Die gebruik van rap in die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke, met spesifieke verwysing na die Namakwalandse rapper V.I.T.O.

Annie Klopper

Utilising rap in the continuation of local oral practices with specific reference to the Namakwaland rapper V.I.T.O.

Hip-hop emerged in the United States of America during the 1970s as a cultural form that expresses the experiences of marginalised African-American and Hispanic youths (Rose, 1994). Today it is a globalized cultural phenomenon which is utilised at many local levels across the globe in creative expression. As a global art form that is used to articulate local concerns, hip-hop can be viewed as 'glocal' (Neate, 2004: 85, 96, 107). Pennycook and Mitchell (2009) contend that local hip-hop permutations should not be viewed merely as the importing and localisation of a globalised art form, but as part of the continuation of age old local cultural processes in which hip-hop becomes one of many modes of expression. In light of these theoretical premises, this article examines two songs by South African rapper V.I.T.O., who hails from Okiep in the Northern Cape. It is argued that the ethos of hip-hop, and its "symbolic tools of identity" (Neate, 2004: 107), functions in the way this Namakwaland rapper uses rap in cultural formation and identity configuration.

1. Inleiding[1]

In sy rapliedjie[2] "Ek is trots" (2018) verklaar die Namakwalandse rapper V.I.T.O.:

ek is trots
julle weet wie dit is
voor die vet moet julle nou al weet
en voor julle vergeet wie dit is
ek is 'n volbloed-Namakind
skud op 'n donkiekar,
trots op die rieldans en die Namastap
straight uit die Noord-Kaap
loop deur die rooi sand
drink 'n brou[3] terwyl die xhabbabrood[4] in die oond bak

V.I.T.O. is die verhoognaam van Vito Heyn, 'n jong rapper afkomstig van die dorp Okiep in die Noord-Kaap, wat rap – 'n element van hip-hop – gebruik om homself,

sy leefwêreld en sy geboortegrond te representeer.[5] Hy doen dit deur 'n kombinasie van Afrikaans en Nama te benut, met 'n onmiskenbaar Namakwalandse aksent, en dis duidelik dat die kunstenaar sy identiteit konfigureer[6] in verhouding tot sy bakermat. Maar die Noord-Kaapse ruimte, wat V.I.T.O. in bostaande raplirieke in 'n vermenging van Afrikaans, Nama en streekstaal huldig met verwysings na onder meer sy Namaherkoms, kenmerkende kultuurelemente daarvan soos die rieldans, Namastap en xhabbabrood, asook fisieke elemente soos die rooi sand, is ver verwyder van rap se oorspronklike ontstaanplek in die Verenigde State van Amerika (VSA), waar dit sowat vier dekades gelede as deel van die hip-hop-kultuur gestalte gekry het (vergelyk Rose, 1994, Ogg en Upshal, 1999 en Chang, 2006).[7]

Hierdie plaaslike gebruik van hip-hop, 'n oorspronklik swart Amerikaanse kultuurvorm, deur 'n "volbloed Namakind" as manier om hom en sy bakermat op outentieke wyse te representeer, prikkel nadenke oor die produktiewe gebruik van rap as vertelpraktyk in die prosesse van identiteitskonfigurasie deur jong Suid-Afrikaners uit voorheen benadeelde plattelandse gemeenskappe. Met ander woorde: Hoe, en waarom, span V.I.T.O. juis rapmusiek (en hip-hop) in om sy storie te vertel, en daardeur 'n sin van identiteit te konfigureer? En waarom is dit vir die kunstenaar van uiterste belang om in sy eie taal te rap eerder as om die globale voertaal van Engels te gebruik, waarin rap die eerste keer gestalte gekry het?

Sodanige vrae kan ondersoek en beantwoord word indien hip-hop beskou word as glokale praktyk (na aanleiding van onder meer Neate, 2004: 85, 96), met ander woorde deur in ag te neem hoe dit funksioneer op die kruispunt tussen die globale en die plaaslike (lokale). Neate (2004: 96) beskou hip-hop in hierdie sin as "a globalised medium that is locally adapted to articulate local concerns". Inderdaad het hip-hop oor die afgelope vier dekades globaal verbrei om op verskeie plaaslike bodems die wêreld oor as uitdrukkingsmeganisme gebruik te word, en word dit ook as sodanig in die akademiese sfeer ondersoek (vergelyk onder meer Mitchell, 2001; Androutsopoulos en Scholz, 2003; Badsha, 2003; Pennycook, 2003; Neate, 2004; Basu en Lemelle, 2006; Alim, Ibrahim en Pennycook, 2009; Drissel, 2009; Sarkar, 2009; Charry, 2012; Adedeji, 2014; Moses, 2019). In navolging van Neate (2004: 107) kan daar verder geargumenteer word dat hip-hop simboliese identiteitsgereedskap bied wat op plaaslike vlak van toepassing gemaak word. Hierdie simboliese identiteitsgereedskap is gewortel in die etos wat hip-hop onderlê, wat ten nouste verband hou met die ontstaansgeskiedenis daarvan tussen gemarginaliseerde, ontmagtigde jongmense (kyk Rose, 1994).

Die beskouing van plaaslike hip-hop deur 'n glokale soeklens impliseer dus 'n fokus op die verplaasliking (lokalisering) van hip-hop ('n globale praktyk). In die ondersoek na die verplaasliking van hip-hop moet egter gewaak word daarteen om

hierdie proses eendimensioneel te beskou as ’n verinheemsing van ’n ingevoerde kultuurproduk, en moet daar in ag geneem word dat daar reeds bestaande plaaslike mondelinge kultuurpraktyke – van sing, dans en storievertelling – was waarvan hip-hop nou deel word, ’n benadering tot ondersoek waarop die sosiolinguiste Pennycook en Mitchell (2009: 30) klem lê.

V.I.T.O. verklaar trouens self dat hy, deur te rap in ’n kombinasie van Nama en Afrikaans, wil “vashou” aan sy kultuur en “tradisie”; dat hy sodoende ook “stories” van sy plek en van sy mense wil vertel (Anoniem, 2016). Vir hierdie rapper gaan dit dus juis oor die voortsetting van sy mondelinge kultuur, en hiervan is taal ’n onlosmaaklike deel. Dié uitlatings strook met Pennycook en Mitchell (2009: 35) se argument dat die lokalisering van hip-hop nie slegs beskou moet word as die invoering van ’n globale kultuurproduk nie, maar as deel van die voortsetting van diepgewortelde inheemse tradisies en van mondelinge kultuur, waarin hip-hop produktief ingespan word.

In navolging van onder meer Neate (2004) se ondersoek na die aard van hip-hop op verskeie bodems en van die beskouing daarvan as glokale praktyk, maar met die inagneming van die genuanseerde benadering van Pennycook en Mitchell (2009) tot die studie van hip-hop as glokale kultuurvorm wat deel word van die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke, word daar in hierdie artikel ’n ondersoek geloods na die raplirieke van V.I.T.O. Twee van V.I.T.O. se rapliedjies, naamlik “Ek is trots” (2018) en “Hoekom kyk jy so na my?” (2019) word ontleed. Deurgaans word die simboliese etos en die identiteitsgereedskap wat hip-hop bied (na aanleiding van Neate, 2004: 107), in ag geneem ten einde te begryp hoe en waarom juis rap ingespan word in hierdie proses van kultuurskepping en die identiteitskonfigurasie wat daarmee saamhang.

