

b154 639 04

UV - UFS
BLOEMFONTEIN
BIBLIOTEK - LIBRARY

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE.



University Free State

34300004297655

Universiteit Vrystaat

AFRIKAANSE VRYHEIDSLIEDJIES AS KONFIGURASIE VAN
IDENTITEIT : 'N IDEOLOGIE-KRITIESE PERSPEKTIEF

LIZABÉ LAMBRECHTS
(Studente nommer: 2003002868)

HIERDIE TWEE ARTIKELS WORD INGEDIEN
AS VEREISTE
VIR DIE GRAAD MAGISTER MUSICAE
IN DIE FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE,
DEPARTEMENT MUSIEK
AAN DIE UNIVERSITEIT VAN DIE VRYSTAAT

STUDIELEIER: PROF M. VILJOEN
MEDE-STUDIELEIER: PROF P.J. VISAGIE

NOVEMBER 2008

BEDANKINGS

Ek wil graag my dank betuig aan die volgende mense sonder wie hierdie studie nie moontlik sou gewees het nie:

My studieleier, Prof Martina Viljoen, vir haar onbaatsugtige bydrae. Haar hoë intellektuele en akademiese standaarde, asook aanmoediging was vir my 'n onontbeerlike bron van inspirasie en onderskraging. Dit was 'n voorreg om die studie onder haar leiding te voltooi.

Prof Johann Visagie vir sy waardevolle bydraes en voorstelle, sowel as al die gesprekke. Dit was van onskatbare waarde en het bygedra tot die dieper betekenis van hierdie studie.

Martin Rossouw vir sy insette en opmerkings, veral in verband met die tweede artikel.

JC van der Merwe vir die gesprekke oor die Neo-Afrikaanse Protesbeweging en sy belangstelling.

Anton Cloete van Radio Rosestad vir die gebruik van hulle argief.

NALN vir die hulpvaardige en vriendelike wyse waarop hulle my altyd gehelp het.

Dirk Hanekom, dankie dat jy altyd langs my sy staan, bemoedig en tydsam na al my idees luister.

My familie vir hulle opgewekte- en belangstellende meelewing. Dankie Ma, dat jy altyd bereid was om te help met raad en 'n koppie koffie. Jou akademiese insette was van onskatbare waarde. Dankie Pa, vir al die gesprekke oor Afrikaners en ook aan my twee broers, Hennie en Maree, vir hulle ondersteuning en aanmoediging.

ABSTRAK: ARTIKEL I

Die Afrikaanse vryheidsliedjie as herkonstruksie en dokumentering van Afrikaner-identiteit.

Meer as 'n dekade na demokratisering is identiteitspolitiek nog steeds uiters aktueel in Suid-Afrika en vind 'n heronderhandeling daarvan steeds plaas. In hierdie artikel word daar stilgestaan by die rol van Afrikaanse vryheidsliedjies as herkonstruksies van wit identiteit, terwyl dit meer spesifiek ten doel het om 'n vertrekpunt daar te stel vir 'n ideologies-kritiese teoretisering van die onderwerp. In hierdie opsig word daar binne die breër raamwerk van die sogenaamde Kritiese Teorie gebruik gemaak van Johann Visagie (1996) se interpretatiewe werktuie, naamlik metafooranalise en ideologie-kritiek.

Hierdie raamwerk dien as uitgangspunt vir die kritiese evaluering rakende die relevansie van 'n model soos geformuleer deur André P. Brink (1991) oor bogenoemde onderwerp. 'n Belangrike vertrekpunt vir hierdie ondersoek is vyf dominante post-apartheid narratiewe soos opgeteken deur Melissa Steyn (2001). 'n Seleksie van vryheidsliedjies word betrek by bepaalde konstruksies van "witheid" soos uitgebeeld in die genoemde narratiewe. Daar word bevind dat Brink se model bepaalde beperkinge ten opsigte van die onderwerp demonstreer.

ABSTRAK: ARTIKEL II

“De la Rey, De la Rey, sal jy die boere kom lei?”

