat Snotkop en Van Coke Kartel se liedjies in dieselfde jaar vrygestel is. Daar is egter ’n verskil in perspektief waar te neem in die meer realistiese – of eerder pessimistiese en distopiese – verwerking van Van Coke Kartel se weergawe teenoor die idealiserende beeld van Suid-Afrika wat Snotkop voorhou. Die Snotkop-teks lewer bewys van ’n hunkering

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

na ’n paradyslike verlede (of dalk ’n hoopvolle toekoms), wat ver verwyder van die werklikheid van die apartheidsjare is, terwyl die Van Coke Kartel-teks iets van ’n ontnugtering en skynbare gelatenheid verklap, selfs nog meer in die akoestiese weergawe.

Waar Snotkop se weergawe ’n voortsetting van die bronteks se huldiging van die land is, is Van Coke Kartel se herskepping sterk ironiserend, satiriserend en parodiërend ten opsigte van die apartheidsera én van die postapartheidsera. Die patriotisme en optimisme van sowel die bronteks as die Snotkop-weergawe word hier vervang deur woorde en beelde wat ’n distopie uitbeeld waaraan hulle nie kan ontsnap nie. Die kinders wat in die vorige weergawes figureer, hetsy as sorgvrye wesens, draers van die toekoms of beskermers van die land (lees: die Afrikanerdom), word hier verteenwoordig deur die *band*-lede self. Hulle is die kinders van apartheid wat hulle nou in ’n chaotiese bestel bevind waarin die angste van die vorige bedeling steeds voortgaan (vgl. Erasmus 2017:179–180). Hoewel hulle die waarheid erken vir wat dit is, kan hulle nie daaraan ontkom nie en word hulle sélf destruktief (en moontlik ook selfdestruktief). Dit roep Trotsky (2005:120) se woorde op dat kuns nie ’n spieël is wat die werklikheid weerkaats nie, maar ’n hamer wat dit vorm (“shape”). Daar sou verder geredeneer kon word dat hulle uitbeelding van wanorde en verwoesting ’n heldhaftige poging is om die vroeëre én heersende orde te ondermyn en hulself weerbaar te maak teen stelsels van oorheersing.

Die Van Coke Kartel-liedteks problematiseer idees rondom die identiteitsvorming van jong (wit) mense (veral mans) in postapartheid-Suid-Afrika. Die proses gaan gepaard met die vermoeidheid om met ’n problematiese verlede om te gaan en sin te maak van die dra van ‘wit skuld’ en om ten spyte van ontneemde mag ’n bydrae te lewer tot die interkulturele en -talige diskoers van die tyd. Gemeet aan Hutcheon (1985:32) se omskrywing van parodie as herhaling met verskil, waarby ’n kritiese afstand teenwoordig is tussen die implikasies van die geparodieerde teks (die bronteks) en dié van die parodiërende teks (die herskepping), is Van Coke Kartel se weergawe meer ekstreem as dié van Snotkop. In albei gevalle is die intertekstuele heraanbieding van die Stemmet/Keuzenkamp-lied wel ’n erkenning van die status en oorlewingsvermoë van hierdie ikoniese en gekanoniseerde kultuurskepping met sy meevoerende koorgedeelte, waarvan die woorde en melodie deur Snotkop behou is, maar waarvan Van Coke Kartel slegs een reël behou het, naamlik “Dis ’n land van kleure en klank”.

Of versetliteratuur – en in hierdie artikel lirieke as vorm van podiumpoësie – tot werklike sosiopolitieke verandering kan lei, is ’n ope vraag, omdat dit moeilik toets- en meetbaar is (vgl. Senekal en Van den Berg 2010:101, 120). Hoewel die sosiopolitieke impak van pop- en rockliedjies op byvoorbeeld ’n land se geskiedenis onkwantifiseerbaar is, kan daar wel uit agternaperspektief bepaalde afleidings gemaak word, soos in die geval van Woody Guthrie se lied “This land is your land, this land is my land” (Opperman (2015:9) en hier te lande byvoorbeeld Vuyisile Mini se “Ndodemnyama we Verwoerd” of “Pasopa Verwoerd” [Look out, Verwoerd, here are the black people] (Le Roux-Kemp 2014:255–6). Die sosiokulturele rol en impak van hierdie en ander protesliedjies wêreldwyd en oor dekades heen kan nie ontken word nie.

Die vraag in ons artikeltitel, “Vermaak of verset?”, wat rigtinggewend vir die ondersoek na die drie gevalle was, het ten slotte nie ’n ‘óf ... óf’-antwoord nie. Met verwysing na Weideman (1981) en Brink (2020/2013) se generiese onderskeidinge sou al drie die tekste en die beeldmateriaal daarvan in mindere of meerdere mate as vorme van aktualiteitswerke beskou kon word, omdat hulle ’n bepaalde realiteit weerspieël. Hulle is egter nie tendenswerke nie, omdat

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

laasgenoemde "oplossings vir 'n bepaalde situasie aan die hand wil doen" (Weideman 1981:152) en geen keusevryheid toelaat nie. Wat sosiopolitieke betrokkenheid betref, dek die voorbeeldmateriaal wel 'n wye spektrum. 'n Skynbaar onbetrokke liriek soos dié van Stemmet vertoon tóg subtiele kritiek, veral wanneer die video daarvan betrek word. Ook Snotkop se idealiserende liriek, en veral die video daarvan, bevat elemente van bevraagtekening – ongeag die sanger se intensie. Deur parodiëring is die Van Coke Kartel-liriek en -video die sterkste voorbeeld van uitings van verset en protes van die drie geselekteerde tekste. In al drie gevalle verskaf die beeldmateriaal 'n aanvullende element tot die liriektekste.