2. Die ondersoek van rap vanuit ’n plaaslike oogpunt

Vroeë navorsing oor hip-hop het ondersoek ingestel na die manier waarop hierdie kultuurvorm in die VSA – spesifiek in New York se Suid-Bronx-gebied teen die middel 1970’s – ontwikkel het as uitdrukkingsmeganisme van gemarginaliseerde swart en Spaans-Amerikaanse jeugdiges soos onder meer vergestalt deur Rose (1994) se baanbrekerswerk in hierdie verband. Soos Klopper (2021) redeneer, moet hip-hop se ontstaansgeskiedenis (kyk byvoorbeeld ook Ogg en Upshal, 1999 en Chang, 2006) – asook die voorgeskiedenis daarvan (vergelyk Wald, 2012 en Nyawalo, 2013) – in ag geneem word in die ondersoek na hip-hop, omdat die aard en etos daarvan verband hou met hierdie onstaansgeskiedenis. Dié aard en etos is gesetel in hip-hop se ontwikkeling tussen verontmagtigde mense, onder omstandighede waar hulle andersins op sosiopolitieke en ekonomiese vlak

van agentskap en van seggenskap ontneem is, en dit is met hierdie kenmerke van hip-hop waarmee mense in ander uithoeke van die wêreld al dekades lank identifiseer. Sedert die ontstaan van hip-hop het hierdie vindingryke kunsvorm gevolglik aangehou om te ontwikkel en verbrei, en vandag word dit regoor die wêreld deur jeugdiges ingespan as 'n manier om hulle leefwêrelde tot uiting te bring en identiteit te konfigureer.

Rap, 'n element van hip-hop, is veral 'n nuttige manier vir jongmense om hul unieke stories te vertel omdat die konsep van representasie ('represent') en die strewe na outentisiteit ('keeping it real') opgesluit lê in die oorspronklike etos daarvan (vergelyk Badsha, 2003: 135; Nyawalo, 2013: 461; Androutsopoulos en Scholz, 2003: 472), veral wat betref sogenaamde bewuste ('conscious') rap. 'n Kernaspek hiervan is die representasie van plek: rappers definieer hulself dikwels op grond van waar hulle vandaan kom (Neate, 2004: 38; vergelyk ook Forman, 2002 en 2012 en Sigler en Balaji, 2013). So sal rappers dikwels uitroepe ('shout-outs') gee waarmee hulle hul bakermatte verklaar, en sal hulle rap oor waar hulle vandaan kom en oor die ervarings binne hierdie ruimtes.

Gepaardgaande met die wêreldwye verbreiding van hip-hop oor die laaste paar dekades, na buite die grense van die ontstaansone daarvan in die VSA, het daar ook 'n verbreiding in die maniere waarop dit bestudeer word plaasgevind. Sedert die millenniumwending word dit tereg ondersoek as 'n medium wat globaal versprei het en op verskeie plaaslike bodems figureer, en word daar ondersoek ingestel na hóé dit in hierdie ruimtes tot uiting kom en funksioneer (vergelyk onder meer Mitchell, 2001; Androutsopoulos en Scholz, 2003; Badsha, 2003; Pennycook, 2003; Neate, 2004; Basu en Lemelle, 2006; Alim, Ibrahim en Pennycook, 2009; Drissel, 2009; Sarkar, 2009; Charry, 2012; Adedeji, 2014; Moses, 2019).

In sy boek *Where You're At: Notes from the Frontline of a Hip-Hop Planet* ondersoek Patrick Neate (2004) permutasies van hip-hop in stede van oor die wêreld heen; hy besoek New York, Tokio, Johannesburg, Kaapstad en Rio de Janeiro, voer onderhoude met jong hip-hoppers (sowel die skeppers as die aanhangers daarvan) en probeer sodoende vasstel wat die kernaard van hip-hop is. Hy maak onder meer melding van Rose (1994) se pionierswerk oor hip-hop waarin sy betoog: "Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community" (Rose, 1994: 21). Neate (2004: 107) vra dan na aanleiding van Rose die volgende: "In an era of 'post-democratic' Western governments, aren't marginalisation, truncated opportunity and oppression pretty much the essence of issue politics?" Oor die etos van hip-hop gaan Neate (2004: 107) voort om te sê:

> Hip hop culture [...] is a worldwide cultural network with a flexible ethos that is global and local: glocal. It has long articulated Tricia Rose's [1994] core experiences and even sold them as symbolic tools of identity to young people accross the planet.

Neate (2004: 107) benadruk dat hier ook 'n 'capitalized reputation' ter sprake is wat in werking tree by verbruikerskeuses; anders gestel: dat hip-hop kommersiële waarde het. Dit is gewis so, maar die simboliese identiteitsgereedskap ('symbolic tools of identity') waarna hy verwys, is nietemin ook – soos hy argumenteer – gesetel in die ervarings van die gemarginaliseerde jongmense by wie hip-hop die eerste keer gestalte gekry het. Hierdie observasies is tans steeds so geldig soos byna twee dekades gelede toe Neate dié stellings gemaak het, ook wat betref postkoloniale, postapartheid- Suid-Afrika, waar die langdurige effek van historiese onreg vandag nog ervaar word. Hip-hop spreek alhier, soos elders in die wêreld, tot ervarings van marginalisering en bied daarmee saam 'n platform vir selfuitdrukking en identiteitskonfigurasie. Vir Neate (2004: 85-96) is die konsep van glokaliteit of glokalisering[8] nuttig om hip-hop in hierdie sin te beskryf, omdat hip-hop 'n geglobaliseerde medium is wat op verskeie plaaslike terreine aangepas word om belange aldaar aan te spreek of uit te druk, deur die gebruik van die simboliese identiteitsgereedskap daarin opgesluit.

Die beskouing van hip-hop as glokale medium skemer ook sterk deur in 'n belangrike versameling sosiolinguistiese essays oor die manifestasies van hip-hop in verskeie uithoeke van die wêreld, byeengebring deur Alim, Ibrahim en Pennycook (2009). Veral Pennycook en Mitchell (2009) se bydrae tot hierdie versameling bevat insigte wat nuttig is vir 'n manier om plaaslike permutasies van hip-hop as glokale kultuurvorm te kan ondersoek. Hulle argumenteer dat die appropriasie van hip-hop op plaaslike vlak 'n meer komplekse proses is as die invoer van 'n globale medium wat bloot plaaslike kenmerke verkry, of dat dit eenvoudig as subtipes van globale hip-hop beskou moet word. Die lokalisering van hip-hop dui volgens hulle eerder op die voortsetting van reeds bestaande plaaslike prosesse van identifikasie en kultuurskepping binne 'n bepaalde ruimte, waarvoor hip-hop dan 'n werktuig word (Pennycook en Mitchell, 2009: 27-35). Gesien vanuit hierdie oogpunt, word daar ondersoek ingestel na die manier waarop plaaslike kulture uitheemse kultuurmediums benut, en wat sodanige appropriasie onthul oor plaaslike identifikasieprosesse, eerder as dat daar gefokus word op die globalisasie-aspek wat die verspreiding daarvan verteenwoordig, of op die kultuurvorm op sigself (Pennycook en Mitchell, 2009: 34; vergelyk ook Robertson, 1997: 28 en Urla, 2001: 185).

