

# **“Dis mooi man, Jan van Riebeeck rap nou saam die Khoisan” – Rap as transnasionale podium-fenomeen? ’n Onderzoek na die wisselwerking tussen Suid-Afrika en die Lae Lande, deur te kyk na die gevallestudie van Jack Parow en De Kraaien.<sup>1</sup>**

Mathilda Smit

***“Dis mooi man, Jan van Riebeeck rap nou saam die Khoisan” – Rap as a transnational performance phenomenon? An investigation into the interaction between South Africa and the Low Countries, focusing on the case study of Jack Parow and De Kraaien.***

*Interaction between the Afrikaans and Dutch language and cultural practices has been confirmed and strengthened over centuries. The podium phenomenon of rap music in the hip-hop genre is no exception. This paper examines Nederhop as a localised stage form situated within a global culture of hip-hop by specifically comparing the Afrikaans-speaking cultural and literary system with the Dutch-speaking system. As a peripheral and non-canonical cultural product, rap offers additional platforms for academic investigation by merging the cultural forms of literature and music. A key issue is the social role and sociopolitical engagement found in rap music. This article explores the collaboration between the South African rapper Jack Parow and the Dutch duo De Kraaien. This collaboration is an example of transnational interaction and/or exchange between South Africa and the Low Countries. Using transnationalism and engaged literature as a theoretical starting point, I ask whether this collaboration can be considered bridge-building in terms of language, culture, and sociopolitical circumstances. I specifically analyse the songs “Kattenkwaad” and “Laat je kop ontplof” and predict that the phenomenon of rap provides a unique perspective on the interaction between the literary and cultural systems of South Africa and the Netherlands.*

## **1. Inleiding en agtergrond**

Wisselwerking tussen die Afrikaanse en Nederlandse taal- en kultuurpraktyke word al eeue lank bevestig en versterk. Die podiumfenomeen van rapmusiek in die hip-hop-genre is geen uitsondering nie. Rapmusiek het in die 1970's in Amerika ontstaan en maak deel uit van die hip-hop-beweging. Hip-hop bestaan uit vyf ‘bene’ of elemente waarvan rap net een is; hip-hop kan dus gesien word as ’n tipe sisteem waarvan rap ’n onderdeel is (Smit, 2018: 120).

In hierdie artikel word Nederhop as gelokaliseerde podiumvorm gesitueer in 'n globale kultuur van hip-hop en ondersoek deur spesifiek die Afrikaanstalige kulturele en literêre sisteem met die Nederlandstalige sisteem te vergelyk. Die transnasionale wisselwerking tussen kunstenaars bied verdere ondersoekmoontlikhede.

Rap as perifere en niekanonieke kultuurproduk bied nuwe moontlikhede vir akademiese ondersoek deurdat die kultuurvorme van letterkunde en musiek vermeng word. 'n Belangrike vraagstuk is die sosiale rol en betrokkenheid wat in rapmusiek gevind word en hoe hierdie sosiale betrokkenheid in die onderskeie kultuurvorme manifesteer. Rap, in al sy vorme, kan gesien word as deel van podiumpoësie – nie slegs as gevolg van die poëtiese elemente daarvan soos rym, metrum en woordspeling nie, maar soms ook as gevolg van die improvisasie-aard van 'freestyling'. Die akroniem R.A.P. vir 'rythm and poetry' is daarom betekenisvol. Die gehoor en/of luisteraar wat na rap luister, is ook belangrik. Die tipe persoon wat na rap luister, verander ook deurentyd (Smit, 2018: 124).

In hierdie akademiese navorsing word die samewerking tussen die Suid-Afrikaanse rapper Jack Parow en die Nederlandse duo De Kraaien ondersoek. Dié samewerking is een voorbeeld van transnasionale wisselwerking en/of verkeer tussen Suid-Afrika en die Lae Lande. Daar is verskeie ander samewerkings tussen kunstenaars wat buite die bestek van hierdie navorsing val. Bekende samewerkings sluit in die rapgroep Bittereinder wat saam met Tim Beumers van Nederland werk. Die lied "Slechte mense" van hulle debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010), is een so 'n voorbeeld. Op Bittereinder se tweede studio-album, *Die dinkdansmasjien* (2012), het hulle weer saam met Tim Beumers gewerk aan die lied "Die slagting".

Met die transnasionalisme en betrokke letterkunde as teoretiese wegspringpunt is die vraag of dié samewerking as brugbouend beskou kan word wat vlakke van taal, kultuur en sosio-politieke omstandighede betref. Daar word spesifiek gekyk na die liedere "Kattenkwaad" en "Laat je kop ontplof" en die voorspelling is dat die fenomeen van rapmusiek 'n unieke blik op die wisselwerking tussen die literêre en kulturele sisteme van Suid-Afrika en Nederland bied.

Die artikel word soos volg gestruktureer: Eerstens word die teoretiese begronding uiteengesit, gevolg deur 'n kort oorsig oor samewerking tussen Nederland en Suid-Afrika op die gebied van rapmusiek. Daarna verskuif die fokus na die Afrikaanse rap- of kletsrymlandskap, veral verteenwoordig deur die kunstenaar Jack Parow.

Vervolgens word 'n oorsig oor Nederhop verskaf, waarna die aandag op die rapgroep De Kraaien gerig word. Die twee liedjies wat hierdie kunstenaars saam opgeneem het, naamlik “Kattenkwaad” en “Laat je kop ontplof”, onderskeidelik afkomstig van die albums *From Parow with love* en *Rok&Rol Safari*, word bespreek. Laastens volg 'n opsomming van sekere gevolgtrekkings oor rapmusiek as transnasionale kultuurproduk wat 'n wisselwerking op sosio-politieke en kulturele vlak uitbeeld. Dié navorsing is 'n poging om 'n bydrae te lewer tot 'n beter begrip van beide die Afrikaanse en Nederlandstalige kulturele en literêre sisteme.

## **2. Metodologie**

'n Kwalitatiewe benadering word gebruik om die transnasionale wisselwerking tussen Afrikaanse en Nederlandse rapmusiek te ondersoek, spesifiek deur die samewerking tussen Jack Parow en De Kraaien as gevallestudie te analiseer. Deur middel van 'n literêre en kulturele ontleding van die liedere “Kattenkwaad” en “Laat je kop ontplof” word hierdie samewerking binne die breër konteks van transnasionaalisme en die globale hip-hop-kultuur geplaas.

## **3. Teoretiese begroning**

Dié ondersoek maak gebruik van teoretiese begroning soos uiteengesit in die transnasionaalisme, globaliteit en betrokke letterkunde. Die teoretiese invalshoeke word in die konteks van rapmusiek en die hip-hop-kultuur aangewend. ‘Transnasionaalisme’ verwys na die manier waarop mense, idees en kulture oor nasionale grense heen beweeg en met mekaar verbind word. Die globale aard van hip-hop en die manier waarop dit in die betrokke kulture manifesteer, word vanuit hierdie raamwerk geanaliseer. ‘Globaliteit’ is 'n kombinasie van die woorde ‘globaal’ en ‘lokaal’. Dit verwys na die wyse waarop 'n genre (soos rapmusiek) wat wêreldwyd voorkom, op 'n unieke manier in 'n spesifieke plek gebruik en aangepas word.

Ten einde is die argument dat rap as genre lokaal van aard is en in verskillende kulture verander. Die rapkultuur in Suid-Afrika verskil van dié in Nederland of Amerika. Dit is merkbaar dat rapmusiek van verskillende lande mekaar beïnvloed – daar is altyd 'n wisselwerking, verkeer en gesprek. Dit is natuurlik moontlik gemaak deur die ontwikkeling van tegnologie en samewerking tussen kunstenaars.

### 3.1. Transnasionalsisme/globaliteit

Die teoretiese begronding van die transnasionalsisme (soos voorgestel deur Vertovec, 2009) en die betrokke letterkunde word op die gekose tekste toegepas.

Oorspronklik is die term 'transnasionalsisme' deur Basch, Schiller en Blanc (1994: 8) gebruik as 'n verduideliking van "the processes by which immigrants forge and sustain simultaneous multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement [thereby] build[ing] social fields that cross geographic, cultural and political borders". Volgens Vertovec (2009: 1) is daar 'n "widespread interest in economic, social and political linkages, between people, places and institutions crossing nation-state borders and spanning the world".

'n Verskeidenheid kulturele en sosio-politieke kontekste kan met die ondersoek van rapmusiek in berekening gebring word. Afrikaans as kulturele en literêre sisteem funksioneer nie in 'n vakuum nie en daar is gedurig 'n wisselwerking wat plaasvind tussen die Afrikaanse sisteem en ander sisteme. Vir die doel van hierdie artikel word daar op performatiewe kultuurvorme gefokus.