Dat enige bespreking van pop- en rockliedjies vanuit literêre perspektief beperkinge het, is geldig. Daar sou byvoorbeeld kritiek ingebring kon word teen troebel stelwyses, taalfoute, rymdwang en die oppervlakkigheid van sekere lirieke. Ook word die multimediale en multi-sensoriese aard van die kultuuruitinge nie in 'n streng literêre bespreking verreken nie. Dit dien egter nie as diskwalifikasie van sodanige ondersoeke nie.

Die analiseringsvermoë en -vaardighede van letterkundiges kan van groot waarde wees by hul interpretasies van beeldmateriaal. Die hantering van pop- en rockliedjies as podiumpoësie – waarby daar interdissiplinêr te werk gegaan word – verleen 'n ander, komplementerende, dimensie daaraan as wat 'n suiwer literêre benadering sou kon doen. Die Utrechtse letterkundige Geert Buelens (2021:500) se voorstel behoort as aansporing vir verdere navorsing te dien:

> Lyrics deserve a transnational treatment, I believe, both historically and theoretically. The pop song is one of the eminent cultural forces of our time, yet it still lacks a critical framework to study its form, meaning both the texts and their performance, to understand what is generic, what is locally specific about them, how formats of the 1920's can be compared to those of the folk age, the rock age and the rap age.

Ten slotte: Lirieke as vorm van podiumpoësie is 'n dinamiese kulturele verskynsel wat voort-durend verander. Dit kan vermaak, plesier en ontspanning verskaf, maar kan ook in wisselende mate as platform vir uitings van verset en protes dien.

Bibliografie[34]

Adendorff, E. 2006. "Planke toe met die poësie!": 'n voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poësiesisteme. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(2):129–48.

Anoniem. 2010. Afrikaanse kunstenaars tops by Samas. https://www.news24.com/news24/nuus24/Vermaak/Nuus/Afrikaanse-kunstenaars-tops-by-Samas-20100417 (25 April 2022 geraadpleeg).

—. 2012. Van Coke Kartel get their drag on. https://www.news24.com/channel/van-coke-kartel-get-their-drag-on-20120131 (11 Maart 2023 geraadpleeg).

—. s.j.a. National Coat of Arms. https://www.gov.za/about-sa/national-coat-arms (26 April 2022 geraadpleeg).

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

—. s.j.b. South African music awards. https://en.wikipedia.org/wiki/South_African_Music_Awards (25 Augustus 2020 geraadpleeg).

—. s.j.c. Suid-Afrikaanse musiekpryse. https://af.wikipedia.org/wiki/Suid-Afrikaanse_Musiekpryse (25 Augustus 2020 geraadpleeg).

—. s.j.d. Wapen van Suid-Afrika. https://af.wikipedia.org/wiki/Wapen_van_Suid-Afrika (25 Augustus 2020 geraadpleeg).

Aucamp, H. 1980. *Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1984. *Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg.

Badenhorst / Van Coke, F. 2022. E-pos-korrespondensie.

Baker, M. 2006. *Translation and conflict: a narrative account*. Londen en New York: Routledge.

Bernaerts, L., D. Delabastita, N. Geerlink en F. Willaert (reds.). 2012. *Algemeen letterkundig lexicon*. Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren (DBNL). https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01 (26 April 2022 geraadpleeg).

Bezuidenhout, A. 2007. From Voëlvry to De La Rey: popular music, Afrikaner nationalism and lost irony. Universiteit Pretoria: Universiteitseminaar. https://www.litnet.co.za/from-voelvry-to-de-la-rey-popular-music-afrikaner-nationalism (7 Februarie 2023 geraadpleeg).

Booysen, G.A. 2021. ’n Multimodale ondersoek na nostalgiese en patriargale Afrikanersimbole in populêre Afrikaanse musiekvideo’s. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Bos, S. 2004. *Gebroke sinne*. Pretoria: Protea.

—. 2006. *Ja!*. Pretoria: Protea.

—. 2009. *Stillewe*. Niemandsland en Stef Bos (geen plekaanduiding).

Bosman, M. 2003. Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing? *Stilet*, 15(1):100–21.

Brink, A.P. 2000. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 2008. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 2020 (2013). Betrokke literatuur. In Viljoen (hoofred.) 2020.

Buelens, G. 2011. Lyricist’s lyrical lyrics: widening the scope of poetry studies by claiming the obvious. In Fredriksson (red.) 2011.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Carstens, M. en M. Viljoen. 2023. MK as kultuurverskynsel: 'n dokumentering en tematiese ontleding van die kanaal se opkoms en invloed op die ontwikkeling van marginale Afrikaner-identiteite, 2005–2013. *LitNet Akademies* (Geesteswetenskappe), 20(1):22–56. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2023/05/LitNet_Akademies_j20n1b2_Carstens-Viljoen.pdf (7 Maart 2023 geraadpleeg).