Pennycook en Mitchell (2009: 29-30) argumenteer in hierdie verband dat die eggo's van hip-hop die wêreld oor nie beskou word as subvariëteite van globale

hip-hop nie, maar eerder as plaaslike tradisies "being pulled toward global cultural forms while those traditions are simultaneously reinvented". As voorbeeld verwys hulle (Pennycook en Mitchell, 2009: 30) onder meer na Aboriginale hip-hop in Australië, en sê in verband daarmee:

> It is not so much the case that Hip Hop merely takes on local characteristics, but rather that *it has always been local.* […] This is not of course to suggest that Hip Hop as a global cultural formation was invented by Indigenous Australians; rather it is to argue that what now counts as Aboriginal Hip Hop is the product of a dynamic set of identifications – with African American music, style, and struggle – and a dynamic set of reidentifications – with indigenous music style and struggle.

Só beskou is die plaaslike permutasies van hip-hop – waarin plaaslike kultuurelemente met elemente van die breër globale hip-hop-kultuur gekombineer word – een van vele (voortdurende) prosesse van identifikasie waar inheemse kulture eeue lank reeds tradisioneel gekenmerk word deur die gebruik van sang, storievertelling en musiek as onderdele van hierdie identifikasieprosesse (Pennycook en Mitchell, 2009: 30). Die plaaslike benutting van hip-hop dui hiervolgens op die voortsetting van diepgewortelde inheemse tradisionele praktyke, en in dié proses word hierdie praktyke – en hip-hop op sigself – voortdurend herskep (Pennycook en Mitchell, 2009: 35). Die bestaande inheemse praktyke (en identiteite daaraan gekoppel) is dus nie iets wat kwyn óf verdedig word in reaksie op die instroming van uitheemse media nie, maar deur die gebruik van 'n ingevoerde medium as uitdrukkingsmeganisme word daar 'n terrein geskep waar nuwe betekenisse gegenereer kan word in verhouding tot die plaaslike. En deurgaans word hip-hop aanhoudend getransformeer deur hierdie wisselwerking tussen die plaaslike en die globale.

Urla (2001: 173, 185) voer vroeër (in haar ondersoek na Baskiese hip-hop) 'n soortgelyke argument wanneer sy betoog dat die unieke betekenisse wat in plaaslike hip-hop-uitdrukkings gegenereer word, nie berus op die ingevoerde bron in sigself nie, maar op die interaksie daarvan met die plaaslike; mense van regoor die wêreld vind in hip-hop 'n taal, 'n hulpbron en kundigheid waardeur hulle soortgelyke maar nie-identiese belange kan artikuleer as dié van die swart Amerikaanse jeug by wie hip-hop oorspronklik tot stand gekom het. Urla (2001: 185) meen:

> Rather than try to sort out the autochthonous from the borrowed, we need to consider the uses musicians make of hip-hop, how they understand its relationship to their own condition, and what new meanings are generated by its use.

Die benutting van hip-hop as ingevoerde medium op Suid-Afrikaanse bodem kan dus beskou word in die lig van die voortsetting van inheemse kultuurprosesse (kyk ook Klopper, 2017a: 90). Hierdie kultuurprosesse sluit die voortdurende skep van nuwe betekenisse (aldus Urla 2001: 173) ten opsigte van identiteit in.

In die bespreking van die Namakwalandse rapper V.I.T.O. in die hieropvolgende afdeling, word daar gedemonstreer hoe hierdie voortsetting van inheemse mondelinge praktyke van sang en storievertelling in die sodanige konfigurering van identiteit funksioneer. Maar dit gaan hier ook oor die preservering van plaaslike kultuur deur die herskepping of herverbeelding ('reimagining') daarvan, met hip-hop as "imaginative resource" (Neate, 2004: 204).

In sy ondersoek na die appropriasie van hip-hop in Nigerië, meen Adedeji (2014: 511) juis dat die hibridisering wat plaasvind wanneer Nigeriese rappers plaaslike tale en kwessies vermeng met die globale kultuurvorm van hip-hop, 'n aanduiding kan wees van verandering as gevolg van kontak en multikulturalisme, maar dat dit terselfdertyd 'n onderhandelingstrategie is ter wille van *die behoud en preservering van die plaaslike kulture en praktyke* (my kursivering). In hierdie sin dui die globale verspreiding van hip-hop allesbehalwe 'n homogenisering van kultuur aan. Glokale permutasies van hip-hop is dalk juis teenvoeters vir homogenisering: Dit sorg vir die behoud van plaaslike mondelinge praktyke in die kreatiewe voortsetting daarvan – met hernude ywer en aanklank by die jeug, soos juis die geval is by V.I.T.O. se skeppings.

Met bostaande teoretiese benaderingswyses as rigsnoer, val die fokus in die onderhawige ondersoek na plaaslike permutasies van hip-hop op die voortsetting van plaaslike identifikasieprosesse deur middel van mondelinge praktyke, waar hip-hop as een van vele verbeeldingryke werktuie ingespan word; rap word beskou as 'n manier waarop stories oor plaaslike ervarings vertel en identiteit daardeur gekonfigureer word.

3. Wie is V.I.T.O.?

Die Namakwalandse rapper V.I.T.O. (die verhoognaam van Vito Heyn) is gebore op Nababeep en het grootgeword op Okiep in die Noord-Kaap. Hierdie jong kunstenaar het in 2015 'n mate van prominensie begin geniet toe hy, as deel van die kykNET-televisieprogram *Vat die rap*,[9] 'n herbewerkte weergawe van David Kramer se treffer "Stoksielalleen" in samewerking met dié plaaslike musiekveteraan opgeneem het. In 2017 het Heyn die hoofrol vertolk in Kramer se KKNK-musiekblyspel *Amper famous* en was hy ook betrokke by die produksie *Die riel van hip-hop* tydens die Kaapstadse Suidoosterfees, 'n produksie waarin hip-hop met die tradisionele rieldans, sang en poësie gekombineer is.

V.I.T.O. rap in ’n kombinasie van Nama en Afrikaans, ’n streekstaalvariëteit wat hy beskryf as Nam-Afrikaans: “Afrikaans is ek, en Namakwalands is ek,” vertel hy in ’n onderhoud (Anoniem, 2016). In dieselfde onderhoud brei hy uit oor sy verknogtheid aan Afrikaans, asook oor sy verknogtheid aan sy mense se tradisie(s) en kultuur: “[Afrikaans is] al taal wat ek wil ken […] Op ’n tyd het ek probeer om Engels te rap, maar […] sodra ek Engels begin rap, dan gaan die aksent weg, dan klink ek maar net soos elke ander Engelssprekende persoon. So, ek het besluit ek wil vashou aan my kultuur, ek wil vashou aan my tradisie.”

Deur sy gebruik van Afrikaans, meer spesifiek soos dit die inheemse streeksvariëteit van Nama inkorporeer, kombineer V.I.T.O. dus die globale kultuurmedium van hip-hop met die uiting van sy plaaslike kultuur en tradisies. In hierdie sin demonstreer V.I.T.O. baie duidelik hoe hip-hop op glokale vlak (vergelyk Neate, 2004; Pennycook en Mitchell, 2009) funksioneer. Hy vermeng Afrikaans en Nama met die narratiewe karakter van hip-hop en sodoende word hip-hop ’n voertuig waardeur plaaslike kultuurskepping, mondelinge tradisie en identifikasieprosesse voortgesit word (vergelyk Pennycook en Mitchell, 2009, se teoretiese beskouings wat in die vorige afdeling uiteengesit is).