Meer as 'n dekade na die demokratiese verkiesing in 1994 is die Suid-Afrikaanse samelewing steeds baie labiel, en ervaar veral baie wit Afrikaners 'n diepgaande identiteitskrisis. Hierdie krisis gaan gepaard met die soeke na 'n “nuwe” identiteit. Ten einde hierdie vraagstuk vanuit 'n musikologiese perspektief te ontleed, word twee modelle in hierdie artikel teenoor mekaar geplaas. Aan die een kant is daar Vladimir Karbusicky (1975) se strukturalistiese raamwerk wat spesifiek gerig is op die analise van musikale tekste. Hierdie model dien om 'n aantal liedjies te bestudeer waarin die tema van “die boer” 'n prominente rol speel as konfigurasie van spesifieke tipes van Afrikaner-identiteit. Die model bemiddel egter slegs die bestudering van wat beskryf sou kon word as “politistiese” norme – en om hierdie rede word Johann Visagie (1996) se ideologies-kritiese teorie, waarin ideologie as 'n negatiewe verskynsel benader word, aanvullend ter sprake gebring.

'n Ideologies-kritiese analise van die oorvloedige polemiese literatuur rondom “De la Rey” toon aan dat die liedjie beskou kan word as 'n ideologies-eensydige uitbeelding van Afrikaner-identiteit. Die liedjie, asook die bygaande musiekvideo, skets 'n baie spesifieke periode van die Afrikanergeskiedenis deur te fokus op die Anglo-Boereoorlog: die Afrikaner se sogenaamde “era van onskuld”. Binne die konteks van 'n tipe Neo-Afrikaner Protesbeweging kan hierdie uitbeeldings verdraai word om as hiper-normatiewe sienings van Afrikanerskap te dien.

SLEUTELTERME:

AFRIKANER-IDENTITEIT/VRYHEIDSLIEDJIES/IDEOLOGIE-KRITIEK/
METAFOOR ANALISE/DE LA REY/BRINK/KARBUSICKY/NARRATIEWE/NEO-
AFRIKAANSE PROTESBEWEGING/NOSTALGIE

ABSTRACT: ARTICLE I

Afrikaans freedom songs as reconstruction and documentation of the Afrikaner identity.

More than a decade after democratisation, identity politics are still extremely topical in South Africa and a renegotiation of this is still taking place. In this article the role of Afrikaans freedom songs and reconstructions of white identity are discussed, while it more specifically aims to establish a point of departure for an ideologically critical theorising of the topic. In this regard, Johann Visagie's (1996) interpretative tools, namely metaphor analysis and ideology criticism, is employed within the broader framework of the so-called Critical Theory.

This framework serves as the point of departure for the critical evaluation with regard to the relevance of a model, as formulated by André P. Brink (1991) about this topic. An important point of departure for this study is five dominant post-apartheid narratives, as recorded by Melissa Steyn (2001). A selection of freedom songs are used with specific constructions of "whiteness" as portrayed in the mentioned narratives. It was found that Brink's model demonstrates specific limitations with respect to the topic.

ABSTRACT: ARTICLE II

“De la Rey, De la Rey, sal jy die boere kom lei?”

More than a decade after the democratic elections in 1994, the South African society is still very labile, and many white Afrikaners in particular are experiencing a deep-found identity crisis. This crisis is coupled with the search for a new identity. In order to analyse this question from a musicological perspective, two models are contrasted to each other in this article. On the one hand, one finds the structuralist framework of Vladimir Karbusicky (1975), which specifically deals with the analysis of musical texts. This model serves to study a number of songs in which the theme of the “boer” plays a prominent role as configuration of specific types of Afrikaner identity. However, the model only mediates the study of what could be described as “politistic” norms – and for this reason the ideological-critical theory of Johann Visage (1996), in which ideology is approached as a negative phenomenon, is discussed in support of the study.

An ideological-critical analysis of the abundance of polemic literature surrounding “De la Rey” shows that the song can be regarded as an ideologically one-sided portrayal of Afrikaner identity. The song, as well as the enclosed music video, sketches a very specific period in the history of the Afrikaner by focusing on the Anglo-Boer War: the Afrikaner’s so-called “era of innocence”. Within the context of a type of Neo-Afrikaner Protest movement these portrayals can be distorted to serve as hyper-normative views of what being an Afrikaner means.