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cronjé, F. 2020. Carike Keuzenkamp: "Leef met dankbaarheid". *Sarie*. https://www.netwerk24.com/Sarie/Bekendes/Ons-Praat-Met/carike-keuzenkamp-leef-met-dankbaarheid-20200408 (31 Augustus 2020 geraadpleeg).

Diamond, E. (red.). 1996. *Performance and cultural politics*. Londen: Routledge.

Dunbar, D. en S. Swart. 2012. "No less a foe than Satan himself": the Devil, transition and moral panic in white South Africa, 1989–1993. *Journal of Southern African Studies*, 38(3). https://www.sun.ac.za/english/faculty/arts/history/Documents/Publications%20Sandra%20Swart/dunbarSwartSatan.pdf.

Du Plessis, K. 1981. *Kinders van die wind*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1988. *Om jou verlaas te groet*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1996. *Skink nog 'n uur uit my glas*. Kaapstad: Queillerie.

Du Preez, M. 1989. Voëlvry! *Vrye Weekblad*, 14 April.

—. 2005. Die Voëlvry fenomeen. In *Oranje blanje blues. 'n Nostalgiese trip*. *Vrye Weekblad*, 88–94. Kaapstad: Zebra, Struik, ble. 25–36.

Du Preez, Y. 2021. Saving Muizenberg's rainbow huts. *False Bay Echo*. https://www.falsebayecho.co.za/news/saving-muizenbergs-rainbow-huts-1d512e2e-c25a-48b8-821b-61c2b5ce6af1 (6 Augustus 2022 geraadpleeg).

Du Toit, J. 2011. *Onderweg: 'n musiekstorie van 40 jaar*. Stellenbosch: African Sun Media.

Dwivedi, A. en C. Lewis. 2021. How millennials' life concerns shape social media behaviour. *Behaviour and Information Technology*, 40(14):1467–84.

Engelbrecht, T. 2009. Voëlvryers tot draaitafel-jafels. *Rapport Weekliks*, 11 Oktober, bl. 1.

Erasmus, A. 2017. Re-Cover: Afrikaans rock, apartheid's children and the work of the cover. In Van Bever Donker e.a. (reds.) 2017.

Foster, R. en L. Viljoen (reds.). 1997. *Poskaarte: beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Fourie, P. 2015. Herinnering op die verhoog: performatiwiteit in David Kramer en Taliep Petersen se *Kat and the Kings*. *LitNet Akademies* (Geesteswetenskappe), 12(3):75–112. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2015/12/LitNet_Akademies_12-3_PaulaFourie_75-112.pdf.

Fredriksson, M. (red.). 2021. *Current issues in European cultural studies*. Junie, ble. 15–17. Linköping University Electronic Press, Swede.

Frieser, J. en N. Bowden (reds.). s.j. *The internet encyclopaedia of philosophy: a peer-reviewed academic resource*. Lemma "Literary theory". https://iep.utm.edu/literary (16 Februarie 2023 geraadpleeg).

Frith, S. 1996. *Performing rites: on the value of performing music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Grové, A.P. 1992. Lied. In Cloete (red.) 1992.

Grundlingh, A. 2004. "Rocking the boat" in South Africa? Voëlvry music and Afrikaans anti-apartheid social protest in the 1980s. *International Journal of African Historical Studies*, 37(3):483–514. https://www.jstor.org/stable/4129042 (7 Julie 2022 geraadpleeg).

Hagen, L. 1999. Kulturele identiteit: die Alternatiewe Afrikaanse Beweging van die tagtigerjare. MA-verhandeling, Randse Afrikaanse Universiteit.

Henning, F. (Snotkop). 2022. E-pos-korrespondensie.

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

Huntemann, W., M. Klentak-Zablocka, F. Lampart en T. Schmidt (reds.). 2003. *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Köbigshausen & Neumann.

Huntemann, W. en K.H. Patri. 2003. Einleitung. In Huntemann e.a. (reds.) 2003.

Hutcheon, L. 1985. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.

—. 1988. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londen: Routledge.

—. 1989. *The politics of postmodernism*. Londen en New York: Routledge.

Klopper, A. 2009. Die opkoms van Afrikaanse rock, met spesifieke verwysing na die lirieke van Fokofpolisiekar. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

—. 2011. *Biografie van 'n bende: die storie van Fokofpolisiekar*. Pretoria: Protea.

—. 2017. Identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na Jack Parow, Die Antwoord en Bittereinder. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Larsen, E.A. 2008. Selling (out) the local scene: grunge and globalization. MA-verhandeling. Buffalo: State University of New York.

Le Roux, M.M.[35] 2011. Van Coke Kartel – wie's bang. https://www.behance.net/gallery/2923013/Van-Coke-Kartel-Wies-Bang-CD-Cover-Design (7 Maart 2023 geraadpleeg).

Le Roux-Kemp, A. 2014. Struggle music: South African politics in song. *Law and Humanities*, 8(2):247–68.