Heyn benadruk dat identiteitsbevestiging ’n kernaspek van sy werk is: “Afrikaans is die taal wat ek praat, is die taal wat ek verstaan, is die taal wat my mense praat. As ek ’n ander taal praat, dan hulle mense sal nie rêrig kan *relate* nie, veral mense in my omgewing, in my gebied. […] Die goedjies waaroor ek skryf is stories, is nie net my stories nie; is sekere persoonlike stories, maar meeste is stories van ander mense […] stories van my plek, stories van my mense” (Anoniem, 2016). Die narratiewe dimensie van sy werk is vir hom van die uiterste belang. Ook in ’n onderhoud met die televisieprogram *Flits* (Anoniem, 2017), ter antwoord op die vraag oor hoekom hy musiek skryf, antwoord V.I.T.O. in dieselfde trant: “Dis my manier om stories ter vertel […] my eie stories en my mense se stories […] en dis soos ’n manier om regstellings te maak.”

In ’n latere onderhoud verduidelik V.I.T.O. wat presies hy met “regstellings” bedoel; hy vertel oor sy ervaring as student in Kaapstad die volgende (Klopper, 2017b):

> Mense het begin lag vir my aksent, want dit was vreemd vir hulle. Toe ek noem dat ek van Namakwaland is, het daar vrae uitgekom soos ‘Het julle teerpaaie?’ en ‘Is daar karre of net donkies?’. Ek het besef dat baie mense ’n verkeerde persepsie van my plek het, en het gevoel om ’n regstelling te maak in die beste manier wat ek kan: musiek.

V.I.T.O. is met ander woorde daarop toegespits om ’n outentieke representasie van sy plek van herkoms te skep deur middel van rapmusiek. Vir hom hang dit

saam met die trotse omhelsing van sy unieke kulturele agtergrond. Wanneer hy oor sy samewerking met die Suid-Afrikaanse musieklegende David Kramer gesels, sê V.I.T.O. [my parafrasering – AK]: "Ek wou altyd anders wees. Ek wou anders lyk, ek wou anders dink, ek wou anders klink, en […] dis een van die dinge wat David Kramer my geleer het; hy't my geleer oor oorspronklikheid, oor identiteit. Hy't gesê ek moet eg in myself wees, ek moet myself ken voor ek my storie kan vertel. […] Toe besef ek agterna, ek hoef nie skaam te wees om' ek uit Namakwaland kom, om' ek van die platteland is; ek hoef nie skaam te wees om' ek plat praat nie, want dis juis wat my anders maak. So, ek moet dit meer as my wapen gebruik. En my wortels omhels." (Anoniem, 2017)

In die hieropvolgende afdeling word twee van V.I.T.O. se rapliedjies (naamlik "Ek is trots", 2018 en "Hoekom kyk jy so na my?", 2019) ontleed om vas te stel wat hierdie "storie" is wat V.I.T.O. vertel en hoe die identiteitsgereedskap wat hip-hop bied (na aanleiding van Neate, 2004: 107), daarin toegepas word. Terselfdertyd sal die glokale aard van hip-hop gedemonstreer word deur aan te toon hoe V.I.T.O., deur sy raplirieke en performance, hip-hop verplaaslik om sy unieke milieu weer te gee.

4. 'n Ontleding van twee van V.I.T.O. se liedtekste

4.1 *"Ek is trots"*

V.I.T.O. se lied "Ek is trots" (2018), en die meegaande musiekvideo daarvan, verbeeld die Namakwalandse, plattelandse omgewing – spesifiek die dorp Okiep in die Noord-Kaap – waar V.I.T.O. grootgeword het. Soos deur Klopper (2021) geargumenteer, vertolk musiekvideo's en performance 'n integrale rol in die oordra van 'n lied se betekenis. Dit geld ook vir "Ek is trots", omdat die ruimte en mense waaroor daar ge-rap word in die meegaande musiekvideo – en V.I.T.O. se performance daarin – verbeeld word; sodoende word die boodskap van die lirieke verhelder. Die kyker-luisteraar word blootgestel aan beelde van 'n landelike, kleindorpse bestaan op Okiep, waar daar nog met donkiekarre gery word, xhabbabrood in buiteoonde gebak word, vroue nog kappies dra, en die rieldans en Namastap beoefen word. In V.I.T.O. se performance in die video blyk sy kulturele herkoms in sowel sy Namakwalandse aksent, die Namawoordeskat wat hy benut en sy maniërismes (wat herinner aan die riel en Namastap, terwyl dit terselfdertyd herinner aan dié van die hip-hopkultuur). Hy word gesitueer in die ruimte waaroor hy rap deur middel van die vertoning van bekende fisieke bakens van Okiep te siene in die video, hy ry met 'n donkiekar, dans in die stof van die geboortegrond waaroor hy rap en saam met die mense van hierdie plek.

Waar hip-hop oorspronklik ontstaan het in 'n stedelike, Amerikaanse ruimte, wys plaaslike vergestaltings daarvan soos "Ek is trots" op die buigbare simboliese etos van dié kultuurvorm, en demonstreer dit hoe hip-hop glokaal van aard is: 'n geglobaliseerde kultuurvorm wat op plaaslike vlakke – selfs op 'n klein Noord-Kaapse dorp – van toepassing gemaak word en aldaar unieke kenmerke verkry (vergelyk Neate, 2004).

Soos aangehaal in die inleiding tot hierdie artikel, open die lied met die verklaring "ek is trots", waarna V.I.T.O. voort-rap:

> julle weet wie dit is
> voor die vet moet julle nou al weet
> en voor julle vergeet wie dit is
> ek is 'n volbloed-Namakind
> skud op 'n donkiekar,
> trots op die rieldans en die Namastap
> straight uit die Noord-Kaap
> loop deur die rooi sand
> drink 'n brou terwyl die xhabbabrood in die oond bak

Met die intrapslag leer ken die luisteraar die "ek"[10] waarna die rapper verwys, naamlik as "'n volbloed Namakind". Hierdie Namakind koppel met trots sy identiteit aan sy bakermat waarvan sowel die fisieke (geografiese) ruimte ("rooi sand", "Noord-Kaap") as die kultuurgebruike en -elemente ("donkiekar", "rieldans", "Namastap", "xhabbabrood") bydra tot sy sin van identiteit. Wie hy is, hou dus ten sterkste verband met waar hy vandaan kom, naamlik "straight uit die Noord-Kaap". Maar dié woorde is dubbelsinnig: Aan die een kant verklaar die rapper met "straight uit die Noord-Kaap" duidelik sy Noord-Kaapse herkoms en bakermat, maar aan die ander kant sinspeel hy met hierdie frase op die raplied "Straight Outta Compton" – die titelsnit van die Kaliforniese rapgroep Niggaz Wit Attutudes (NWA) se invloedryke album wat in 1987 vrygestel is. Tydens die vroeë ontwikkelingsjare van hip-hop en rap in die Verenigde State van Amerika (VSA) was *Straight Outta Compton* 'n seminale vrystelling, veral wat sogenaamde 'conscious' (bewuste) hip hop betref; laasgenoemde bring sosiopolitieke kwessies te berde, en die woorde "Straight Outta Compton" het as 't ware ingegraaf geraak in die hip-hop-kultuur as 'n bekende hip-hop-isme. Om variasies van hierdie woorde ("straight outta X [plek van herkoms]") te gebruik in die representasie van plek (om te 'represent'), is vervolgens algemeen in die hip-hop-kultuur. Deur die "intertekstuele" woorde "straight uit die Noord-Kaap" gee V.I.T.O. dus nie slegs sy verbintenis met sy bakermat

te kenne nie, maar ook sy verbintenis met hip-hop se 'moederkultuur' (vergelyk Androutsopoulos, 2009: 43). Hy gee dus te kenne dat hy identifiseer met die etos daarvan as uitdrukkingsmeganisme wat 'n stem aan gemarginaliseerdes gee (vergelyk Rose, 1994).