KEY TERMS:

AFRIKANER IDENTITY/FREEDOM SONGS/IDEOLOGY CRITICISM/METAPHOR ANALYSIS/DE LA REY/BRINK/KARBUSICKY/NARRATIVE/NEO-AFRIKAANS PROTEST MOVEMENT/NOSTALGIA

Afrikaanse vryheidsliedjies as herkonstruksie van wit identiteit

Het *lied* is in het volksleven innig verbonden met het dagelijks bestaan. In hun verruimde betekenis alz zang, vertolken melodie en ritme [...] al wat hart en zinnen beroert [...] Zingen is zelfexpressie sonder meer, is tevens mededeling van hart tot hart; met ander woorden: zang is een gemoedsuitstraling (Gelber, 1982:VII-VIII).

1. Inleiding

Suid-Afrikaners gaan tans deur een van die mees diepgaande psigologiese aanpassings in die Westerse wêreld ten einde sin te maak van hulle plek en funksie in die veranderende Suid-Afrikaanse samelewing. Sentraal tot hierdie aanpassing staan die kwessie rondom identiteit. Alhoewel die “dood” van identiteitspolitiek in internasionale literatuur al herhaaldelik aangekondig is,¹ is die samelewingskonteks in Suid-Afrika tans ryp vir studie op hierdie gebied – soos wat onder meer in resente plaaslike musikologiese studies gesien kan word.² Uit die innige verknooptheid van musiek met die daaglikse bestaan van mense (vergelyk Gelber, 1982 soos hierbo aangehaal) volg die kardinale belang van veral hermeneutiese studies. Die gebied van wit Afrikaanse populêre musiek is egter nog nie genoegsaam aangespreek nie – terwyl onlangse voorbeelde hiervan juis verdere aandag noodsaak.

Dertien jaar na die demokratiese verkiesing in Suid-Afrika is Afrikaner-identiteit nog uiters labiel. Loammi Wolf (2007) skryf onder meer: “The scars of the past are still there and the process of transformation has definitely not been concluded.”³ ’n Duidelike teken hiervan is

¹ ’n Spesiale uitgawe van die *New Literary History* (Albertini, 2000) is as geheel gewy aan die vraag: “Is daar lewe ná identiteitspolitiek?”

² Sien onder andere die artikels van Brett Pyper (2005) wat jazz as ’n kragtige metafoor vir swart Suid-Afrikaanse identiteit gedurende apartheid belig, asook Mary Robertson (2004) se studie wat die rol van populêre musiek in die onderhandeling van wit Suid-Afrikaanse identiteit ondersoek. Hierteenoor redeneer Shirli Gilbert (2005a) dat liedjies funksioneer as ’n ruimte waarbinne diegene wat eers gemarginaliseer is ’n stem kan vind om hul identiteit en ervarings uit te druk. Lara Allen (2005) ondersoek die fundamenteel hibriede en konstant veranderende natuur van swart Suid-Afrikaanse populêre musiek.

³ Die ongure kant van hierdie onstabieleit word onder andere belig deur die onlangse verskyning van die sogenaamde “Reitz-video” (vergelyk soortgelyke berigte in die *Volksblad* vanaf 2 Februarie 2008 tot einde Mei 2008).

die storm wat losgebreek het rondom Bok van Blerk se liedjie, “De la Rey” (2006), wat oornag kultusstatus bereik het. Polemieks oor die liedjie het selfs in die *New York Times* groot aandag getrek⁴ en het oor ’n tydperk van etlike maande in koerante, tydskrifte, op die internet en radio voortgewoed. Die feit dat die “De la Rey-fenomeen” egter relatief gou weer oorgewaai het, sou geïnterpreteer kon word as ’n duidelike teken dat daar ’n groei is na ’n nuwe Afrikaner-identiteit; ’n identiteit wat nie gekoppel is aan ras en politiek nie (sien Scholtz, 2005; Du Preez, 2007; Wasserman, 2002). Nietemin is dit reeds duidelik dat die liedjie mag dien as één bepaalde vertrekpunt vir vakkundige diskoers rondom wit Suid-Afrikaanse identiteit.⁵