Linde, J.L. 2018. Relasionele performatisme: 'n metamodernistiese benadering tot resente werk van Marlene van Niekerk. PhD-proefskrif, Noordwes-Universiteit.

Marais, D. 2008. Wanneer is lirieke ook poësie? *Boeke-Insig*, Somer, ble. 28–31.

Nel, J. 2001. White boy sings kwaito. https://www.news24.com/xArchive/Archive/White-boy-sings-kwaito-20010130 (31 Augustus 2020 geraadpleeg).

Nell, W.D. 2014. Afrikaanse liedtekste in konteks: die liedtekste van Bok van Blerk, Fokofpolisiekar, The Buckfever Underground en Karen Zoid. MA-verhandeling, Unisa. https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/18832/dissertation_nell_wd.pdf?sequence=1&isAllowed=y (6 Februarie 2023 geraadpleeg).

New world encyclopedia. Lemma "Grunge music". https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Grunge_music (24 Februarie 2023 geraadpleeg).

Odendaal, B.J. 2008. Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke. https://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=47054 (25 April 2022 geraadpleeg).

—. 2013. Raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste. *Literator*, 34(2):422–32.

—. 2022. Onderhoud deur Marlies Taljard met Bernard Odendaal oor sy bundel *Nootvat. Kwashaal. Stapel*. https://versindaba.co.za/2022/06/23/onderhoud-met-bernard-odendaal-oor-sy-bundel-nootvat-kwashaal-stapel (6 Julie 2022 geraadpleeg).

Odendaal, P.J.L. 2017. The place where poetries meet: exploring the contribution of the InZync poetry sessions to sociocultural transformation in Stellenbosch. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Opperman, S. 2015. This land is your land, this land is my land – or is it. Kongresreferaat, "Traduction et politique / Translation and politics". Luik: Universiteit Luik. http://www.traduction2015.ulg.ac.be/textes.html en http://www.traduction2015.ulg.ac.be/textes/opperman.pdf.

Pattison, P. 2009. Lyric writing versus poetry writing. *Writer's Digest*. https://www.writersdigest.com/wd-books/writing-better-lyrics-interview (11 Julie 2022 geraadpleeg).

Pretorius, Y. 2023. E-pos-korrespondensie.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Senekal, B. en C. van den Berg. 2010. ’n Voorlopige verkenning van postapartheid Afrikaanse protesmusiek. *LitNet Akademies*, 7(2):98–128. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2021/01/LA_7_2_senekal.pdf.

Smit, M. 2018. Poësie op die podium: ’n ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme, met spesifieke verwysing na Afrikaanse gedigte en lirieke. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch. https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/103814.

Snotkop. 2023. Hanlie Retief gesels met Snotkop. https://www.netwerk24.com/netwerk24/stemme/profiele/kyk-snotkop-verklap-aan-hanlie-hoe-na-snotklappe-boelies-n-ding-kon-wys-20230226 (26 Februarie 2023 geraadpleeg).

Snotkop (Henning, F.). 2022. E-pos-korrespondensie.

Somers-Willet, S.B.A. 2009. *The cultural politics of slam poetry: race, identity and the performance of popular verse in America*. Michigan: University of Michigan Press.

Stemmet, Johan. 2011. *Woord vir woord: ’n lewensreis*. Rosebank, Johannesburg: Penguin Books.

—. 2023. E-pos-korrespondensie.

Swart, A. 1994. Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret, PhD-proefskrif, Universiteit van Kaapstad. https://open.uct.ac.za/handle/11427/23431 (6 Julie 2022 geraadpleeg).

Swart, V. 2011. *Toorwoorde roep my*. Pretoria: LAPA.

Trotsky, L. 2005 [1925]. *Literature and revolution*. Geredigeer deur W. Keach en vertaal deur R. Strunsky. Chicago, Illinois: Haymarket Books.

Van Bever Donker, M., R. Truscott, G. Minkley en L. Premesh (reds.). 2017. *Remains of the social: desiring the postapartheid*. Johannesburg: Wits University Press.

Van Coke (Badenhorst), F. 2022. E-pos-korrespondensie.

Van der Merwe, R. 2020. Dis ’n land – Carike Keuzenkamp. Esccovers. https://www.esccovers.com/dis-n-land-carike-keuzenkamp (31 Augustus 2020 geraadpleeg).

Van der Merwe, S.D. 2015. The dynamics of the interaction between music and society in recorded Afrikaans music, 1900–2015. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.

Van der Starre, K. 2014. We hebben toch een stem die we graag willen laten klinken? Poëzie op het podium sinds “Poëzie in Carré”. *Ons Erfdeel*, 57(3):22–31.

Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend (reds.). 2007. *Lexicon van literaire termen*. 8ste uitgawe. https://www.academia.edu/16374333/Lexicon_van_literaire_termen_H_Van_Gorp_R_Ghesquiere_D_Delabastita.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

Van Wyk, M. 2019. Snotkop is ’n diep seun. *Sarie*. https://www.netwerk24.com/sarie/bekendes/ons-praat-met/snotkop-is-n-diep-seun-20190409 (18 Februarie 2023 geraadpleeg).