Globalisme is 'n wêreldwye werklikheid wat toenemend sigbaar word. Kulture, ekonomieë en politieke denkwyses is al hoe meer met mekaar verweef. Hierdie proses is moontlik gemaak deur die vinnige ontwikkeling van elektroniese en ander tegnologieë. Gevolglik is daar 'n groter vloei van mense en inligting tussen verskillende kulture, wat lei tot meer direkte kontak en sterker verbindings tussen lande regoor die wêreld. Haupt (2008: 34) noem dat alternatiewe bronne van nuus of nuwe inligting oor die omgewing, politiek, ekonomie, die wet en kultuur vryelik beskikbaar is. Kontak sluit natuurlik ook kontak op grond van kultuurvorme in; nie net op basisvlak waar genres van byvoorbeeld musiek op internasionale vlak beïnvloed word nie, maar ook waar daar kontak tussen die kunstenaars self is. Haupt (2008: 35) bied die Baobab Connection-webwerf as voorbeeld van interaksie. Dié webwerf "facilitate[s] dialogue between young voices from the southern and northern hemispheres about issues such as the impact of globalisation on the environment". Die ledetal staan op meer as 3 000 en is afkomstig van 117 lande, waaronder Ghana, Rwanda, Suid-Afrika, Nigerië en Uganda. Dit is 'n algemene fenomeen dat kunstenaars van verskillende lande aan projekte saamwerk. Globalisme word deur Hardt en Negri (2000: 45) soos volg beskryf:

Globalization, like localization, should be understood instead as a regime of the production of identity and difference, or really of homogenization and heterogenization. The better framework, then, to designate the distinction between the global and the local might refer to different networks of flow and obstacles in which the local moment or perspective gives priority to the reterritorializing barriers or boundaries and the global moment privileges the mobility of deterritorializing flows.

Monbiot (2003: 22) noem dat die idee van 'n 'globale landsburger' moontlik is en dat internasionale integrasie noodwendig interaksie tussen nasies impliseer. Hierdie idee kan verder uitgebrei word met die insig dat sodanige interaksie en uitruiling nie slegs tussen verskillende lande plaasvind nie, maar ook tussen uiteenlopende kulture binne dieselfde nasionale konteks.

Rapmusiek binne die onderskeie kultuursisteme van die Verenigde State van Amerika, Europa (met spesifieke verwysing na die Lae Lande), Afrika en Suid-Afrika funksioneer duidelik in 'n toestand van wedersydse wisselwerking. Hierdie kultuursisteme – wat volgens die polisisteesisteemteorie ook die literêre sisteem insluit – tree in voortdurende dialoog met mekaar en beïnvloed mekaar wedersyds. Die verskillende politieke kontekste en sosio-ekonomiese omstandighede wat elk van hierdie sisteme kenmerk, lei daartoe dat sekere temas in podiumpoësie op unieke, kultuurspesifieke maniere aangeraak word. Terselfdertyd is daar egter ook vraagstukke en temas wat oor kulturele en linguistiese grense heen strek.

Haupt (2008: 63) voer aan dat daar so iets soos 'n 'inklusiewe' of 'diverse' stryd kan wees. Volgens hom vertoon podiumpoësie in verskillende kulture dikwels ooreenkomste in tematiek, juis omdat dit betrokke is by “struggles that rely on unifying discourses that automatically exclude a range of marginal voices and concerns for the sake of effectively fighting a common enemy or cause”.

Transnasionale ruimtes kan beskou word as die sfeer waarbinne transmigrante hulle daaglikse bestaan voer – hetsy op residensiële of geografiese vlak. Die teorie van transnasiona­lisme is egter nie uitsluitlik van toepassing op migrasie­studies nie, maar bied ook waardevolle insigte vir die verstaan van kulturele verkeer en uitruiling oor grense heen. Hoewel globalisme 'n breë vertrekpunt bied vir die studie van rapmusiek as vorm van podiumpoësie, word transnasiona­lisme vir die doeleindes van hierdie artikel as teoretiese raamwerk gebruik. Hierdie benadering stel ondersoek in na die wedersydse invloed tussen die betrokke kultuursisteme en die Afrikaanse sisteem. Transnasiona­listiese teoretisering bied waardevolle insigte in die sosio-politieke funksie van podiumpoësie, veral waar dit grensoorskrydende uitruiling en betrokkenheid raak.

Transnasionale studies skep nuwe moontlikhede vir die bestudering van uiteenlopende sosiale groepe, juis omdat hierdie groepe in staat is om “tegelyk op verskeie vlakke te dink en op te tree” deur transnasionale sosiale praktyke toe te pas wat hulle toelaat om gelyktydig ‘hier’ en ‘daar’ teenwoordig te wees (Smith, 2001: 164).

Vrae rondom identiteit is onlosmaaklik verweef met opvattings oor kultuur – twee konsepte wat, volgens Vertovec (2009), diep geïntegreerd is. Die Afrikaanse poëtiesisteme bestaan binne ’n konteks van kulturele diversiteit, wat beteken dat dit aan uiteenlopende invloede van verskillende kulture blootgestel is. Hierdie kruiskulturele verskynsel vorm ’n kernaspek van die benadering wat in hierdie artikel gevolg word. Verskeie faktore wat ’n invloed uitoefen op die poëtiesisteme in Suid-Afrika sowel as op dié van ander Afrikakulture, en dié van die Amerikaanse en Europese (veral Nederlandse en Vlaamse) kontekste, word in ag geneem.

Soos reeds bespreek, bestaan podiumpoësie – en dus ook rapmusiek – nie in isolasie van spesifieke kulturele en sosiale ruimtes nie. Die sosiale bewussyn van ’n literêre fenomeen is ingebed in die kultuursisteme waarbinne dit ontstaan, en weerspieël dikwels die antropologiese en sosiale realiteite van daardie konteks. Die kulturele en sosiale invloede wat in hierdie navorsing ondersoek word, moet verstaan word teen die agtergrond van wat Vertovec (2009: 1) beskryf as “multiple, complex, messy proximities and interconnections”.

Hierdie artikel behels dus nie ’n parallelle vergelyking van Afrikaanse en Nederlandse rapmusiek nie, maar eerder ’n ondersoek na die dinamiese wisselwerking tussen verskeie domeine van die betrokkenheid – insluitend die sosiale, kulturele, religieuse, politieke en ekonomiese sfere. Ten spyte van die sentrale fokus op die Afrikaanse kultuur- en poëtiesisteme, bly dit belangrik om die onderlinge interaksie met en invloed van ander kultuursisteme in ag te neem.

### **3.2. Sosio-kulturele betrokkenheid in rap**

‘Betrokke letterkunde’ verwys na skryfwerk wat aktief gemoeid is met sosiale, politieke of kulturele kwessies. Dit is literatuur wat probeer om ’n invloed op die werklikheid uit te oefen deur kommentaar te lewer op die samelewing en om verandering te inspireer.

Die teoretisering oor betrokke letterkunde as literêre teorie is nie net van toepassing op geskrewe vorme van die literatuur nie en rapmusiek kan ook aan ‘betrokkenheid’ voldoen. Die argument dat kultuurvorme van ’n podiumaard selfs nog meer as geskrewe letterkunde betrokke is, geld ook hier.

Dit is as gevolg van die aard van die kultuurvorm waar die gehoor of luisteraar sentraal deel uitmaak van die finale produk. Die konteks of sosio-politieke klimaat waarin die podiumvorm tot stand kom, speel 'n sentrale rol. Hierdie teoretiese invalshoek word gebruik om die rol van die rapteks as 'n sosiaal bewuste en betrokke kunsvorm te ondersoek.

Die sosio-kulturele rol van podiumvorme soos rapmusiek is tweevoudig van aard. Eerstens is dit 'n kultuuruiting/literatuurvorm wat nie in sosiale isolasie funksioneer nie – dit vind altyd in 'n sosiale 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 'n kommentaarfunksie het en kykers sodoende deel kan wees van 'n virtuele gesprek oor die kultuurproduk. Tweedens vorm dit deel van die breër sosio-kulturele landskap saam met (en soms in mededinging met) ander kultuurpraktyke. Meer nog: Die podiumgeleentheid/-ervaring kring ook uit in die groter kultuurlandskap.

Rap speel 'n sentrale rol in die sosiale bewustheid van die luisteraars deur kwessies soos dwelmmisbruik, sosio-politieke kommentaar en identiteitskepping aan te raak. Engelbrecht (2016) skryf die volgende oor die rol wat Afrikaanse rap speel: “Die skerpste sosiale kommentaar word in rap gelewer. Dit is die musiek waarin die werklikhede van vandag se wêreld die meeste neerslag vind.” Die kletsrymer HemelBesem sê by geleentheid (Groenewald, 2010): “Hip-hop in Afrikaans is meer as 'n musiekgenre – dit is 'n kultuur, 'n kuns.” Uit hierdie woorde blyk dit duidelik dat kletsrym te doen het met die identiteitskonstruksie van 'n subkultuur en dat dit as 'n kardinale betrokke kultuurvorm beskou moet word. Die musiekgenre van hip-hop is meer as net musiek en die sosiale betrokkenheid van die kunsvorm staan voorop.