Die plek waaroor V.I.T.O. rap, is egter uniek, en anders as die Amerikaanse milieu waarin hip-hop ontstaan het, daarom verplaaslik hy hip-hop deur te rap in en oor sy plaaslike taal, en met verwysings na die geskiedenis, tradisionele gebruike en die fisieke ruimtelike eienskappe van die Namakwaland. Hierdie dinge wat sentreer rondom sy unieke plek van herkoms, speel 'n integrale rol in sy sin van identiteit:

> hier praat ons anders, jong, kyk hier:
> vang is "voung" en bang is "boung"
> slang is "sloung" soos 'n cobra
> hier lag ons nie net nie, ons xhoulag[11]
> dankie vir my mense
> Namataal is die eerste taal in die SA
> daarom is ek 'n ou wat agter my roots gaan
> en dis te danke aan die Khoisan en Boesman

Die problematiese geskiedenis van onderdrukking in Suid-Afrika het veroorsaak dat sy mense en hul taal op die kulturele en sosiopolitieke marges verkeer, daarom rap hy soos volg: "maar ek kan nie verstaan nie / vandag is die Namataal nie 'n nasionale taal nie". In sy rapmusiek – en die gebruik van hip-hop – vind hy egter 'n antwoord hierop:

> maar dis oukei, ek is hier,
> die taal sal lewe in my musiek
> en ek is trots

Waar sy gemeenskap weens die uitwerkinge van kolonisering en apartheid in Suid-Afrika op sosiale, politieke en kulturele vlak gemarginaliseer is, benut V.I.T.O. nou sy rapmusiek as meganisme vir die voortsetting van sy taal en kultuur, en daarin vind hy agentskap: "die taal sal lewe in my musiek / en ek is trots". Die positiewe uitkyk in V.I.T.O. se omhelsing van sy kultuurwortels, spreek duidelik uit in hierdie lied. In sy nederige, landelike herkoms vind hy welbehae en hoop; die omarming van sy kultuurgeskiedenis gee aan hom 'n toekomsvisie en 'n gevoel van geborgenheid:

amper famous, dis net ’n kwessie van tyd
hoe gaan dit met jou, want ek is lekker, en jy?
hier sal jy trekkers en hoenders wat kekkel ook kry
mense wat in kookskerms nog bly
in my plek is nie geweld nie
hier skiet ons nie gunne nie, hier skiet ons kettie
ons het nie baie nie, so iemand moes hulle inspire
trots op my mense, al vloek hulle so baie
die vlaktes behoort aan ons
trots op die kokerbome en die kraaibos
trots op die katjiepiering daarom lewe ons langer
trots op hoe dinge verander
trots op die koekemakranka
dankie vir my mense
[...]
ek is trots

Benewens verwysings na kultuurgebruike en tradisies (byvoorbeeld die benutting van kookskerms, die medisinale gebruik van inheemse plante, ensovoorts), is dit ook opvallend hoe baie verwysings na die fisieke, landelike ruimte en die kenmerke daarvan in “Ek is trots” figureer: rooi sand, vlaktes, kokerbome, kraaibos, katjiepiering en koekemakranka word onder meer genoem. Hierdie manier om hip-hop te verplaaslik strook met Pennycook en Mitchell (2009) se benadering tot die ondersoek na hip-hop as “Dusty Foot Philosophy” waar dit oor hip-hop as glokale praktyk gaan. Hulle ontleen hierdie term aan die titel van Somalies-Kanadese rapper K’Naan se 2006-album *Dusty Foot Philosopher* (kyk Pennycook en Mitchell, 2009: 25-26), waaroor hulle soos volg skryf:

> By looking at Hip Hop as dusty foot philosophy, as both grounded in the local and the real, and capable of articulating a broader sense of what life is about, K’Naan is not only talking about the ways in which Hip Hop becomes a means for the local articulation of identity, but also about a deeper sense of locality. To have one’s feet in the dust is an image of localization that goes beyond appropriation of sounds, or references to local contexts. It speaks to a particular groundedness, a relationship to the earth that is about both pleasure and politics.

Die beskouing van plaaslike permutasies van hip-hop as uitings van “dusty foot philosophy” gaan dus vir hulle oor die diepe en langdurige verbintenis aan plek. Hip-hop word ingespan as een van vele meganismes in ’n lang geskiedenis van sang, dans en storievertelling, iets wat eeue lank reeds ten nouste verbind is aan

hierdie plek(ke) (Pennycook en Mitchell, 2009: 26-30). Derhalwe kan V.I.T.O. se raplirieke oor die rooi sand en vlaktes van die plek waar hy vandaan kom, en wat gestalte gee aan sy nederige dog trotse bestaan, beskou word as uitdrukking van "dusty foot philosophy": om te rap oor die grond onder jou voete, oor waar jy vandaan kom, impliseer 'n gegrondheid, 'n diepe en langdurige verbintenis met jou plek van herkoms. Vanweë hierdie langdurige verbintenis, kan 'n lied soos "Ek is trots" nie beskou word as bloot 'n nabootsing van 'n ingevoerde kultuurpraktyk nie; dit moet in die eerste plek vanuit 'n plaaslike hoek beskou word, as deel van plaaslike mondelinge kultuur, soos geargumenteer deur Pennycook en Mitchell (2009) in hulle teoretiese benadering tot die verplaasliking van hip-hop as voortsetting van tradisionele mondelinge praktyke – soos uiteengesit in afdeling 2 van hierdie artikel.

Dus, deur te rap oor die fisieke plek, die geskiedenis, kultuur en tradisies van sy mense, in (en oor) die taal wat hulle praat, laat V.I.T.O. die storie van wie hy en sy mense is voortleef by wyse van mondelinge oordrag. Hy maak rap dus deel van sy mondelinge tradisie en op hierdie manier word eie kultuurgoedere gehuldig en beskerm. In dié proses – deur te rap oor wie hy is en waar hy vandaan kom – gebruik hy ook hip-hop om sy identiteit te konfigureer.