Viljoen, H. (hoofred.). 2020. *Literêre terme en teorieë*. www.literaryterminology.com/index.php.

Viljoen, L. 2011. Of chisels and jackhammers: Afrikaans poetry, 2000–2009. *Current Writing*, 23(1):17–34.

Die Voortrekkers. Voortrekkers KAN LEKKER SING! 100 Gewilde Afrikaanse kultuur en Voortrekkerliedjies. https://voortrekkers.co.za/wp-content/uploads/2018/10/VoortrekkersKAN-LEKKER-SING.pdf.

Warwick Slinn, E. 1999. Poetry and culture: performativity and critique. *New Literary History*, 30(1):57–74. https://www.jstor.org/stable/i20057516.

Weideman, G.H. 1981. ’n Ondersoek na aspekte van die verhouding tussen “betrokkenheid” en “universaliteit” in die literatuur. PhD-proefskrif, Rhodes Universiteit, Grahamstad. https://commons.ru.ac.za/vital/access/services/Download/vital:3604/SOURCEPDF?view=true (1 Julie 2022 geraadpleeg).

Wicke, P. 1990. *Rock music: culture aesthetics and sociology.* Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.

Woordeboek van die Afrikaanse taal. Elektroniese weergawe.

Wyngaard, H. 2020. Tussen Dinsdag en Woensdag leef daar ’n land. *Vrye Weekblad*, 30 Oktober. https://www.vryeweekblad.com/menings-en-debat/2020-10-30-tussen-dinsdag-en-woensdag-leef-daar-n-land (25 April 2022 geraadpleeg).

Diskografie, videografie en Facebook-profiele

Fokofpolisiekar. Facebook-profiel. https://web.facebook.com/Fokofpolisiekarband.

—. https://fokof.store/?fbclid=IwAR11lRfR5QOlDmEIh8Dx9-BQniSLnyxgbN18Iwk_K8l9InlZWLbTFofPtt8.

Keuzenkamp, C. 1987. Dis ’n land. *Ek sing.* Album. Decibel Musiek CDDCB (WB) 187.

—. Dis ’n land. Video’s. Musiek deur Ralph Siegel en liriekteks deur Johan Stemmet. https://www.youtube.com/watch?v=8r2uLdSlyg0&ab_channel=JesseHuisamen.

https://www.youtube.com/watch?v=-N6HiNDOnqA&ab_channel=Tillie.

https://www.youtube.com/watch?v=7oB_DhPr4VI&ab_channel=OnsVirJou.

https://www.youtube.com/watch?v=HAQhk_emk50&ab_channel=LaediE.

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

https://www.youtube.com/watch?v=taHZB__K6CM&ab_channel=HermannsburgSchool.

—. Facebook-profiel. https://www.facebook.com/CarikeKeuzenkamp.

Meinunger, B. 1986. Lass mich nicht allein. Liriekteks. https://www.songtexte.com/songtext/nicole/lass-mich-nicht-allein-3b8c1080.html.

Nicole. 1986. Lass mich nicht allein. Viniel-enkelsnit; musiek deur Ralph Siegel en liriekteks deur Bernd Meinunger. Jupiter Records 885 022-7. https://www.discogs.com/release/2876438-Nicole-La%C3%9F-Mich-Nicht-Allein.

—. Lass mich nicht allein. Video's.

https://www.youtube.com/watch?v=HxNWKkaD9EI&ab_channel=JennyFederleicht.

https://www.youtube.com/watch?v=pt7SY_uv3Ls&ab_channel=Schlagermusikboy.

https://www.youtube.com/watch?v=qWONEFve-bY&ab_channel=fritz51211.

Snotkop. 2011. Dis 'n land. *Ek laaik van jol.* CD-album. Select Music XMV-5T5-9FH-6.

—. 2013. Dis 'n land. Video. https://www.youtube.com/watch?v=xAx3I-y1FHU&ab_channel=SnotkopVEVO.

—. Facebook-profiel. https://web.facebook.com/Snotkopofficial/?_rdc=1&_rdr.

—. Facebook-profiel. https://web.facebook.com/francoishenningart?_rdc=1&_rdr.

—. Webblad. http://www.snotkop.co.za/tuis.html.

Stemmet, J. 1987. Dis 'n land. Liriekteks. https://voortrekkers.co.za/wp-content/uploads/2018/10/VoortrekkersKAN-LEKKER-SING.pdf.

—. Dis 'n land. Musiekopname. https://www.youtube.com/watch?v=9qlHwiqXaOE&ab_channel=MikeHowell-OuAfrikaanseLiedjies.

—. Facebook-profiel. https://www.facebook.com/johan.stemmet.5.

Van Coke, F. Facebook-profiel. https://web.facebook.com/francoisvancoke/?_rdc=1&_rdr.

—. 2011. *Wie's bang* (bemarkingsvideo). https://www.adsoftheworld.com/campaigns/wie-s-bang.

Van Coke Kartel. 2007–2008. Video's. http://www.vancokekartel.za.net/videos.

—. 2011a. Dis 'n land (video). https://www.youtube.com/watch?v=vGdSyK81-U0&ab_channel=VanCokeKartel.