Rap skep 'n platform vir globale identiteit met afsonderlike plaaslike verskille. Daar is dus wêreldwyd ooreenkomste tussen die verskillende manifestasies van rapmusiek. Dit verwesenlik net in elke kultuur op elke plek ietwat anders. Dit kan met die term ‘glokaal’ opgesom word. Klopper (2017: 271) verduidelik wat met dié term bedoel word:

[...] 'n globale kultuurvorm wat op plaaslike vlak ingespan word in die voortsetting van plaaslike kulturele en mondelinge praktyke van sing, dans en stories vertel (n.a.v. Neate, 2004 en Pennycook en Mitchell, 2009) – praktyke waaraan identiteitskonfigurasies oor die eeue heen al verbind word.

Rap verander glokaal van aard in verskillende kulture en die rapkultuur in Suid-Afrika verskil van dié in Nederland of Amerika. Dit is merkbaar dat rap

van verskillende lande mekaar beïnvloed – daar is altyd ’n wisselwerking, verkeer en gesprek.

Wiendels (2017: 18) skryf globalisering is: “een proses dat het globale en lokale mengt door een adaptie van internationale producten in de omgeving van een lokale cultuur waarbinnen deze worden verkocht”.

Sedert André Gide die eerste keer die begrip ‘engagement’ in 1950 gebruik het, het daar sterk polemieke ontstaan oor die sosiale rol wat kuns (hier spesifiek die letterkunde) speel. ‘Engagement’ word in Afrikaans ‘betrokke letterkunde’ genoem en word deur Brink (2013) beskryf as “die teenoorgestelde van l’art pur (‘suiwer kuns’) of l’art pour l’art (‘die kuns om die kuns’)”.

Die rapmusikant kan as ‘digter’ of woordkunstenaar met ’n direkte lyn van kommunikasie tot die publiek gesien word. Dit is ’n bevoorregte posisie omdat die effek van die lirieke onmiddellik by ’n gehoor waargeneem kan word. Maar kan raplirieke as literêr beskou word?

As gevolg van rapmusiek se gemarginaliseerde plek in die kulturele en literêre kanon word dit as deel van ’n subkultuur gesien. Daar is egter subvorme van podiumpoësie wat in ’n mindere of meerdere mate tot dié subkultuur behoort. Rap (as deel van hip-hop) wissel tussen kommersiële sukses en kreatiwiteit en oorspronklikheid (Hebdige, 1979: 95). Rap, as een been van hip-hop, val onder die groter sambreel van podiumpoësie.

Dit is daarom logies om ’n verband te lê tussen populêre kultuurvorme, soos deur Bosman (2004: 43) bespreek, en maklik verstaanbare poësie (wat podiumpoësie insluit). In sy artikel “De mythe van de verstaanbaarheid” in *Bzzlletin* maak Pfeijffer (2000: 78) ’n omstrede stelling: “Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie.” Die verstaanbaarheid van poësie op die podium is van kardinale belang. Die feit dat die gehoor of luisteraars nie ’n tweede kans het om ’n moeilike begrip in ’n podiumgedig te ‘lees’ nie, soos dit die geval is in geskrewe poësie, veroorsaak dat podiumdigters baie meer direk skryf. Interpretasiemoontlikhede word sodoende beperk omdat die gedig onmiddellik verstaanbaar moet wees. Digters en akademici soos Pfeijffer verskil oor die verhouding tussen ‘verstaanbaarheid’ en die beoordeling van poësie as ‘goed’ of ‘sleg’. Pfeijffer (2000) meen dat die doel van die skryf van gedigte verlore gaan indien mense dit nie verstaan nie. Die digter skryf juis omdat hy/sy iets het om met ander te deel en indien dit nie verstaan word nie, is dit ’n mislukte mededeling. Pfeijffer (2000) argumenteer verder dat: “Poëzie [...] communicatie [is] en communicatie vindt plaats bij de gratie van verstaanbaarheid”. Die hermetiese poësie wat tot die sogenaamde ‘hoë kultuur’ behoort, word dan as ontoeganklike poësie beskryf en staan in direkte kontras met die kern van wat podiumpoësie behels. Hermetiese poësie moet

herlees word en soms is ekstra navorsing nodig. Die ontoeganklikheid is direk verbind met die onmiddellike verstaanbaarheid van die gedig.

#### **4. Rap as globale performatiewe kultuurvorm**

Die genre van rapmusiek is op sigself 'n 'performance' en deel van die podiumkultuur. In die algemeen word die woord 'rap' as 'n akroniem vir 'rhythm and poetry' beskou. Rap het sy ontstaan in die 1970's in die stedelike ruimtes van die Bronx, New York, en het ontwikkel as een van die kernuitings van die hip-hop-beweging.

Dit is moeilik om 'n definisie van die hip-hop-kultuur te verskaf omdat onveranderde of stagnante definisies nie 'n kultuurvorm kan beskryf wat voortdurend besig is om te verander nie. Die dinamiese aard van dié kunsvorm het tot gevolg dat daar telkens nuwe idees daarvoor geformuleer word, in die kultuur self sowel as in die akademie (Krimms, 2000).

Hip-hop bestaan uit vyf kernkomponente waarvan rap slegs een is. Die ander elemente sluit in graffiti-kuns, MCing (waar MC vir 'microphone controller' staan), breakdans of 'b-boying', DJing, en die onderliggende ideologie of filosofie wat die kultuur dra. Die fenomeen van hip-hop behoort egter tot die periferie en geniet nie in die akademiese veld veel aandag nie.

Kultuurvorme soos rap kan egter ook as poësie gesien word. Borstlap (2012: 48) verduidelik dat rap (of kletsrym) "se aard van die woorde en konstruksie sonder twyfel poëties" is en dat dit op hulle eie as gedigte gelees kan word. Die rol van die gehoor/luisteraar by podiumpoësie word ook telkens op die voorgrond gestel. Dit beteken dat die kunsvorm eers werklik realiseer wanneer dit deur die gehoor ontvang word.

Die fenomeen van hip-hop is globaal van aard en is daarom ook 'n transnasionale kultuurverskynsel. Daar is nie 'n land in die wêreld wat nie een of ander vorm of mutasie van rapmusiek het nie. Al is dit so dat die meeste tendense en style van die genre Amerikaans van oorsprong is, ondergaan rap veranderinge binne verskillende kulture. Tog bly dit terselfdertyd altyd verbonde aan die globaliserende Amerikaanse ontwikkelinge (Krimms, 2000: 5). Die manifestering daarvan verskil in die kwessies wat aangeraak word asook die vermenging tussen rap en die kultuurvorme eie aan die betrokke kultuur. Krimms (2000: 1) argumenteer: "Rap music is a cultural resistance and provides an outline to the poetics of its functioning in the formation of ethnic and geographic identities."

Daar bestaan geen twyfel dat die fenomeen van hip-hop internasionaal neerslag gevind het nie – so byvoorbeeld het Lacatus (2009) navorsing gedoen

oor rap in Swede, Banks (2008) oor hip-hop in Ghana en Wright (2000) het dié kultuurvorm in Italië ondersoek. Die hip-hop-fenomeen het 'n uitgesproke transnasionale karakter en is vandag wêreldwyd sigbaar in uiteenlopende kulturele kontekste; dit is dus globaal<sup>2</sup> van aard.

Wat die wisselwerking tussen die Amerikaanse, Nederlandstalige en Afrikaanse sisteem betref, is daar ook heelwat samewerking tussen kunstenaars. 'n Voorbeeld is die Suid-Afrikaanse rapgroep Bittereinder wat in hulle eerste album, *'n Ware verhaal* (2010), saam met 'n Amerikaanse rapper, Sev Statik, die lied "Voleinder" opgeneem het.

Rapmusiek is nie noodwendig net opstandig teen die hoofstroom nie, maar kan wel ideologies en met 'n kulturele of estetiese funksie ontstaan. Dit is so dat rapmusiek steeds tot die periferie van kunsvorme behoort en dat die kommersiële aard daarvan dikwels met stereotipering vanuit die hoofstroom gepaardgaan. Dit beteken dat hip-hop, waarvan rapmusiek deel uitmaak, as 'n subkultuur gesien word.

Pihel (1996: 249) beskryf rapmusiek soos volg: "[It] is a young black urban art form where lyrics are rhymed over sounds sampled from previously recorded songs." Die oorsprong en demografie wat in rap teenwoordig is, het dus nog altyd tot die periferie behoort.