In hierdie artikel word daar stilgestaan by die rol van vryheidsliedjies as herkonstruksies van wit identiteit, terwyl dit meer spesifiek ten doel het om ’n vertrekpunt daar te stel vir ’n ideologies-kritiese teoretisering van die onderwerp.⁶ In hierdie opsig word daar binne die breër raamwerk van sogenaamde Kritiese Teorie gebruik gemaak van Johann Visagie (1996) se interpretatiewe werktuie, naamlik metafooranalise en ideologiekritiek. Visagie formuleer ideologie as ’n negatiewe verskynsel⁷ en hierdie siening hang saam met sy idee van die “hipernorm”⁸ wat op die outonomisering (oormatige bevoordeling of selfs “verafgoding”) van sekere waardes fokus. Hierdie konsep sal met name na vore tree wanneer die relevansie van ’n teoretiese model, soos geformuleer deur Andre P. Brink (1991) vir die vraagstuk wat hier voorgehou word, ondersoek word. Dit beteken dat die studie nie alleen op teksanalise (in die breër sin) fokus nie, maar ook op ’n abstrakteoretiese vlak met die onderwerp wil omgaan.

⁴ Michael Wines, “Song Awakens Injured Pride of Afrikaners”, *New York Times*, 27 Februarie 2007.

⁵ Die konsepte “diskoers” en “diskoers analise” wat in hierdie artikel ter sprake kom, is veral gewortel in die denke van Michel Foucault (1972) waarby ’n diskoers gesien word as ’n geïstitutionaliseerde manier van dink waardeur sosiale idees, houdings, optredes, oortuigings en praktyke sistematies gekonstrueer word (Lessa, 2006: 283-298). Die toepassing wat hier ter sprake is, steun egter op die ideologie-kritiese uitbouing van Foucault se idees deur Johann Visagie (1995).

⁶ ’n Belangrike studie van hierdie onderwerp wat steun op poststrukuralistiese teorie, en meer in besonder op die psigolanalitiese denke van Jacques Lacan, is Bert Olivier (2006) se analise van die kompleksiteit van identiteit in demokrasie. Olivier dui op die futiliteit van ’n monolitiese identiteitsbegrip, en skets die ontvouing van ’n historiese identiteitshersiening aan die hand van Lacan se subjeksteorie.

⁷ In navolging van die Marxistiese tradisie, dit wil sê, in kontras met die hantering van ideologie as ’n neutrale term, wat bloot op iets soos ’n bepalande “lewensbeskouing” sou dui.

⁸ Die hipernorm (Visagie, 1994 & 1996) is ’n metodologiese stuk gereedskap waarmee dominasieverhoudinge binne ’n ideologie-kritiese diskoersanalise blootgelê kan word, en waardeur ideologiese verwrongenheid na die oppervlak gebring word. In terme van botsende ideologiese “verbintnisse” sou ’n dergelike analise dien tot ’n spekulatiewe begroning van welke tekstuele parameter (lirieke of musiek, in hierdie geval) “die waarheid praat” of, in Visagie se terme, betekenis oorheers (vergelyk Viljoen, 2005:78-79).

Op die oog af is Brink se model 'n ideale konteks vir 'n bestudering van die Afrikaanse vryheidsliedjie. Dit behels naamlik drie fases. Tydens die eerste fase vind 'n toe-eiening ("appropriasie") van die dominante kultuur se vorme en tradisies plaas. Die tweede fase is gewoonlik dié van uitdagende nasionalisme, waarmee die "eie" afgebaken word teenoor dié van die eertydse maghebber. Dit is ironies dat juis deur die verwerping van die gewese metropool een "sentrum" deur 'n ander vervang word, wat die vervanging van een dominante groep deur 'n ander impliseer. Die derde fase van min of meer volledige ontvoogding word dan binne dekolonisasie bereik wanneer daar soveel sekerheid oor die verworwe identiteit is dat dit nie meer angsvallig beskerm hoef te word nie. Binne hierdie fase is dit nie meer nodig om identiteit so militant af te baken, in te perk en te bevestig nie (Brink, 1991:1-4).

Deur middel van die bestudering en bespreking van Afrikaanse vryheidsliedjies relevant tot die onderwerp, sal die geldigheid van hierdie model binne ideologie-kritiese verband dus ondersoek word. 'n Belangrike vertrekpunt vir hierdie ondersoek is vyf dominante post-apartheid narratiewe soos opgeteken deur Melissa Steyn (2001). Binne die huidige argument sal daar getrag word om 'n seleksie van vryheidsliedjies te betrek by bepaalde konstruksies van witheid soos uitgebeeld in die genoemde narratiewe.