—. 2011b. Dis 'n land. *Wie's bang*. CD-album. Supra Familias: SF013 (2011.11.25).

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

—. 2012. Onderhoud met Wynand Myburgh (met video). https://www.watkykjy.co.za/2012/01/van-coke-kartel-dis-n-land-music-video-interview en http://beat-vreemdeling.blogspot.com/2012/01/van-coke-kartel-get-their-drag-on.html.

—. 2014. Dis ’n land. Video van akoestiese weergawe deur Francois van Coke en Jedd Kossew, en onderhoud met Francois van Coke). https://www.youtube.com/watch?v=v6PnubSIzOg&ab_channel=MKSouthAfricanYouthMusicChannel.

Eindnotas

[1] Hierdie artikel is ’n herbewerking en uitbreiding van dele uit Smit (2018) se doktorale proefskrif, met Ronel Foster (Universiteit Stellenbosch) en Geert Buelens (Universiteit Utrecht) as onderskeidelik promotor en medepromotor.

[2] Die woorde *lied* en *liedjie* word afwisselend in hierdie artikel gebruik. *Songs* word meestal deur sangers en hul publiek gebruik, maar ons gebruik dit nie. Na aanleiding van die Engelse *lyrics* word die meervoudsvorm *lirieke* dikwels in Afrikaans gebruik, veral deur kunstenaars. Ons gebruik *liriek* en *lirieke* afwisselend.

[3] Kultuurstudies is ’n interdissiplinêre ondersoeksbenadering wat ’n wye verskeidenheid perspektiewe omvat, byvoorbeeld dié vanuit die mediastudies, sosiale kritiek, antropologie en literêre teorie, omdat hulle almal toepasbaar is op die algemene bestudering van ’n kultuur / kulture – vergelyk Frieser en Dowden (s.j., lemma “Literary theory”, onderafdeling “Cultural studies”).

[4] Enkelaanhalingstekens word gebruik in gevalle wat ons wil beklemtoon, relativeer of ironiseer – spesifiek sodat dit nie kan lei tot verwarring ten opsigte van teksaanhalings (tussen dubbelaanhalingstekens) nie.

[5] Performatiwiteitstudies het in die onlangse dekades internasionaal sterk uitgebrei in verskeie dissiplines. Wat Afrikaanse vakliteratuur in die geesteswetenskappe betref, word die terme *performance*, *performatief* en *performatiwiteit* gereeld gebruik ten opsigte van verskillende studieobjekte en met toepaslike omskrywings, byvoorbeeld deur Adendorff (2006), Van Niekerk (2006), Klopper (2011), Nell (2014), Fourie (2015), Klopper (2017), Smit (2018) en Booysen (2021); Linde (2018) gebruik die term *performatiwiteit* naas *performatisme*. Weens die multigeneriese en multimedia-aard van die onderskeie studieobjekte is woorde soos *optrede*, *voordrag*, *opvoering* en *uitvoering* nie altyd geskik nie, omdat dit nie die betekeniswaardes en interpretasiemoontlikhede van die tersaaklike kultuurterreine insluit nie. Waar dit toepaslik is, gebruik ons dit wel. Die oorkoepelende term *performance* word in ons artikel gekursiveer. Vanweë die fokus van ons artikel brei ons nie uit oor die verskynsels van *performances*, *happenings* en *performance poetry* in byvoorbeeld die VSA en in die Lae Lande nie.

[6] Klopper het later ’n boek gepubliseer waarin onder meer die *band*-lede se persoonlike vertellings ingesluit is, getiteld *Biografie van ’n bende* (2011).

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

[7] Uiteraard kan nie alle podiumvorme as behorende tot die randgebied beskou word nie. ’n Voorlesing van eie werk deur ’n gevierde digter soos T.T. Cloete kan immers nie as laagkultuurvorm beskou word nie. Die “perseptuele grense” tussen die ‘hoë’ en die ‘lae’ kultuur moet verander word, meen Klopper (2009:85).

[8] Die generiese aard van ’n kultuurproduk kan in ’n beduidende mate ’n navorser se interpretasies en sienings bepaal. Waar ons ondersoek oor ligte, pop- en rockmusiek handel, handel Odendaal (2008 en 2013) se navorsing in die besonder oor luisterliedjies en chansons. Met verwysing na sy en Naòmi Morgan se Brel- (en Piaf-) vertalings sê Odendaal (2022) in ’n onderhoud met Marlies Taljard: “’n Liedteks moet onbemiddeld, en *liefs* [ons kursivering] onmiddellik, begryplik wees, meen ons. Dit word beluister, nie gestiplees soos ’n gedrukte gedig nie.” In sy artikel van 2008 formuleer hy ook versigtig [ons kursivering in die volgende twee sinne] as hy skryf dat die woorde van luisterliedjies en chansons “*gewoonlik* net so swaar weeg as die melodie”. Die lirieke van sulke liedsoorte het “*meermale* sterker digterlike eienskappe […] as, *sê maar*, *rock*-lirieke.” Hierop volg die slotparagraaf van sy artikel (Odendaal 2008), bestaande uit ’n enkele sin: “Maar ook weer nie noodwendig nie.” Odendaal se omsigtige en genuanseerde benaderingswyse bevorder die gesprek oor verskillende kultuurvorme en -genres.