'n Spesifieke tipe jongmens wat van 'n minder bevoorregte sosiale klas afkomstig is, kan deur die kunsvorm van rap uiting aan sy/haar emosies gee. Dit is so dat die meer populêre vorme van rap wat deur die massamedia aanvaar word ook rappers oplewer wat nie van 'n laer sosiale klas afkomstig is nie. Sosiale kwessies soos bendes, dwelms en rassisme word aangeraak. Rapmusiek het vinnig kommersiële sukses behaal en later het ander onderafdelings van hip-hop ontstaan. Daar is 'n hele aantal verskillende tipes rap wat onderskeidelik in Adams en Fuller (2006), Alleva (2001), Brinkman (2009), Forman en Neal (2004), Hooper (2009), Winfield en Davidson (1999) en Krims (2000) ondersoek word.

Die belangrike rol wat die rapkunstenaar in die rapteks speel, staan sentraal. Dikwels is die lirieke van die rapteks in die eerstepersoon en dan neem die publiek aan dat die narratief outobiografies is. Hess (2005: 297) beweer: "A successful performance of hip-hop authenticity is one which positions the artist as experienced knower." Die eie stem van die rapper moet dus eerstens uniek en outentiek in eie reg wees om oor algemene sosiale kwessies te rap. Dit is ook so met meer moderne voorbeelde van dié kultuurvorm.

Vandag is daar meer populêre voorbeelde wat vir die massamedia oor die wêreld bekend is, soos Eminem, Snoop Dog, Jay-Z en 50 Cent. Hierdie kunstenaars se eerste prioriteit is nie die sosiale bewustheid van die

oorspronklike genre van rap nie, maar die groter kommersiële sukses wat met hulle gewildheid gepaardgaan.

Rap as woordkunsvorm word gekenmerk deur 'n ritmiese spreekstyl met sekere verpligte elemente soos rym, vloei en vlotheid. Woordspel is ook 'n algemene tendens. Vervolgens 'n verduideliking aan die hand van 'n versreël uit Eminem (in samewerking met Rihanna) in hulle lied "Love the way you lie" (2009):

Watch you leave through the window

' Guess that's why they call it window pane

Die woordspeling waar 'window pane' ook die woord 'pain' oproep, is kenmerkend van die slim gebruik van poëtiese middele en woordspel in rap. Volgens Flynn (in McCoy, 2014) is rappers soos Eminem of Jay-Z "true poet laureate[s] of the working class" en hulle lirieke is 'n kultuurvorm wat gekenmerk word deur "crisscross sound, emotion, grammar and multiple metaphors".

In die film *8 Mile*, waarvoor Eminem 'n Oscar gewen het, handel die gebeure oor rapkompetisies of 'battles' waar hoopvolle rapkunstenaars op straat of by georganiseerde geleenthede kompeteer. Die onderwerpe van die rap is meestal persoonlik en beledigend.<sup>3</sup> Die rapper moet afleidings maak ten opsigte van omstandighede, soos byvoorbeeld die reaksie van die gehoorlede, en daaroor rap. Dit is dus improviserend van aard. By die georganiseerde geleenthede verskaf 'n DJ<sup>4</sup> 'n basiese ritme (of 'beat') waarop die deelnemers dan hulle woordgimnastiek ten toon moet stel.

Die rapkompetisies of rapgevegte wat in die film *8 Mile* voorkom, is 'n voorbeeld van 'freestyle'. Rapmusiek wat in 'n studio opgeneem word, kan nie as 'freestyle' gesien word nie, aangesien die rapper dit ontelbare kere kan opneem om die finale weergawe te verkry. 'Freestyle' is daarom 'n 'performance' voor 'n gehoor wat teenwoordig is of wat na 'n radio-/TV-uitsending van 'n rapkompetisie luister.

'n Bespreking van die vraag of rap deel uitmaak van orale poësie en of dit as podiumpoësie gesien kan word, moet volgens Pihel (1996: 252) begin by 'freestyling'. Die definisie van 'freestyling' is volgens Pihel (1996):

raping spontaneously with no pre-written materials [...]. It is composed and performed simultaneously. The pressure of performing live in front of a potentially hostile audience with no prepared lyrics scares away the fronters and the fakers, and demonstrates who the real MCs are.

In hierdie rapgevegte word die kaf van die koring geskei en slegs die beste woordkunstenaars verkry die status as ware mikrofoonbeheerders ('microphone controllers').

Rap, in al sy verskyningsvorme, kan as 'n subvorm van podiumpoësie beskou word – nie slegs weens die inherente poëtiese elemente soos rym, metrum en woordspeling nie, maar ook vanweë die improvisasie-aspek wat by 'freestyling' betrokke is. Die akroniem R.A.P. vir 'rhythm and poetry' is daarom betekenisvol en dui op die noue verband tussen ritme en digkuns. Die rol van die gehoor of luisteraar is eweneens sentraal; wie na rap luister, verander voortdurend, en daarmee saam ook die manier waarop die kunsvorm ontvang en geïnterpreteer word.<sup>5</sup>

Rap in die hip-hop-genre het, soos uit bogenoemde bespreking blyk, 'n groot sosiale rol te speel. Die gewig van die bydraes van verskillende style en tipes rap moet ook in ag geneem word. 'Gangsta rap' sal meer dikwels te doen hê met identiteit en 'conscious rap' is die onderafdeling waarin sosiale en politieke kwessies betrek word. Die raptetekste wat in hierdie navorsing aan bod kom, is deurgaans sosiaal betrokke en maatskaplike sake word juis ondersoek. Magubane (2006) beskryf rap as 'n hulpbron "for articulating feelings of economic and social marginality, dislocation, and frustration". Krims (2000: 9) skryf:

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

Die manifestasies van rap oor die wêreld heen en die kwessies wat aangeraak word, verdien akademiese aandag as kulturele verskynsel. Dit is nie binne die bestek van hierdie navorsing moontlik om in meer detail oor hierdie kultuurvorm uit te brei nie. Rap as subvorm van podiumpoësie het dalk in Amerika ontstaan, maar die groot verskille in manifestasies van verskillende kulture vereis nog akademiese aandag. Klopper (2017) het 'n doktorsale ondersoek gedoen oor wit rap in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem met spesifieke verwysing na identiteitsvorming. Rap kom in haar werk aan bod wanneer daar gekyk word na die Afrikaanse manifestasie daarvan, genaamd kletsrym. Die bespreking oor Amerika se bydrae tot die verskeie subvorme van podiumpoësie word verder gevoer wanneer die nefie van rap, naamlik 'spoken word poetry', ter sake kom. Die grootste verskil is dat daar in hierdie

podiumvorm nie noodwendig enige musikale (akoestiese of elektroniese) begeleiding voorkom nie.

#### 4.1. Rap as poësie

Een van die belangrikste kwessies wat in akademiese gesprekke aangeraak word, is die verskille of ooreenkomste tussen rap en poësie. Is hierdie kunsvorme vergelykbaar en is daar by mekaar te leer? Dit is die tipe vrae wat talle navorsers in beide die musikologie en die literêre dissiplines probeer beantwoord.

Alhoewel rappers of kletsrymers nie noodwendig na hulself as digters of woordkunstenaars verwys nie, is daar genoegsame bewys dat die liriese en ritmiese kwaliteite van rap wel poëties van aard kan wees. Die titel ‘woordkunstenaar’ is na my mening heel gepas omdat die ‘soepelheid’ en ‘vloei’ van ’n kletsrymer geoefen kan word. Die lirieke van rap is nie éers gedigte wat daarná getoonset word nie, maar volgens Borstlap (2012: 47) is dit die poëtiese elemente, soos onder andere diksie en rym, wat dit moontlik maak om die werk as gedigte te lees.

In die inleiding van *Double talk too* (1998) skryf Gerrit Komrij: “Rappers zijn dichters, maar dichters zijn geen rappers. Een rapper is een stem. Een rapper bestaat niet zonder microfoon. MC, je kunt het ook lezen als Mic Checka – microfoon-controleur” (Beryl, 1998: 9). Die groot verskil tussen rap en poësie blyk uit Komrij se beskrywing dat rappers hulle mikrofone benodig. Daar kan ook geargumenteer word dat die rol van die gehoor (of ‘audience’) kardinaal is in rap as kultuurvorm en dat dit eintlik nie sonder toehoorders kan bestaan nie – anders as met geskrewe poësie. Die belangrikheid van die mikrofoon is besonders, want ’n musiekvorm het die wêreld oorgeneem waar die verbale teks die sentrale plek inneem en die belangrikste rol speel. Dit is volgens Komrij ’n “onmisbare rol” en dit gaan om ’n “nuwe genre poëzie” – poësie as stem (Beryl, 1998: 9).