4.2 *"Hoekom kyk jy so na my?"*

In "Ek is trots", so het ons gesien, kondig V.I.T.O. homself aan met die rapreël "julle weet wie dit is"; met ander woorde: hy impliseer dat hy as rapper bekendheid besit. Hy sê ook, vol selfvertroue, oor homself: "amper famous, dis net 'n kwessie van tyd". In die raplied "Hoekom kyk jy so na my?" (2019, 'n snit in samewerking met die vervaardiger LuBOY[12]) bring hy sy roem ter sprake met volgende die inleidende woorde: "'n tyd terug het iemand my uiteindelik gevra / 'hoekom is jy nog nie famous nie, my bra?'" Daarna gaan hy voort om, oënskynlik, sy eie beuel te blaas:

> want my lyrics is gebless
> asof ek daai goed uit die Bybel uit loop haal
> en my gedagtes is ryker as jou fragrance, my bra
> ek laat ruk die ding, so sê my, smaak jy vir 'n lekker jol?
> spit daai vet rhymes like my lyrics het cholesterol
> en voordat jy vergeet wie dit is, aangenaam,
> ek is meneer 'hulle weet wie dit is'

Op die oppervlak blyk hierdie selfvoldane uitlatings en selfbeprysing te bots met die meer nederige aanslag van "Ek is trots", maar in "Hoekom kyk jy so na my?" is daar

'n baie betekenisvolle beliggaming van hip-hop-kultuur aan die werk, en word daar gedemonstreer hoe V.I.T.O. gebruik maak van die simboliese identiteitsgereedskap (aldus Neate, 2004: 107) wat hip-hop bied ten einde agentskap te bewerkstellig: V.I.T.O. implementeer hier naamlik die tradisie van windmakerigheid of blaaskakery ('braggadocio') wat deel vorm van die simboliese aard en etos van hip-hop en wat meer spesifiek eie is aan rap (as element van hip-hop).

Soos voorheen genoem, het rap in die 1970's as deel van die hip-hop-kultuur ontwikkel onder die gemarginaliseerde swart en Spaans-Amerikaanse jeugdiges van New York se Suid-Bronx (Rose, 1994). Maar die wortels daarvan is gesetel in 'n eeue oue Afro-Amerikaanse mondelinge tradisie wat teruggevoer kan word na die slawetydperk en verbind is aan die Afrika-diaspora. Veral swart Amerikaanse mondelinge tradisies soos die toast en die dozens – wat rap histories voorafgegaan het – was 'n voedingsbron vir die ontwikkeling van rap (Klopper, 2017a: 37-46) en in hierdie tradisies speel wedywering 'n integrale rol. In die mondelinge tradisie van die toast – "a boastful, bragging, form of oral storytelling" (Rose, 1994: 55) – word gewoonlik vertel hoe die lydende party oor sy teenstanders seëvier (Bradley, 2009: 181-190). Nyawalo (2013: 469-472) wys daarop dat die toast, en veral die *badman*-toast, tydens slawerny 'n rol gespeel het in selfbehoud en as ondermyning van die onderdrukker se narratief, en dat dit, anders gestel, verband hou met die daarstelling van agentskap binne 'n onderdrukkende sosiale sisteem of gemarginaliseerde ruimte (kyk ook Klopper, 2021). Die dozens, daarteenoor, behels 'n openbare verbale uitruiling van rymende, komiese, beledigende kwinkslae tussen twee partye, met beledigings wat eskaleer totdat een van die deelnemers uiteindelik die ander een troef en as wenner uit die stryd tree (Wald, 2012: 3-17). Veral die dozens se verband met rap is duidelik gesetel in die ooreenkoms met die rap-'battle': as openbare rymelary-kompetisie van verbale knapheid met die doel om respek af te dwing. Wedywering en blaaskakery in die mondelinge tradisies wat rap voorafgegaan het, kan dus teruggevoer word na die strewe na mag in 'n ontmagtigende ruimte, en eweneens hou die ontstaan van rap verband met die strewe na agentskap in 'n ontegemoetkomende ruimte.

Ofskoon V.I.T.O. nie in "Hoekom kyk jy so na my?" met 'n egte teenstander wedywer nie, is windmakerigheid of blaaskakery duidelik die grondtoon van die lied, en wedywer hy met 'n verbeelde teenstander (aangespreek as "my bra") ten einde respek af te dwing en agentskap te bewerkstellig. Die lied demonstreer dat die rapbekgeveg ('battle') nie altyd in lewende lywe tussen twee rappers geskied nie, maar dat dit 'n simboliese plek ingeneem in hedendaagse rapmusiek (vergelyk Klopper 2017a: 136). In sy ondersoek na die poëtika van rap redeneer Bradley (2009: 179) dat rap 'n kompetisie-gees besit, selfs al is daar nie fisieke kompeteerders teenwoordig nie. Volgens Bradley (2009:179) is hierdie

kompetisie – hetsy fisiek of abstrak – die dryfveer en motivering vir rappers. Dit gaan hier om die demonstrasie van uitnemendheid; wat rap aldus Bradley (2009: 189) onderskei van ander vorme van blaaskakery, is die strewe na poëtiese welsprekendheid en kreatiwiteit. Bradley (2009: 188) betoog dat daar meer as een rede bestaan vir rap se neiging tot blaaskakery en selfverheerliking, naamlik:

> [...] partly as a consequence of rap's birth in the battle; partly as a consequence of rap's origins in a black oral tradition that celebrates individual genius; partly as a result of the interests and attitudes of its primary creators and consumers – young men; partly as a result of it being the creation of young *black* men seeking some form of power to replace those denied them.

Só gesien, is V.I.T.O. se "Hoekom kyk jy so na my?" 'n demonstrasie van hoe die etos van rap deur hierdie Namakwalandse rapper ingespan word ten einde agentskap te bewerkstellig in 'n ruimte waar jong swart mans van sosiopolitieke en ekonomiese mag ontneem is weens Suid-Afrika se geskiedenis van rassediskriminasie. Die lied skakel ook met die tematiek van "Ek is trots" (wat in die vorige afdeling bespreek is), omdat beide hierdie liedjies spreek van 'n poging om identiteit te konfigureer en agentskap te bewerkstellig deur die skep van 'n narratief oor die self. Bradley (2009: 170) wys op die vermenging van blaaskakery en narratief ten einde 'n outobiografie in rapmusiek te skep:

> Perhaps the most natural story of all is the story of oneself. For rap music, this often means combining the dual modes of braggadocio and narrative into a kind of autobiography of greatness.