[9] Vir sy MA-verhandeling oor die multitalige InZync-poësiesessies in Kayamandi, Stellenbosch, het Odendaal (2017) onder meer ’n empiriese studie van die resepsie van die organiseerders, podiumpoësiedigters en gehoorlede onderneem.

[10] Tydens die COVID-19-pandemie het verskeie kunstenaars sitkamerkonserte gehou. Die feit dat jy in die privaatheid van jou huis as ’n groep saam ’n kunsproduk kon geniet, verdien ook akademiese aandag. Dit het die pandemielandskap vir kunstenaars wat staatmaak op die performatiewe aard van hul kuns, ander platforms laat verken om die kontak tussen kunstenaar en gehoor in stand te hou.

[11] Die *Algemeen letterkundig lexicon* op die webblad van die Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren (Bernaerts e.a. 2012, DBNL, Algemeen letterkundig lexicon, lemma “Engagement”) se meer uitgebreide omskrywing voeg aan hierdie definisie toe: “Er wordt wel onderscheid gemaakt tussen inhoudelijk (inhoud) en formeel (vorm) engagement, maar vaak blijken de formele keuzen die auteurs voor hun teksten maken inhoudelijk bepaald, zodat het niet erg zinvol lijkt dit onderscheid over te nemen.”

[12] Senekal en Van den Berg (2010:100) maak gebruik van die model van Huntemann en Patri (2003:11–2) en pas dit toe in ’n oorsigtelike, tematiese bespreking van 62 postapartheids-protesliedjies. Dié model herinner enigsins aan die kommunikasiemodel van Roman Jakobson.

[13] Skriftelike toestemming is van al die kunstenaars verkry om hul e-pos-korrespondensie in ons artikel te gebruik.

[14] Ons brei hier nie verder uit oor die voorheen gediskrediteerde begrip *outeursintensie* nie, maar volstaan met hierdie opmerking in die lemma “Auteursintentie” in Bernaerts e.a. (2012, DBNL se *Algemeen letterkundig lexicon*: “Sinds er discussie is ontstaan over de interpretatie van het literaire werk als eenheid, is ook de auteursintentie opnieuw onder de aandacht

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

gekomen, niet meer als interpretatief argument, maar nu veeleer als mogelijke theoretische of poëticale beginselverklaring (poëtica)."

[15] Opperman (2015) betrek nie die drie liriektekste wat in hierdie artikel aan bod kom nie.

[16] Dit val buite die bestek van hierdie artikel om te probeer vasstel in welke mate die voorbeeldmateriaal modernisties, postmodernisties of metamodernisties is.

[17] Dit herinner intertekstueel aan N.P. Van Wyk Louw se *Lojale verset: Kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse kultuurstrewe en ons literêre beweging* (1963).

[18] Dit val buite die bestek van ons ondersoek om die kwaliteit van populêre liedjies te vergelyk met die gehalte van die liedere van (byvoorbeeld) die Musiek en liriek-beweging; ook om die kwaliteit van die drie voorbeeldtekste (en/of die musiek daarvan) met mekaar te vergelyk. Die begrip *kwaliteit* is boonop problematies, tensy bepaalde kriteria vooraf as hipotese geformuleer word.

[19] Johan Stemmet en Carike Keuzenkamp tel onder die mees prominente figure op die Afrikaanse musiek- en die breër kultuurgebied. Stemmet is steeds bedrywig as programorganiseerder en -aanbieder, terwyl Keuzenkamp betrokke is by gemeenskapsprojekte. Albei geniet steeds groot erkenning: Johan Stemmet het tans 77 000 volgelinge op sy Facebook-blad (https://www.facebook.com/johan.stemmet.5) en Carike Keuzenkamp het 132 000 volgelinge (https://www.facebook.com/CarikeKeuzenkamp).

[20] Die liriek is vrylik op die internet beskikbaar, byvoorbeeld op die Voortrekkers se webblad (Stemmet 1987). Snotkop moes vir sy herskrywing van die lied kopieregkoste betaal, terwyl dit in Van Coke Kartel se geval nie nodig was nie (e-pos-korrespondensie van Snotkop en Francois van Coke).

[21] Stemmet (2023) se kommentaar is ontvang nadat ons artikel voltooi was.

[22] Soos voorheen in hierdie afdeling vermeld, verwys Erasmus deurlopend na Keuzenkamp, en nie na Stemmet nie.

[23] Dit herinner intertekstueel aan die titel van F.A. Venter se roman *Geknelde land* (1960).

[24] Pogings om toestemming by die SAUK te verkry vir die gebruik van beeldgrepe uit die video (wat in 2008 deur Jesse Huisamen op YouTube geplaas is) het ná vele e-posse op niks uitgeloop nie, ten spyte daarvan dat die sakebestuurder van RSG, Louise Jooste, die kontakbesonderhede van persone by die Business Enterprises-afdeling aan ons verskaf het.

[25] Die musiekvideo's wat in ons artikel bespreek word, se skakels word verskaf. Tersaaklike skermgrepe is met toestemming van die kunstenaars in die artikel opgeneem, met onderskrifte.