#### 5. Afrikaanse rap/kletsrym

Die Afrikaanse kletsrym-arena het heelwat rolspelers wat bydra om ’n digverweefde kultuurvorm met vele takke te bewerkstellig. Die hip-hop-subkultuur manifesteer ook verskillend by verskillende taalgroepe in Suid-Afrika. Die variëteit in dialekte van die Afrikaanstalige sisteem is ook opmerklik as dit by kletsrym kom. Daar is heelwat kletsrymers wat in dialekte soos Kaaps rap, soos Prophets of da City (POC), Brasse vannie Kaap,

HemelBesem en Jitsvinger. Die ander groot tendens wat in die Afrikaanse rapkultuur teenwoordig is, is die zef-identiteit. Die bekendste kletsrymers wat hierby betrek word, is Die Antwoord en Jack Parow. Die Suid-Afrikaanse slengwoord 'zef' is soortgelyk aan 'kitsch' of 'kommin' (Du Preez, 2011: 106). Volgens Klopper (2017: 148) is dit "afgelei van die Ford Zephyr-motorkar, wat as tweedehandse motor in die 1970's en 1980's veral populêr was onder die wit werkersklas".

Afrikaanse rappers word deur verskeie taal- en kultuursisteme beïnvloed. Daar is tekens van Amerikaanse invloed, Europese (Nederlandse en Vlaamse) invloed en die oorsprong van die orale tradisie van Afrika. Hierdie invloed is meestal te merk by individue en somtyds op sistemiese vlak. As dit kom by kletsrym of rap, is daar waarskynlik niemand wat die postapartheid Afrikaner-identiteit meer verteenwoordig as Jack Parow nie. Met Parow se onderskeie albums word daar telkens nuwe vraagstukke aan die orde gestel. Die populariteit van sy musiek sowel as die feit dat hy dikwels met ander kunstenaars soos Die Antwoord en Fokofpolisiekar saamwerk, sorg dat sosiale kritiek volop in sy lirieke teenwoordig is. Beide Die Antwoord en Fokofpolisiekar is bekend daarvoor dat hulle sosio-politieke vraagstukke in hulle lirieke aanraak en dat hulle optredes, musiekvideo's en publieke personas dikwels sosiale kritiek (en lof) ontlok.

## 5.1. Jack Parow

Jack Parow is die verhoogpersoonlikheid van Zander Tyler. Die verhoognaam 'Jack Parow' se oorsprong is relevant. Eerstens hou die naam verband met die akteur Johnny Depp se seerowerkarakter 'Jack Sparrow' in die *Pirates of the Caribbean*-films. Parow vertel aan Engelbrecht (2015: 59): "Ek is Jack Parow, die pirate van die caravan park." Volgens Klopper (2017: 180) dig Parow hom die eienskappe van 'n seerower toe: "anargisties, gevaarlik, roekeloos en anti-establishment". Die tweede relevansie is die noordelike voorstad van Kaapstad, genaamd Parow. In verband met sy beskouing van die voorstad Parow vertel Tyler aan Engelbrecht (2015: 13): "Toe ek klein was, was dit nog in die dae van apartheid, maar in daai tyd was Parow completely racially integrated. Dit was die mense wat in die ryk buurte gebly het wat segregated was."

Die voorstad Parow is nie 'n ryk buurt nie en het 'n reputasie vir aweregse, roekelose, laer- tot middelklas mense. Klopper (2017: 180) noem dat "die gebruik van die naam 'Parow' vir Tyler iets vergestalt van rasse-integrasie eerder as segregasie".

Die rol wat hy in die herstandaardisering van Afrikaans speel, moet ook genoem word. Hy praat dikwels in onderhoude oor sy taalgebruik. In die boek *Die ou met die snor by die bar* (2016) deur Theunis Engelbrecht word Parow se lewensverhaal in die eerstepersoon vertel en die taalgebruik in die boek is eie aan sy manier van praat. Parow word deur Marais (2012) beskryf as 'n "onverwagse vaandeldraer van 'n bevryde toekoms vir Afrikaans". In 2010 sê Parow in 'n media-onderhoud (Kahn, 2010):

Dis [...] goed dat ek, die wit kid, rap-musiek maak – iets wat eintlik getipeer word as 'n 'swart' ding. Nou doen ek iets om die image te verander. Mense kan sien dat nie almal wat wit is en Afrikaans praat, noodwendig rassisties is nie. Op 'n manier is dit 'n koel ding.

Klopper (2017: 99) skryf:

In 'n wêreld waar mense met verskeie agtergronde en herkomste in veral stedelike ruimtes voortdurend vermeng, kan hip-hop 'n ruimte skep vir transkulturele, kosmopolitaanse identifikasie asook die uitdrukking van hierdie identifikasie. Hierin is die manier waarop taal in hip-hop gebruik word 'n wesenlike bestanddeel.

Die dokumentêre film *From Parow to Parow Fest* (2022) kyk na Jack Parow se nederige begin tot sy suksesvolle vertonings en feeste in Nederland. Sekere kenners wat vir die doeleindes van die film onderhoude gevoer het, is van mening dat Parow selfs meer gewild is in die Lae Lande. Die film word as volg op die Silwerskermfees se webblad beskryf:

Since exploding onto the South African music scene with his smash hit "Cooler as ekke" in 2010, Jack Parow managed to achieve something very few other local artists have been able to do: to attract and maintain a following in The Netherlands and Belgium. 2017 saw him hosting his first own festival in The Netherlands – Parow Fest, a four-hour long extravaganza with some of the biggest Dutch hip hop and rap artists performing with Jack in a sold-out venue in Utrecht. This film documents the path of Jack Parow (Zander Tyler), from growing up in the northern suburbs of Cape Town to the moment where he steps onto the stage at his own festival to thousands of screaming fans, more than 10 000 kilometres from home.

Vervolgens word daar na die Nederlandstalige rapmusiek, Nederhop, sowel as na die groep De Kraaien gekyk.

## 6. Nederhop

‘Nederhop’ is die naam vir die manifestasie van rap in Nederland. De Roest (2024: 14) argumenteer: “Hiphop is meer dan musiek; het is een levensstijl waarin taal, mode en sociale dynamieken saamenkomen.”

In die beginjare het die meeste Nederlandse rappers in Engels opgetree om internasionale hip-hop na te boots. Dit het egter verander toe kunstenaars besef dat Nederlands ’n sterker kulturele impak sou hê. De Roest (2022: 12) voer aan: “De omschakeling naar Nederlands als voertaal in hiphop kwam eind jaren negentig op gang, toen artiesten als Extinxe en Brainpower bewezen dat Nederlandstalige rap commercieel levensvatbaar was.”

Nederlandse hip-hop reflekteer sosiale vraagstukke soos immigrasie, stedelike lewe en ekonomiese ongelykheid. De Roest (2022: 22) noem dat “veel Nederlandstalige rapteksten behandelen onderwerpen als sociale achterstand, racisme en identiteit, waardoor de muziek een stem werd voor de jeugd uit achterstandswijken”.

Daar is al twee bundels met tekste van die beste rap in Nederland gepubliseer: *Double talk* (1997) en *Double talk too* (1998). Die populariteit van Nederhop as kultuurvorm word beklemtoon en die feit dat dit as teks (sonder musikale begeleiding) ook meriete dra, gee meer kredietwaardigheid aan Nederhop van die hoë kultuur as wat noodwendig in die Afrikaanse sisteem ervaar word. Beryl (1998: 7) skryf dat populêre “kunsuitinge” presies dieselfde estetiese eienskappe kan besit wat normaalweg as deel van die tradisionele hoë kultuur toegeken word. In dié tipe tekste is daar ook “eenheid en complexiteit, intertextualiteit en ambivalentie, de voorkeur voor het experiment en de nadruk op het medium”. Volgens Beryl (1998: 7) voldoen goeie hip-hop en rap aan dié kriteria. Die onderwerpe wat in populêre musiek soos Nederhop teenwoordig is, is in staat om menings oor te dra en wêreldwyd te versprei. Volgens De Roest (2024: 45) handel “Nederlandse hiphopartiesten [...] openlijk over discriminatie en de beperkingen die zij ervaren binnen de samenleving”. Dit is moontlik danksy die media en die industriële vorme van produksie, distribusie en konsumpsie. Rap bied “alternatiewe percepties van sosiale, politieke en maatschappelijke gebeurtenissen” (Beryl, 1998: 8).

In Nederhop – soos in alle ander vorme van rap oor die wêreld heen – is poësie aangepas vir ’n nuwe generasie met nuwe estetiese voorkeure en behoeftes. Rap bied ekstra podiums deur die kultuurvorme van letterkunde en musiek te vermeng. Komrij (in Beryl, 1998: 8-9) noem verder:

Je zou kunnen zeggen dat het om een soort gebruikspoëzie ging en dat ze naar haar oeroude wortels van orale poëzie was teruggekeerd. Ze had haar milieu teruggevonden. Terug naar de dans en de muziek, en daarmee terug naar de rol van de dichter als profeet, als zegger van harde waarheden, scheidsrechter, ceremoniemeester. Je zou in de geschiedenis kunnen duiken en op de lange traditie en de constanten in de orale poëzie kunnen wijzen.