2. Wit identiteit as onstabiele konstruk

People who staked much of their identity on their privileged whiteness are now subordinated politically, in a country that is redefining itself as African, within the African context. Many of the underpinnings of white identity are being challenged. In such a situation of ambivalence and personal confusion, it is reasonable to expect that the meaning of whiteness will be highly contested ideologically, and will undergo notable changes (Steyn, 2001:xxii).

Afrikaners is 'n bonte mengelmoes van mense wat deur voortdurende kulturele akkulturasie steeds identiteitsverskuiwings ondergaan. Anders as wat soms gemeen word, is hierdie verskynsel nie alleenlik eie aan die "nuwe" Suid-Afrika nie, maar was die Afrikaner nog altyd besig om te verander. Soos 'n anonieme filosoof (Anoniem, 2001) dit stel, is die ganse

geskiedenis van Afrikaansheid immers “’n verhaal van dinamika, van komplekse oorspronge, onverwagte wendings en onwaarskynlike kombinasies, die huidige onstabiliteit is bloot weer ’n nuwe stroomversnelling van dié proses, wat Afrikaners opnuut voor die uitdaging van selfontdekking te staan bring”.

As ’n minderheidsgroep in postapartheid Suid-Afrika voel baie Afrikaners egter uitermate gemarginaliseer en kwesbaar. Ook hierdie gewaarwording kan herlei word na die verlede: “Die tydperk van Afrikanermag (1948-94) [was] eintlik ’n uitsondering in die geskiedenis van die Afrikaners. As ’n mens teruggaan na die vroeëre geskiedenis van die Afrikaners, dan was hulle as ’n minderheidsgroep dikwels marginaal en magteloos. Dit was ’n situasie waar ’n boer ’n plan moes maak, moes akkommodeer en by wyse van alliansie op allerlei maniere ’n weg in ’n groter konteks vind waar daar imperiale maghebbers en meer getalryke groeperings was.” (André du Toit, soos aangehaal deur Anoniem, 2001) Tog is wit Suid-Afrikaners as ’n klein minderheidsgroep grootliks ’n “permanente” groep: “although not *aboriginal*, they are *sociologically indigenous* and make a strong bid to legitimate co-occupancy of the land” (Steyn, 2001:xxiv). Baie wit Suid-Afrikaners het daarom ’n diepe verbondenheid met die land en Afrikaners by name het weinig bande met die lande van hulle etniese oorsprong behou (Giliomee, 2003:xiv). Voorts is die Afrikaner se proses van postkolonialisme verwickeld, omdat die Afrikaner by geleentheid gekoloniseer was, maar ook die beoefenaar van kolonialisme en neokolonialisme was. Hierdie prosesse is te wyte aan komplekse prosesse van okkupasie en inbesitneming, asook verskillende vorme van interne kolonisasie (Van der Merwe, 2003:11).

Binne die poststrukturelisme is identiteit nie meer uniform en in besit van ’n gedeelde voorgeskiedenis nie, maar word dit meervoudig gekonstrueer as verskillende, dikwels oorvleuelende of antagonistiese diskoerse, praktyke en posisies (Hall, 1996:2-3). Volgens hierdie perspektief ontstaan identiteit as die resultaat van ’n komplekse spel van magmodaliteite. Gevolglik word dit gekenmerk deur differensiasie eerder as deur ’n “natuurlik-gekonstitueerde” eenheid, wat dui op ’n allesinsluitende eendersheid sonder noemenswaardige interne differensiering (Hall, 1996:2-4). Ook die kritiek van etniese, rasse- en nasionale konsepte van kulturele identiteit en die “politiek van plek” funksioneer binne ’n anti-essensialistiese raamwerk (Hall, 1996:1). In resente benaderings word identiteit dus gesien as ’n sosiaalkulturele konstruksie, ’n nimmereindigende proses wat

saamgestel word uit aspekte wat dikwels teenstrydig teenoor mekaar staan. Identiteit is 'n proses van identifikasie en artikulasie, 'n herkenning van tekortkominge en nooit 'n definitiewe totaliteit nie – in laatmoderne tye, toenemend gefragmenteer,⁹ nooit 'n enkele konsep nie, maar altyd meervoudig (Hall, 1996:4). Vanuit hierdie perspektief word identiteite gevorm *deur* en nie *buite* verskille nie.¹⁰ Dit beteken dat identiteit slegs deur die verhouding tot “die ander”, die verhouding tot wat dit *nie* is nie, gevorm word (Hall, 1996:4-5).