[26] Op die internet is daar verskeie "Dis 'n land"-video's beskikbaar. Hier is 'n skakel na 'n optrede van Keuzenkamp geklee in 'n silwer-en-wit aandrok by die Vroue Sanlam Musiekfees van 1989: https://www.youtube.com/watch?v=-N6HiNDOnqA&ab_channel=Tillie. Volgende is daar 'n video met die Afrikaanse teks asook 'n Engelse vertaling. Dit is

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

geplaas op ’n foto van ’n bergtoneel: https://www.youtube.com/watch?v=taHZB__K6CM&ab_channel=HermannsburgSchool. Hier is ’n skakel na ’n selfgemaakte video wat open met ’n foto van die vorige landsvlag, gevolg deur verskillende foto’s van die Suid-Afrikaanse landskap: https://www.youtube.com/watch?v=HAQhk_emk50&ab_channel=LaediE.

[27] *Kwaito* is afgelei van die Afrikaanse woord *kwaai* en is ’n townshipgebaseerde vorm van moderne dans, rap en hip-hop met sterk etniese invloed (sien Nel 2001).

[28] Met *eggokamer* word bedoel mense met dieselfde politieke oortuigings, ideale en inligting (Booysen 2021:46).

[29] Die Swart Kat was ’n heldefiguur vir Afrikaanse kinders van die 1980’s. Dit is ’n jeugboekreeks deur Chris Sasner, oftewel Gert Basson, wat later as televisiereeks gebeeldsend is.

[30] Snotkop is ’n multiplatinumverkoper. Sy webblad (http://www.snotkop.co.za/tuis.html) vertoon groot aktiwiteit met foto’s, video’s en plakkate van optredes regoor die land. Verder het hy ook ’n sterk teenwoordigheid op ander sosiale media. Sy Facebook-profiel (https://web.facebook.com/Snotkopofficial/?_rdc=1&_rdr) het tans 198 000 volgelinge. Naas sy musiekloopbaan is hy ook bekend as beeldende kunstenaar (https://web.facebook.com/francoishenningart?_rdc=1&_rdr). ’n Dokumentêre film oor Snotkop, *Skrik vir niks*, is op 26 Maart 2023 vrygestel.

[31] Francois Badenhorst / Van Coke is die spilfiguur van o.m. Fokofpolisiekar (gestig in 2003) en Van Coke Kartel (gestig in 2007). Die groepe tree steeds op, onder verskillende name, in verskillende konfigurasies en saam met ander kunstenaars. Hulle geniet ’n uitgebreide sosiale teenwoordigheid met webblaaie en Facebook-profiele wat met mekaar skakel, byvoorbeeld: https://web.facebook.com/Fokofpolisiekarband (tans 109 000 volgelinge), https://web.facebook.com/francoisvancoke/?_rdc=1&_rdr (122 000 volgelinge), http://www.vancokekartel.za.net en https://fokof.store/?fbclid=IwAR11lRfR5QOlDmEIh8Dx9-BQniSLnyxgbN18Iwk_K8l9InlZWLbTFofPtt8. Hulle bemark en verkoop ook produkte soos T-hemde, glase, bekers en bier.

[32] Dat Van Coke Kartel “net [wou] aantrek soos 80’s-tannies om bietjie gek te skeer met tannie Carike” is ’n problematiseerbare stelling, eerstens omdat Carike Keuzenkamp se destydse (en huidige) beeld een is van ’n modieuse en stylvolle vrou wat op haar dag ’n joolkoningin was en in films en televisieprogramme opgetree het, en tweedens omdat die Van Coke Kartel-satirisering in veral die video nie slegs om die sanger (en haar voorkoms) gaan nie, maar omdat dit sterk sosiopolitieke kommentaar lewer.

[33] *Grunge*-musiek het in die laat 1980’s en vroeë 1990’s in Seattle, Washington, ontstaan, as vorm van rockmusiek gekombineer met elemente van *heavy metal* en *punk*, met kenmerke soos die “‘dirty’ guitar, heavy drumming, and apathetic or angst-filled lyrics” (*New world encyclopedia*, lemma “Grunge music”). Die Amerikaanse slengwoorde *grunge* en *grungy* hou verband met sowel die musiekstyl as die kleredrag van die jeugdige subkultuur, wat hulle apatie, frustrasie, woede, angs en depressie deur hul ‘verslonstheid’ uitgedruk het. Onder die bekendste musiekgroepe tel Nirvana, Pearl Jam en Soundgarden; vergelyk Larsen (2008:2).

https://doi.org/10.56273/1995-5928/2023/j20n3b3

[34] Die webskakels van sommige internetbronne, video's, Facebook-profiele ens. is nie in die twee bronnelyste van raadplegingsdatums voorsien nie, omdat ons dié bronne deurlopend geraadpleeg het.

[35] Die grafiese kunstenaar Merwe Marchand le Roux werk onder die naam Merwe Marchand of net Marchand. Die *Wie's bang*-grafika wat vroeër onder laasgenoemde naam op die internet verskyn het, is na die internasionale webblad Behance.net verskuif. Die naam Merwe Marchand verskyn onder die hofie "Multiple owners".