V.I.T.O. demonstreer bostaande siening wanneer hy in "Hoekom kyk jy so na my?" rap oor die konneksie met sy bakermat – wat op intertekstuele vlak herinner aan "Ek is trots" – maar dan ook oor sy vaardigheid as rapper spog:

> trots op my plek, trots op my team
> en my tong is gladder as 'n pot Vaseline

5. Gevolgtrekking

Hip-hop is 'n globaal verspreide kultuurvorm wat op plaaslike vlakke oor die wêreld heen ingespan word in kreatiewe uitdrukkings waardeur prosesse van identiteitskonfigurasie en kultuurskepping plaasvind (vergelyk Klopper, 2017a: 77), ook op Suid-Afrikaanse bodem. In die ontleding van twee rapliedjies deur die Namakwalandse rapper V.I.T.O., is daar in hierdie artikel gedemonstreer

hoe die globale, historiese etos van hierdie kultuurvorm in hierdie prosesse ingespan word. "Ek is trots" (2018) vergestalt hip-hop se noue verbintenis met die representasie van plek, 'n verbintenis wat saamhang met die behoefte om trots in jou eie gemeenskap uit te spreek, veral waar daardie gemeenskap histories onderdruk is deur eksterne magte (vergelyk Bradley, 2009: 127; Forman, 2002 en 2012). Terselfdertyd word hip-hop in "Ek is trots" verplaaslik deur die verwysing na 'n unieke plaaslike milieu. Hierdie verplaasliking word meer spesifiek bewerkstellig deur middel van die taal wat benut word, die verwysing na kultuurtradisies en -gebruike asook na elemente van die fisieke ruimte. Só funksioneer die lied op die kruispunt tussen globaal en plaaslik, en demonstreer dit die glokale aard van hierdie kultuurvorm (vergelyk Neate, 2004; Pennycook en Mitchell, 2009). In wese is die lied die vertel van die storie van V.I.T.O., sy plek van herkoms en sy mense, en demonstreer dit in hierdie sin die gebruik van rap in die voortsetting van plaaslike mondelinge praktyke (vergelyk Pennycook en Mitchell, 2009) waardeur identiteit gekonfigureer word.

In nog 'n raplied deur V.I.T.O., "Hoekom kyk jy so na my?" (2019), funksioneer die aard van hip-hop en die gereedskap wat dit bied deur die benutting van blaaskakery ('braggadocio') ter wille van die skep van agentskap. Hier is die globale etos van hip-hop nog eens duidelik – deur die gebruik van wedywering in rap word 'n sin van agentskap bewerkstellig.

Hip-hop bied dus aan V.I.T.O. 'n wyse van narratiewe optekening van sy plek of herkoms, ter voortsetting van inheemse narratiewe tradisies, asook ter wille van identifikasie, en hy verkry agentskap in hierdie proses. Hierdie agentskap word bewerkstellig teen die agtergrond van 'n eeue lange geskiedenis van formele rassediskriminasie, kolonisasie en apartheid, waarvolgens V.I.T.O. se voorsate onderdruk en gemarginaliseer is, en waarvan die ontmagtigende effek vandag steeds voelbaar is. Daarom, deur die gebruik van rap, is hy "'n ou wat agter [sy] roots gaan" en sy kulturele herkoms omarm deur middel van sy rapmusiek. Hy doen dit nie in die globale voertaal Engels waarin rap die eerste keer gestalte gekry het nie; sy gebruik van Afrikaans en Nama hang ten sterkste saam met hierdie prosesse van identifikasie en die daarstelling van agentskap. Waar hy byvoorbeeld lamenteer dat die Namataal vandag steeds nie formele erkenning kry nie, sê hy: "die taal sal lewe in my musiek". In V.I.T.O. se eie woorde (aangehaal in Anoniem, 2016) huldig en beskerm hy deur middel van rap die "stories van [sy] plek, stories van [sy] mense".

Universiteit van Wes-Kaapland

Bronne

Adedeji, Wale. 2014. Negotiating globalization through hybridization: Hip-hop, language use and the creation of cross-over culture in Nigerian popular music. *Language in India* 14(6): 497-515.

Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad en Pennycook, Alastair. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language.* New York: Routledge.

Androutsopoulos, Jannis en Scholz, Arno. 2003. Spaghetti funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society* 26(4): 463-479.

Androutsopoulos, Jannis. 2009. Language and the three spheres of hip hop. In: Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad en Pennycook, Alastair. 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language.* New York: Routledge.

Anoniem. 2016. Op pad met Afrikaans – V.I.T.O., die rymkletser van Okiep. *My Afrikaans.* 14 Augustus. Beskikbaar: https://www.youtube.com/watch?v=O-bpV8HWr94 (Datum van gebruik: 1 Mei 2017).

Anoniem. 2017. Akkoord: V.I.T.O. Kletsrymer. *Flits.* 19 Januarie. https://www.youtube.com/watch?v=P6eXysUE_Gg (Datum van gebruik: 1 Junie 2017).

Badsha, Farzanah. 2003. Old skool rules/new skool breaks: Negotiating identities in the Cape Town hip-hop scene. In: Wasserman, Herman en Jacobs, Sean. *Shifting Selves: Postapartheid Essays on Media, Culture and Identity.* Kaapstad: Kwela.

Basu, Dipannita en Lemelle, Sidney J. 2006. *The Vinyl ain't Final.* Londen: Pluto Press.

Bradley, Adam. 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop.* New York: Basic Civitas.

Chang, Jeff. 2006. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation.* New York: Picador.

Charry, Eric (red.). 2012. *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World.* Bloomington: Indiana University Press.

De Ridder, Chutney. 2015. #VatDieRap – Steve, Anton en Kie. stof ou treffers af met hiphop "vibes". *Netwerk24*, 2 April. http://www.netwerk24.com/Vermaak/VatDieRap-Steve-Anton-en-Kie-stof-ou-treffers-af-met-hiphop-vibes-20150403 (Datum van gebruik: 8 Mei 2017).

Drissel, David. 2009. Hip-hop hybridity for a glocalized world: African and Muslim diasporic discourses in French rap music. *The Global Studies Journal* 2(3): 121-143.

Forman, Murray. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-*

Hop. Middletown: Wesleyan University Press.

Forman, Murray. 2012. "Ain't no love in the heart of the city": Hip-hop, space, and place. In: Forman, Murray en Neal, Mark Anthony. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader.* New York: Routledge.

Hall, Stuart. 1996. Introduction: Who needs identity? In: Hall, Stuart en Du Gay, Paul (reds.). *Questions of cultural identity.* Londen: Sage.

Klopper, Annie. 2017a. *Identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder.* Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Universiteit van Stellenbosch.

Klopper, Annie. 2017b. V.I.T.O., die Nam-Afrikaanse rapper wat sy wortels omhels. *LitNet.* 2 November. https://www.litnet.co.za/v-i-t-o-die-nam-afrikaanse-rapper-wat-sy-wortels-omhels/ (Datum van gebruik: 12 Junie 2020).

Klopper, Annie. 2021. Hip-hop, onreg en agentskap: Isaac Mutant van Dookoom as Bolandse *badman*-figuur. *LitNet Akademies*. 21 Mei. https://www.litnet.co.za/hip-hop-onreg-en-agentskap-isaac-mutant-van-dookoom-as-bolandse-badman-figuur/ (Datum van gebruik: 1 Julie 2021).

LuBOY en V.I.T.O. 2019. "Hoekom kyk jy so na my?". Louis Minnaar. 7 Oktober. https://www.youtube.com/watch?v=re4rboxJCU0 (Datum van gebruik: 10 Oktober 2019).

Martin, Denis-Constant. 2013. *Sounding the Cape: Music, Identity and Politics in South Africa.* Somerset-Wes: African Minds.

Mitchell, Tony (red.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA.* Middletown: Wesleyan University Press.

Moses, Warrick. 2019. *In the mix: Expressions of coloured identity in Cape Town-based hiphop.* PhD-proefskrif, Universiteit van Harvard.

Neate, Patrick. 2004. *Where You're At: Notes from the Frontline of a Hip Hop Planet.* Londen: Bloomsbury.

Nyawalo, Mich. 2013. From "badman" to "gangsta": Double consciousness and authenticity, from African-American folklore to hip hop. *Popular Music and Society* 36(4): 460-475.