Wat toon betref, is daar 'n verskeidenheid in Nederhop te vind. Komrij (in Beryl, 1998: 15) noem dat dit wissel van humoristies tot grimmig en van “belerend” tot “regelrecht destructief”. Dit kan gesê word van alle manifestasies van rap oor die wêreld heen.

Wat die wisselwerking tussen Nederland en Amerika betref, voer Koreman (2014: 511) aan:

Where American rappers should, on the whole, remain true to the genre, in Dutch hip-hop experimentation and originality is valued. Dutch rappers are allowed to mix hip-hop with pop and reggae for example, without it affecting their authenticity. The idea that being commercial and being authentic are not automatically opposites is even more apparent in Nederhop, as songs are often praised for their ‘hit potential’ and these rappers also enjoy the biggest success.

Koreman (2014: 513) noem dat 'n vergelyking tussen die Nederlandse en Amerikaanse sisteem dikwels tot nadeel van die kleiner sisteem is:

[...] within this globalized genre, the comparison with foreign acts is rarely used to lift the status of Dutch hip-hop acts and when it is done it is limited to the American underground scene. Nederhop acts are often contrasted with the American hip-hop acts.

Die perspektief waaruit die sisteem gevolglik bekyk word, blyk belangrik te wees. Nederhop word daarom gesien as 'n kultuurvorm wat op sy eie beoordeel moet word en wat binne 'n afsonderlike kulturele en literêre sisteem bestaan. Koreman (2014: 513) gaan verder deur te sê dat die:

valuation of Nederhop thus seems partly derived from it being an addition to, first and foremost, the national scene, and after that the international hip-hop field, instead of enjoying success abroad and being valued internationally, as is the case in the dance genre.

Die (moontlike) toekoms van Nederlandse hip-hop word deur Gilbers (2023: 133) soos volg beskryf:

While it is difficult to predict how hip hop will develop in the Netherlands over the coming years, it appears that the culture is in the process of maturing. For instance, in the past few years, several Dutch rappers have used their increased exposure in Dutch society to become more socio-politically active, especially regarding issues involving discrimination against minorities.

## 6.1. De Kraaien

De Kraaien is 'n rapgroep uit Den Haag wat sedert 2009 deel vorm van die Nederlandse musiektooneel. Hulle staan bekend vir energieke optredes met kragtige ritmes en uitdagende, eiesinnige lirieke wat sterk gewortel is in hul plaaslike identiteit.

De Kraaien se optredes is bekend vir hulle energie en word beskryf as unieke ervarings, met 'n volledige 'live band' en sosiaal betrokke vermaak.

Die groep se identiteit was lank onseker aangesien hulle altyd kraaimaskers tydens optredes dra en al drie lede se name anagramme is: Neurbert El Halt (Albert Hunteler), Prins Clit in Paanham (Christiaan Lippmann) en Bernd Gansebev (Seb van den Berg). In 2014 het die derde lid, Neurbert El Halt, die groep verlaat en in Januarie 2018 het ook Prins Clit in Paanham se paaie vanweë artistieke en musikale verskille met die groep geskei.

Die groep se debuutalbum het in 2016 verskyn. Hulle regstreekse optredes word dikwels beskryf as intense en lewendige ervarings, met 'n kragtige verhoogaanwesigheid, volledige live-orke en 'n sterk element van vermaak. Op Spotify, die musikale stroomplatform, word De Kraaien se musiek soos volg beskryf (Anoniem, 2025):

Duister, gevaarlijk, uniek, hard, recht door zee en dit alles met een knipoog. Bernd Gansebev en zijn crew verrassen je keer op keer met keiharde maar uber [sic] frisse tracks. Harde beats en natuurlijk eigenwijze rauwe Haags teksten behoren tot de vaste ingrediënten van de urban underground formatie. Met de hits "Ik vind Je Lekker" en "Pechvogel" zette De Kraaien zich op de kaart. [...] Het blijft elke show nog steeds een verrassing wat ze meebrengen. Maar één ding is zeker, De Kraaien garandeert chaos van een hoog niveau en stilstaan is geen optie.

## 7. Samewerking tussen Jack Parow en De Kraaien

Dié kunstenaars het mekaar in 2014 ontmoet tydens een van Parow se uitverkoopte Europese toere. Groenewald (2016) skryf:

Jack Parow met Bernd Gansebev and Prins Clit in Paanham during his travels in The Netherlands a few years ago. In 2015 he ended up visiting De Kraaien at their studio in Den Haag. After a full day session Kattenkwaad was almost finished. Jack Parow finalised his part in Cape Town and the two acts worked together to make the music video.

Oor hulle samewerking sê Parow op die webwerf Artist Guide (Anoniem, 2016):

De Kraaien en ik zitten samen op een fucking nieuw level, je zou kunnen zeggen dat we boven alles staan. Onze muziek valt onder dezelfde categorie, is next level en van de fucking toekomst. Dus luister goed, het zal je in alle opzichten beter maken.

Bernd Gansebev vertel in dieselfde artikel:

Als je kijkt naar De Kraaien en Jack Parow dan zie je één en al kattenkwaad. Het is waar we voor staan. Die Zuid-Afrikaanse leeuw regeert over de jungle en de bonte kraai staat aan de top van de voedselketen in Nederland. We spreken dezelfde taal en hebben hetzelfde doel. Domineren. Het is een gouden combinatie.

In Januarie 2016 verskyn hulle eerste musiekvideo saam, vrygestel op Parow se kortspeler *From Parow with Love* (2016). Butler en Oelofsten (2016) skryf:

The EP reflects a sense of cultural and linguistic amalgamation as each artist spits bars in their own mother tongue. Dutch finds itself flowing into Afrikaans and the similarities between the two languages quickly become apparent. A new generation of Afrikaans liberalism finds itself jostling for attention with the much more low-key and liberal nature of the Dutch mindset.

Wat die vermenging van Afrikaans en Nederlands betref, word daar in 'n resensie op die blog House Of Pop geskryf:

Many of the tracks are bilingual. I initially thought that would hamper the effect the songs on the album have but it's this fact that makes them stand out even more. The production on the record is flawless and Jack gives us some hardcore electronic sounds

and even a ballad or two. Jack has pushed boundaries on this EP and gave his fans something they would never expect (Broide, 2016).

Wat die wisselwerking tussen die Afrikaanse en Nederlandse rappers betref, is daar twee ooreenkomste om uit te lig. Eerstens is hulle afkoms vir beide partye belangrik. Parow se identiteit is ingebed in sy herkoms uit Parow, die voorstad van Kaapstad. Hy rap selfs saam met Bittereinder en Tumi Molekane (ander Suid-Afrikaanse rappers) in die lied “A tale of three cities” oor Kaapstad, waar Bittereinder oor Pretoria sing en Molekane oor Johannesburg. Beryl (1998: 16) noem ook die belangrikheid van die plek waar die rapper sy kuns beoefen: “een rapper die zijn habitat verlaat houdt op rapper te zijn”. Die identiteit van die rapper is gevolglik met sy milieu verweef. Tweedens is beide partye in hierdie samewerking besig om die taal op interessante nuwe maniere in die genre van rap te gebruik. Parow maak dit duidelik in Engelbrecht (2015: 140) dat hy Afrikaans as kulturele en sosiale identiteitsmerker beskou, maar dat hy in sy gebruik van Afrikaans hom nie afsluit van ander kulture nie; deur taal vind hy ’n manier om kultureel en sosiaal ‘oop’ te wees. Veral wat betref sy kodewisseling met Engels en anderstalige zef-merkers.

De Kraaien rap in t’Haags, die dialek (en spesifieke aksent) van die stad Den Haag. Hulle is dus duidelik identifiseerbaar as van ’n spesifieke area en breek daardeur weg van Standaardnederlands. Dit sluit aan by die anti-establishmentkultuur van rapmusiek.

Die kunstenaars het al twee liedere saam uitgereik: “Kattenkwaad”, waar De Kraaien die medewerkers (‘collaborators’) is, en “Laat je kop ontplof” op De Kraaien se album *Rok&Rol Safari* (2017).

## 7.1. “Kattenkwaad”

Eerstens moet die lied se titel ondersoek word. Die titel “Kattenkwaad” suggereer dadelik die stoute en parmantige natuur van die kunstenaars. Blykbaar het hulle eerste ontmoeting met groot feestelikheid gepaard gegaan en was daar heelwat stories om daarna te vertel.