In lyn met soortgelyke postmoderne sentimente skryf Abeye Zegeye (2003:3) dat die resente fenomeen van hibriede identiteitskonstruksies die rigiede konsepsies van identiteit, soos geassosieer met apartheid, uitdaag. Dit ondermyn die kulturele hiërargie en “voorgeskrewe” etnisiteite waarop rassediskriminasie gebaseer was. Soos die sosiale konteks verander, word hierdie vloeibare identiteite konstant gekonstrueer en gedekonstrueer (Zegeye, 2001:3). Hy argumenteer egter terselfdertyd dat identiteitskonstruksie in postapartheid Suid-Afrika nie alleenlik kan plaasvind as 'n proses van hibridisering nie, omdat begrippe van identiteit gebaseer op ras en etnisiteit nog steeds funksioneel is binne sekere kaders van die samelewing. In kontras tot die dekonstruktiewe proses, kan sulke essensialistiese identiteitsformasies wys op deurslaggewende prosesse van “herkonstruksie” van postkoloniale identiteit. Hierdie konfigurasie impliseer 'n verenigde groep mense met 'n gedeelde geskiedenis en voorvaders.¹¹

Die intellektuele verleidelikheid van postmoderne denke ten spyte, moet daar dus op hierdie punt uitgelig word dat konstruksie van identiteit moeilik in antiese kan staan teenoor die gedagte van essensie¹² – 'n bepaalde dinamiek kan immers nie anders gekonseptualiseer

⁹ Hierdie term is gewild onder poststrukuraliste, maar “verskeidenheid” is in baie opsigte 'n beter term, soos byvoorbeeld geïllustreer deur die sinsnede “ek het deel aan die Afrikanerkultuur, en terselfdertyd aan die Suid-Afrikaanse nasionale kultuur.” Hier is nie sprake van noodwendige konflik of prioriteit of fragmentering nie (Visagie, verbale kommunikasie, 20 Maart 2008).

¹⁰ As 'n punt van kritiek wys Visagie (verbale kommunikasie, 20 Maart 2008) egter uit dat hierdie stelling baie Derridiaans is: “'n Duisend konsepte van dinge wat “nie-Tafel” is, gaan nog steeds nie van hulleself vir jou die identiteit van “Tafel” produseer nie.” Hier word weereens aan verskil die mag verleen om identiteit te vorm, wat in sigself 'n reaksie is op 'n ouer soort “totaliteitsdenke”. Volgens Visagie kan identiteit egter eerder gesien word as “oor-en-weer-bepalend en geselekteerd, sonder die verabsoluttering van die een of die ander”.

¹¹ Zegeye wys tereg uit dat daar in die verlede teen hierdie herbevestiging van identiteit gediskrimineer is deur middel van wat Spivak (1990:11) en andere beskryf as “strategiese essensialisme”.

¹² Die konsep “essensie” is verdag gemaak in postmodernisme, terwyl ons weet dat menslike kognisie met die begrip van “essensies” werk. So ook is die term “identiteit” die afgelope jare in postmodernisme verdag

word as in teenstelling tot die idee van 'n gegewe essensie of konstante nie. Ricoeur (1998:52) is ook van mening dat globalisasie en die gevolglike toenemende homogenisering van gemeenskappe tot gevolg het dat mense die behoefte ervaar om terug te keer na 'n gefragmenteerde samelewing waar kulture van minderheidsgroepe en etniese verskille weer beklemtoon word. Steyn (2001:152) is meer pessimisties wanneer sy voorspel dat identiteit as gevolg hiervan meer vloeibaar mag word, maar terselfdertyd mag terugkeer na fundamentalisme. Die nuwe Suid-Afrikaanse regering se fokus op die idee van die reënboognasie het byvoorbeeld ten doel gehad om minderheidsgroepe se uniekheid te belig, en het sodoende gefokus op verskille eerder as op integrasie. In terme van Ricoeur (1998:56) se denke is daar in hierdie strewe aansienlike ideologiese gevaar verskuil: "The paradox is indeed that the praise of difference ends up reinforcing the internal identities of the groups themselves."