Ogg, Alex en Upshal, David. 1999. *The Hip Hop Years: A History of Rap.* Londen: Channel 4 Books.

Pennycook, Alastair. 2003. Global Englishes, Rip Slyme and performativity. *Journal of Sociolinguistics* 7(4). Oktober. 513-533.

Pennycook, Alastair en Mitchell, Tony. 2009. Hip hop as dusty foot philosophy, in Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad en Pennycook, Alastair. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language.* New York: Routledge.

Robertson, Roland. 1997. Glocalization: Time-space homogeneity-heterogeneity, in Featherstone, Mike, Lash, Scott en Robertson, Roland (reds.). *Global Modernities.* Londen: Sage. 25-44.

Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.* Middletown: Wesleyan University Press.

Sarkar, Mela. 2009. "Still reppin' por mi gente", in Alim, H. Samy, Ibrahim, Awad en Pennycook, Alastair. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language.* New York: Routledge.

Sigler, Thomas en Balaji, Murali. 2013. Regional identity in contemporary hip-hop music: (re)presenting the notion of place. *Communication, Culture & Critique* 6(2013): 336-352.

Urla, Jacqueline. 2001. "We are all Malcolm X": Negu Gorriak, hip-hop, and the Basque political imaginary, in Mitchell, Tony (red.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA.* Middletown: Wesleyan University Press.

V.I.T.O. 2018. "Ek is trots". Official Vito Heyn. 8 September. https://www.youtube.com/watch?v=Rl5V8TcNjBA (Datum van gebruik: 1 Oktober 2019).

Wald, Elijah. 2012. *The Dozens: a History of Rap's Mama.* New York: Oxford University Press.

Diskografie

V.I.T.O. 2018. *Ek is trots.* Vito Heyn.

Note

1. Hierdie artikel is geskryf as deel van 'n projek wat befonds is deur die Andrew W. Mellon-stigting, getiteld "Rethinking South African literatures" by die Sentrum vir Veeltaligheid- en Diversiteitsnavorsing aan die Universiteit van Wes-Kaapland. Ek is besonder dankbaar teenoor die Mellon-stigting vir die finansiële steun van die breër projek waarvan hierdie navorsing deel vorm. Die opinies hierin vervat is my eie en is nie noodwendig toe te skryf aan die Mellon-stigting nie. 'n Vroeë weergawe van hierdie artikel is in die vorm van 'n referaat gelewer tydens die kongres *Afrikaans in die Noord-Kaap: Nuwe perspektiewe op taal, literatuur en kultuur* aan die Sol Plaatje-Universiteit, Kimberley in November 2017.
2. Ek verkies die woord 'rap' bo 'kletsrym' of 'rymklets' omdat hierdie woorde gedwonge vertalings is, en met die vertaling van die term gaan die simboliese gewig daarvan verlore (kyk Klopper 2017a: 22-3, 105 vir 'n meer uitgebreide bespreking hiervan).
3. Streektaal vir 'bier'.
4. 'n Eenvoudige brood waarvoor min bestanddele benodig word.

5. Ek gebruik opsetlik die woord 'representasie' en nie 'verteenwoordiging' nie, want om te 'represent' is een van die sentrale kenmerke van hip-hop. Kyk afdelings 2 en 4.
6. Die term 'identiteitskonfigurasie' soos dit hier gebruik word, word ontleen aan Martin (2013), wat meen die polisemiese aard van die woord 'konfigurasie' beliggaam die buigbaarheid van die konsep van identiteit: "It means not only the contour of an ensemble and its internal structural arrangement, but also the action of configuring, that is the elaboration process of which both contour and structure are the result." (Martin, 2013: 8). Hierdie uitgangpunt strook met die beskouing van identiteit as nie-essensialisties, 'n siening wat sentraal staan in identiteitstudies. Identiteit is dus nie vas nie en identiteitsvorming is nie 'n proses waar iets permanents geskep word nie, maar 'n proses van *wording* eerder as *wees* (vergelyk. Hall, 1996: 4) en is dus 'n "dinamiese konstruk" soos Van Coller en Van Jaarsveld (2009: 19) dit stel. In dié proses van wording, is die kreatiewe gebruik musiek 'n nuttige meganisme en platform om in te span in hierdie voortdurende proses van uitdrukking en skepping.
7. Hip-hop bestaan uit verskeie elemente, waarvan rap (ook genoem MC'ing/emceeing) een is. Volgens Rose (1994:2) is daar drie elemente: rap, graffiti en breakdancing. Ander voeg 'n vierde element hierby, naamlik turntablism, oftewel die gebruik van draaitafels deur 'n platejoggie/DJ (vergelyk. byvoorbeeld Neate, 2004: 98). Volgens sommige sogenaamde "old school"-hip-hoppers moet daar selfs 'n vyfde element wees, naamlik kennis van die self (vergelyk. Mr Fat in Neate, 2004: 119).
8. Die konsep van glokalisering is deur Robertson (1997) in die sosiale wetenskappe bekend gestel. Robertson (1997: 26) gebruik hierdie konsep as reaksie op die neiging in die 1990's om globalisering te beskou as proses wat homogenisasie tot gevolg het – die aanname dat globalisering 'n proses is "which overrides locality". In die konsep van glokalisering word nie net globalisering nie, maar ook die rol van die plaaslike in ag geneem. Hy voer aan dat die beskouing van kultuurgebruike deur die lens van glokalisering (eerder as globalisering), 'n manier is om 'n balans te vind op die kruispunt van die universele en die spesifieke (Robertson, 1997: 26, 30; kyk ook Klopper, 2017a: 4).
9. *Vat die rap* (2015) was die breinkind van die Afrikaanse sanger en liedjieskrywer Coenie de Villiers. Vyf rappers is gevra om vir 'n bestaande Afrikaanse trefferlied "'n hiphop-baadjie aan te trek" (De Ridder, 2015): "Die vyf moet nuwe lirieke skryf wat aansluit by die treffer en dié vervang dan versies wat alkant van die oorspronklike refrein ingepas word. Die deuntjie bly waar moontlik onveranderd." Die betrokke rappers was Hemelbesem, Jaco van der Merwe van die elektro-rapgroep Bittereinder, YoMa, V.I.T.O. en Churchil Naudé wat onderskeidelik hip-hop-verse geskryf het vir Steve Hofmeyr se "Pampoen", Lucas Maree se "Miljoen", Rina Hugo se "Al lê die berge nog so blou", David Kramer se "Stoksielalleen" en Anton Goosen se "Boy van die suburbs".
10. Nie alleen is dit kenmerkend van rap dat die skepper/outeur en voordraer van die rap-lirieke dieselfde persoon is nie (vergelyk. Rose, 1994: 87 en Bradley, 2009: 162), maar dit is noodsaaklik vir die ervaring van die rap-liriek as outentiek – met outentisiteit as *sine qua non*

in rap (vergelyk onder meer Badsha, 2003: 135; Nyawalo, 2013: 461; Androutsopoulos en Scholz, 2003: 472; kyk ook Klopper, 2017a: 106).

11. Streektaal vir "om uit die maag uit te lag".
12. LuBOY is die pseudoniem van Louis Minnaar, 'n lid van Bittereinder.