Die begrip “kattewaad” word algemeen gebruik om te verwys na ondeunde handeling of stout streke, veral dié wat kinders aanvang. Dit sluit tipies ligte baldadigheid of speelse aksies in wat nie ernstig of gevaarlik is nie, en wat gewoonlik met ’n eenvoudige berisping of geringe straf afgehandel word. Kattewaad dui dus op ’n vorm van speelse ongehoorsaamheid of jeugdige uitgelatenheid wat eerder as amusant as werklik problematies beskou word.

Die lied begin met ’n bekendstelling van die onderskeie rappers teenwoordig.

Die rappers betrek hulself (tipies van die ek-gerigte, performatiewe genre) en daarna word onder andere die verskille tussen die Nederlandse en Afrikaanse taal uitgelig. Alhoewel Afrikaans (gedeeltelik) van Nederlands afkomstig is, is dit vir Nederlanders nie heeltemal verstaanbaar nie.

Die taalkwessie word verder in hierdie lied aangeraak en oor Afrikaans rap De Kraaien: “Je praat die gekke ouwe Nederlandse taal gek” en dat dit wat uit Parow se “bekkie komt is lauw gek”. Aan die een kant is Afrikaans die ‘ou’ Nederlands en tog bring Parow ’n hiper relevante en moderne taal na die podium. Dit mag dalk vir die Nederlanders ‘oud’ klink, maar wat Parow se tipe Afrikaans betref, is dit uiters relevant en modieus. Juis omdat taalvermenging of ‘code-switching’, vloekwoorde en ander modewoorde in Parow se Afrikaans voorkom.

Parow is duidelik van mening dat versoening moontlik is deur die Nederlandse geskiedenis van Jan van Riebeeck met die Khoisan te jukstaponeer wanneer hy rap: “Dis mooi man, Jan van Riebeeck rap nou saam die Khoisan.” Die noem van die eerste Nederlander, Jan van Riebeeck, wat aan die Kaap in 1652 arriveer het, is kontroversieel. Veral as gevolg van die verhouding wat die destydse Nederlanders met die inheemse stamme gehad het. Hulle eerste kontak en daarna ruilhandel/kulturele wisselwerking word in die eerste plek opgeroep, maar ook bevraagteken en op dié manier word die geskiedenis/verlede met die hede versoen. Hierdie postmodernistiese tendens is eg binne die betrokke letterkunde. Die suggestie bestaan dat die kultuurvorm van rap vir hierdie versoening verantwoordelik is. Nog ’n interpretasiemoontlikheid is dat hierdie woorde eintlik die oorsprong van die Afrikaanse taal uitbeeld – dus die Nederlandse leksikale invloed wat deur kontak met die plaaslike gemeenskap in Suid-Afrika (Khoisan, strandlopers) aangepas is en verander het tot in Afrikaans.

Die liriek gaan verder: “Toyi-Toyi van Kaapstad allie fokken pad tot Nederland.” “Toyi-Toyi” is die naam wat gebruik word vir dansende protesaksie in Suid-Afrika. Die anti-establishment van rap, en op ’n manier die Afrikaanse taal, word in hierdie gedeelte belig.

Parow lig ook grappige kultuurverskille tussen Suid-Afrika en Nederland uit wanneer hy die benaming van ‘coffee shops’ bevraagteken: “I could swear that it said Coffee Shop. I think that that sign’s not right / I came out high as fuck, but I only went in for a Flat White.” Buite Nederland het die term ‘coffee shop’ die betekenis van ’n plek waar jy kan koffie koop. Dit is in Nederland egter sinoniem met die verkope van dagga (die Afrikaanse naam vir ‘weed’/‘hashish’).

Die titel word telkens in die refrein herhaal en die spontane feestelikheid van die ‘performers’ en die genre van musiek word benadruk: “Vang katterkwaad

aan / Lekker uit je plaat gaan / Trash die fucking dansbaan / Spring op en staan saam, staan saam.”

Die ooreenkomste tussen kunstenaars, deur nie net op sosiale betrokkenheid te fokus nie, maar ook plek te laat vir partytjie, is vanselfsprekend. Hier kan die genre van rapmusiek beide as sosiaal betrokke en as ritmiese partytjiemusiek geld.

## 7.2. “Laat je kop ontplof”

Nog ’n voorbeeld van samewerking tussen die betrokke kunstenaars (alhoewel Parow net die medewerker is), is die lied “Laat je kop ontplof” op De Kraaien se album *Rok&Rol Safari*. Dit begin met Parow wat rap:

Everyone's like: “Oh shit he's loose again!”  
Let je goose fokken uh-uh, hoes again  
From the bush to the booze raak ek woes again  
Let je bloed fokking koek, word geroek again  
Hop skop op, naai tot jou kop fokken draaien  
Dis ek in die plek gooi nog chick in die slaaien  
Laai in druk op vingers in die paai in  
Dis Parow en De Kraaien  
Maak tog lawaaien

Die taalgebruik in hierdie lied is duidelik ’n amalgame van Afrikaans, Nederlands en Engels. Interessant is dat Parow dikwels die Afrikaans ‘verdraai’ dat dit opsigself meer lyk na Nederlands as hy byvoorbeeld van die Afrikaanse woorde verbuig en dit ’n Nederlandse ‘klank’ gee deur middel van verbuigings. ’n Voorbeeld hiervan is wanneer die Standaardafrikaans ‘maak lawaai’ na die Nederlandse ‘maak lawaaien’ verander word. Dit is egter nie korrekte Nederlands nie en die verbuiging is heel moontlik ter wille van die rym.

Die woord ‘gek’ kom telkens in beide lirieke voor en in die lied “Laat je kop ontplof” word die samewerking en partytjeritmes (of ‘beats’) selfs met ’n malhuis vergelyk wanneer De Kraaien rap:

Hé, hé, welkom in die mal huis  
O jee, het lijkt hier wel een gekkenhuis  
Hé, hé, laat je kop fucking ontplof  
Shit is fucking rough

Daar is 'n aanmoediging om van alkohol gebruik te maak en dan só verder in 'n 'gekkehuis' te beland. Die inhibisies word so verloor en dan kan die ware partytjie begin: "Dus leg die bieren in je nek, dan krijg je gekke zinnen." Die insinuasie bestaan ook dat die lewe eintlik net waarlik sin maak wanneer daar wel onder die invloed van alkohol na die lewe gekyk word. Jou sinne word 'gek', maar dit is eintlik dán eers dat die ware outentieke en egte lewe ervaar kan word. Die woord 'zinnen' is ook die meervoud van 'zin'/'sentence' wat nog ekstra betekenis aan die lirieke verskaf. Die taal van die musikant en sy 'sinne' word sinoniem.

Die rappers word selfs as dierlik beskou wanneer hulle sing dat die "dwangbuis" moet "uit" asof 'n bees vasgevang voel en beheer word. Nie net deur sosiale norme en verwagtinge nie, maar ook wat betref vryheid van spraak: "Dus gooi die dwangbuis uit en laat dat beest eruit".

## 8. Gevolgtrekking

Hierdie samewerking of 'kattekwaad' tussen Jack Parow en De Kraaien is maar een voorbeeld van transnasionale medewerking tussen Afrikaans en die Lae Lande. Die samewerking tussen Afrikaanse en Nederlandse rapkunstenaars bevat 'n magdom kulturele en talige inligting en verdien verdere akademiese ondersoek. As gevolg van die talige ooreenkomste word beide kunstenaars/partye se aanhangersbasis uitgebrei en word hulle werk oor nasionale grense heen ontdek en waardeer.

In die samewerking tussen Afrikaanse en Nederlandse rap het kunstenaars soos Jack Parow en De Kraaien 'n kragtige brug gebou deur hulle unieke kulturele en taalidentiteite te kombineer. Deur in hulle onderskeie tale/dialekte te rap, het hulle die estetiese en sosiale potensiaal van hip-hop benut om taal en identiteit op 'n kreatiewe en rebelse manier uit te druk. Hulle samewerking beklemtoon hoe rap as 'n genre 'n platform bied vir die heronderhandeling van kulturele grense, sosiale kritiek en die bevordering van versoening deur die oorbrugging van taal- en historiese skeidslyne. In hierdie opsig reflekteer hulle werk die vermoë van musiek om gemeenskappe te verenig en uitdagende gesprekke rondom identiteit en herkoms aan te moedig.

Gerrit Komrij skryf in die voorwoord van *Double talk too* (1998) oor die belangrikheid van rap: "Rappers hebben de poëzie door mond-op-mondbeademing op het nippertje gered. De poëzie zal van binnenuit worden geëlectrificeerd en nooit meer dezelfde zijn" (Beryl, 1998: 8).

Hierdie insig van Komrij beklemtoon die transformerende krag van rap, wat poësie laat herleef en dit herdefinieer. Dit is duidelik dat die samewerking

tussen Afrikaanse en Nederlandse rappers nie net musikale grense oorskry nie, maar ook 'n nuwe era van brugbouende, transnasionale poëtiese en kulturele uitdrukking inlui.