Vanuit hierdie perspektief is dit interessant om daarop te let dat daar onder wit Afrikaners onlangs magsdruk vanuit 'n belangegroep ontstaan het wat opnuut een oorkoepelende identiteit vir alle Afrikaners wil skep. Hierdie beweging, wat die "Neo-Afrikaanse Protesbeweging" (hierna NAP) genoem sou kon word,¹³ spreek identiteitsvraagstukke by wyse van 'n magsdiskoers aan; 'n diskoers wat gerig is tot die regering eerder as Afrikanerlandsgenote. Die NAP (wat hoofsaaklik uit 'n groepering wit, intellektuele mans bestaan) praat namens die intelligente nuwe Afrikaanssprekende en so word 'n postmoderne konstruk kunsmatig geskep. Die NAP maak hoofsaaklik gebruik van twee diskoerse, naamlik taal en kultuur, soos bevorder deur taalaktiviste en kultuurvegters onderskeidelik.¹⁴ Die NAP voed hierdie diskoerse hoofsaaklik deur koerantrubrieke en gebruik taal en kultuur om hul stryd teen integrasie te regverdig. Beduidend maak hierdie skrywers ook gereeld gebruik van strydmetafore;¹⁵ "die Afrikaner word geviktimizeer" (Roodt, 2006:18); "hulle probeer ons terugkry vir apartheid" (Kobus Maree soos aangehaal in Fitzpatrick,

gemaak en afgespeel teenoor "difference". Die twee konsepte korreleer egter met mekaar; selfs op die vlak van kognisie is identiteit iets deur dit van iets anders te onderskei.

¹³ Hierdie is 'n nuwe konsep soos geformuleer deur Johann Visagie (2007), en hoewel daar tot op datum nog slegs in private of ope gesprekke na die idee verwys is, is dit binne die konteks van hierdie artikel 'n belangrike begrip.

¹⁴ JC van der Merwe (verbale kommunikasie, 12 Maart 2008). Sien die laaste afdeling van hierdie artikel vir kritiese kommentaar op hierdie standpunt van die NAP.

¹⁵ In hierdie verband is dit interessant om te let op bevindinge van Dirven (1994) wat wys dat gedurende die apartheids-era die metafore "veg en oorlog", asook "sosiale organisasie", politieke diskoerse in *Rapport* oorheers, terwyl dieselfde metafore ook oorheers in die *Beeld* en *Die Burger* (Dirven, 1994:174).

2007); “ons moet veg vir ons taal” (Giliomee, 2005); “ons word van alle kante beleër” (De Klerk, 2007:6); “ons moet ons taal beskerm” (Peters, 2006:6; Du Toit, 2006:2). Sodoende word “die ander” gedemoniseer. Vanuit ’n morele gesigspunt is dit ook interessant dat die NAP afwysend staan teenoor “onnodige skuldgevoel oor die verlede”.

Soos reeds in die inleiding tot hierdie artikel gesuggereer, reflekteer populêre Afrikaanse liedjies aspekte van identiteitsdiskoerse soos hierbo geskets. As ’n besonder kragtige medium vir selfuiting mag musikale tekste optree as ’n besonder ryk diskursiewe bron, aangesien die wyses waarop mense gekies het om hulle ervarings musikaal te dokumenteer dieper insig verskaf in hoe die gebeure ervaar is (Gilbert, 2005b:126). Gilbert (2005b:127) toon byvoorbeeld aan dat musiek op twee kenmerkende maniere as ’n interpretatiewe lens binne hierdie sosiale diversiteit funksioneer: “As an object (self-contained ‘work’ or song), it acts as a medium for the discussion and documentation of social disparity. As an activity, it was a place where that disparity was played out.” Liedjies as tekste is dus sowel ’n manier om ’n gegewe realiteit te beskryf en om aktief daaraan deel te neem (Gilbert, 2005b:134). Daar sou egter geredeneer kon word dat hierdie funksie, in die geval van die sogenaamde vryheidsliedjie, besonder pertinent na vore tree.