*Universiteit van die Vrystaat*

## **Bronnelys**

- Adams, T.M. en Fuller, D.B. 2006. The words have changed but the ideology remains the same: Misogynistic lyrics in rap music. *Journal of Black Studies* 36(6): 938-957.
- Alleva, R. 2001. The rap on 'rap': Yo, where's the melody? *Commonweal* 128(12): 18.
- Anoniem. 2016. De Kraaien en Zuid-Afrikaanse rapper Jack Parow. Artist Guide. <https://www.artistguide.nl/nieuws.p?id=36312>. (Datum van gebruik: 15 Januarie 2025).
- Anoniem. 2025. De Kraaien: About. Spotify. <https://open.spotify.com/artist/2TZJIHDLfgdMLFejURyKf>. (Datum van gebruik: 15 Augustus 2025).
- Banks, D. 2008. How hip life theatre was born in Ghana. *American Theatre* 25(9): 30-91.
- Basch, L., Schiller, N.G. en Blanc, C.S. (reds.). 1994. *Nations unbound: Transnational projects, postcolonial predicaments and deterritorialized nation-states*. Londen: Routledge.
- Beryl, E. (red.). 1997. *Double talk: rap en poëzie*. Amsterdam: Singel Uitgeverijen.
- Beryl, E. (red.). 1998. *Double talk too*. Rapoëzie. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Borstlap, M. 2012. Poësie performances: 'n Ondersoek na die moontlikhede vir poësie performance. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Bosman, M. 2004. Die FAK-fenomeen: Populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies. *Tydskrif vir Letterkunde* 41(2): 21-46.
- Brink, A.P. 2013. Betrokke literatuur. <https://www.litterm.co.za/2010/09/14/betrokke-literatuur/>. (Datum van gebruik: 11 Augustus 2025).
- Brinkman, B. 2009. The rhyme renaissance: On rap, education and creativity. *English Drama Media* 13: 33-34.
- Broide, E. 2016. Review: Jack Parow – from Parow with love. The House Of Pop. <https://www.thehouseofpop.co.za/review-jack-parow-from-parow-with-love>. (Datum van gebruik: 2 Februarie 2025).

- Brouwer, C. (director). 2020. *From Parow to Parow Fest: The Jack Parow Story*. (dokumentêr). Suid-Afrika: Showmax.
- Butler, G. en Oelofsten, W. 2016. *Nobody's died laughing: A journey with Pieter-Dirk Uys* (dokumentêr). Suid-Afrika: kykNET Films.
- De Roest, F.A. 2022. Holland's hip hop hitting the books: The state and status of Dutch hip hop studies. *Global Hip Hop Studies* 2(1): 75-92.
- De Roest, F.A. 2024. De nuwe golf: Culturele identiteit in hedendaagse Nederlands(talige) hiphop 2015 tot heden. <https://hdl.handle.net/1887/4172002>. (Datum van gebruik: 6 Desember 2024).
- Du Preez, A. 2011. Die Antwoord gooi zef Liminality: Of monsters, carnivals and affects. *Image & Text: A Journal for Design* 17: 102-118.
- Engelbrecht, T. 2015. *Jack Parow: Die ou met die snor by die bar*. Kaapstad: Penguin Books.
- Engelbrecht, T. 2016. INKkuns: Oorspronklike klanke in Afrikaanse musiek. Netwerk24. <https://www.netwerk24.com/netwerk24/inkkuns-dis-nou-maars-wors-20160615>. (Datum van gebruik: 15 Junie 2016).
- Forman, M. en Neal, M.A. (reds.). 2004. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. New York, Londen: Routledge.
- Gilbers, S. 2022. The Netherlands. *Global Hip Hop Studies* 3(1): 129-135.
- Groenewald, C. 2010. Afrikaanse hiphop is 'n kultuur. *Rapport*, 21 November.
- Groenewald, F. 2016. Jack Parow is launching his new EP: *From Parow with Love*. The Flow. <https://www.theflow.co.za/jack-parow-is-launching-his-new-ep-from-parow-with-love/>. (Datum van gebruik: 4 Desember 2024).
- Hardt, M. en Negri, A. 2000. *Empire*. Londen: Harvard University Press.
- Haupt, A. 2008. *Stealing empire: P2P, intellectual property and hip-hop subversion*. Kaapstad: HSRC Press.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The meaning of style*. Londen: Routledge.
- Hess, M. 2005. Metal faces, rap masks: Identity and resistance in hip hop's persona artist. *Popular Music and Society* 28(3): 297-311.
- Hooper, J. 2009. Innocence, experience and hip hop. Teaching poetry through rap. *English Drama Media* 13: 29-35.
- Kahn, R. 2010. Hoor jy die nuwe dreuning? *Rapport My Tyd*. 12 Junie. <http://www.rapport.co.za/MyTyd/Nuus/voorblad-Hoor-jy-die-nuwe-dreuning>. (Datum van gebruik: 19 Augustus 2014).
- Klopper, A.E. 2017. Identiteitskonfigurasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Koreman, R. 2014. Legitimizing local music: Volksmuziek, hip-hop/rap and dance music in Dutch elite newspapers. *Cultural Sociology* 8(4): 501-519.

- Krims, A.** 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacatus, C.** 2009. Visual identities of the Other: Performance art and the public sphere in contemporary Sweden. *Scandinavian Studies* 81(4): 475-500.
- Magubane, Z.** 2006. Globalization and gangster rap: Hip hop in the post-apartheid city. In: Basu, D. en Lemelle, S.J. (reds.). *The vinyl ain't final: Hip hop and the globalization of black popular culture*. Londen: Pluto.
- Marais, D.** 2012. Middagete met Jack Parow – Checkit, ek's ook 'n taalbul. *Die Burger Bylaag*, 15 Mei.
- McCoy, H.** 2014. Rap linguistics course 'cool' but challenging. *Talk the Talk podcast*. <https://talkthetalkpodcast.com/190-rap-linguistics/>. (Datum van gebruik: 30 September 2025).
- Monbiot, G.** 2003. *The age of consent: A manifesto for a new world order*. Londen: Flamingo.
- Neate, P.** 2004. *Where you're at: Notes from the frontline of a hip hop planet*. Londen: Bloomsbury.
- Pennycook, A. en Mitchell, T.** 2009. Hip-hop as dusty foot philosophy: Engaging locality. In: Alim, H.S., Ibrahim, A. en Pennycook, A. *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities and the politics of language*. New York: Routledge.
- Pfeijffer, I.L.** 2000. De mythe van de verstaanbaarheid. *Bzzlletin* 30(274): 74-87.
- Pihel, E.** 1996. A furified freestyle: Homer and hip hop. *Oral Tradition* 11(2): 249-269.
- 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. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Smith, M.P.** 2001. *Transnational urbanism: Locating globalization*. Oxford: Blackwell.
- Vertovec, S.** 2009. *Transnationalism*. Londen: Routledge.
- Wiendels, L.** 2017. Lokaliteit en authenticiteit van de Nederhop. *Nederhop Magazine* (1): 22-32.
- Winfield, B.H. en Davidson, S.** (reds.). 1999. *Bleep! Censoring rock and rap music*. Connecticut: Greenwood Press.
- Wright, S.** 2000. 'A love born of hate': Autonomist rap in Italy. *Theory, Culture & Society* 17(3): 117-135.

## Note

1. Hierdie artikel se navorsingsfokus kom uit Smit (2018) se doktrale proefskrif getiteld: “Poësie op die podium: ’n Ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme, met spesifieke verwysing na Afrikaanse gedigte en lirieke.”
2. Die verskynsel van hip-hop as globale fenomeen word deurgaans betrek en bespreek in Klopper (2017).
3. Die doel van ’n rapgeveg of ‘rap battle’ is om jou opponent met jou beledigings omver te gooi. Die kunstenaar se identiteit, fisieke eienskappe, rapstyl en selfs kleredrag en persoonlike verhoudings mag gebruik word om beledigings op te baseer.
4. DJ’s en ‘beat-boxers’ speel ’n groot rol by rap. Die rapper maak staat op die ritme wat verskaf word, maar die rapper en die ‘beat-boxer’ moet ook wedersyds kommunikeer sodat die rap vloei.
5. In Amerika is daar ’n populêre televisieprogram, *Drop the Mic*, waar bekende Hollywood-akteurs en ander glitterati (soos byvoorbeeld Anne Hathaway, David Schwimmer en Kevin Hart) teen mekaar meeding. Die idee is dat hulle mekaar soveel beledig as moontlik en dan die ander deelnemer met slim woordgebruik en rymelary uitoorlê. Hierdie deelnemers is nie rappers nie, maar hulle vaardighede as rappers word in dié televisieprogram ten toon gestel.