Dit is interessant om daarop te let hoe wit Afrikaanse populêre musiek gedurende die mees onlangse dekades gereageer het op die soeke na ’n “nuwe” identiteit. Hierdie reaksies sluit byvoorbeeld ’n nostalgiese terugverlang na “die goeie ou dae” in, of die projeksie van ’n “voortvluggende” tipe identiteit, maar reflekteer ook direkte kritiek of skerp satire, soms getemper deur humor. Die idee van die avant-garde kunstenaar wat altyd teen iets moet rebelleer, word ook gevind. In terme van post-strukturalistiese of postmoderne denke behoort daar ook op gelet te word dat sommige liedere met konsepte van buigsame identiteite speel en tekens van minagting vir essensiële kategorieë van identiteit toon (Ballentine, 2004:105).

Met die oog op die verkenning van ’n seleksie van Afrikaanse vryheidsliedjies word daar vanuit hierdie agtergrond tot die onlangse teoretisering van identiteit oorgegaan na ’n beskrywing van kontekste waarbinne die vorming van wit postapartheid selfheid tans gestalte verkry. As vertrekpunt word Brink se model gebruik soos van toepassing op apartheid- en postapartheid vryheidsliedjies, waarna “verhale van witheid” ondersoek sal

word na aanleiding van Steyn (2001) se kwalitatiewe studie na blanke identiteitsvorming in die “nuwe” Suid-Afrika.¹⁶

3. Die drie fases van Brink se model

Soos reeds vermeld, behels Brink (1991:2) se eerste fase die appropriasie van die dominante kultuur se vorme en tradisies. Alhoewel daar vanuit die staanspoor in Afrikaans ook ’n vooropstelling van “eie”, inheemse vorme was (vergelyk die liedjies van die Eerste Taalbeweging), is die peil van die Afrikaanse literatuur vir ’n lang tydperk eintlik gemeet aan die vergelykbaarheid met Europese norme en vorme (Brink, 1991:2).

Dit is interessant om daarop te let dat musikale eweknieë veral in die vroeë vorme van Afrikaanse kunsliedere aangetref word. Alhoewel voorbeelde hiervan reeds rondom 1908 bestaan het (Bouws, 1982:168), het die beweging eers werklik posgevat met die ontstaan van die Tweede Taalbeweging (1900-1925) en is daar opnuut gefokus op nasionale liederes, sowel as liederes van oorlogseweë, wiegeliedere en kinderliedjies naas liefdesliederes (Bouws, 1946:93-94). Om in die groeiende behoefte aan kunsliedere met Afrikaanse tekste te voldoen, het verskeie digters van die Tweede Taalbeweging, naamlik Celliers, Totius, Marais, Langenhoven, Malherbe, Wassenaar en later A.G. Visser, Eitemal en andere, die tekort probeer aanvul met vertalings van tekste van Goethe, Heine, Eichendorff, Rückert, Burns en Victor Hugo uit die internasionale repertoire, wat veral gebruik is deur komponiste soos Schubert, Schumann, Mendelssohn en Brahms (Bouws, 1982:172-3). B.F. Kotze lewer in 1935 kritiek op die, volgens hom, reeds aansienlike aantal komposisies van Afrikaners: “Van dié wat [hy] gehoor het, is daar maar min wat die volk pas. Die woorde is natuurlik Afrikaans, maar die musiekidoom is Europees.” (Soos aangehaal in Bouws, 1946:85-86.)

Bekende komponiste vanaf die 1920’s was S. le Roux Marais, M.L. de Villiers, Johannes Fagan en sy broer, George Fagan, Petrus Lemmer en Johannes Joubert (Bouws, 1982:174). Voorbeelde van hierdie liedjies kan onder andere gevind word in die bundels, *Vyf*

¹⁶ Erkenning aan Martin Rossouw vir die uitlig van die relevansie van hierdie bron vir die huidige studie.

Vaderlandsliedjies (1915-1930), met liedjies soos “Die lied van die ossewa”, “Ons voorgeslag” en “Dingaansdag”, asook die bundel *Ses Afrikaanse kunsliedere* (1921), met liedjies soos “Komaan!”, “Lig en Donker” en “Rus en stilte”. Beide bundels bestaan uit tekste getoonset deur M.L. de Villiers. In terme van materiaal wat as “vryheidsliedere” beskou sou kon word, is daar in bogenoemde liedere sterk nasionalistiese konsepte te bespeur, soos byvoorbeeld in die lirieke van “Komaan!” (1921): “Komaan! Daar’s ’n nasie te lei, daar’s ’n stryd te strij, daar’s werk!”

Hierteenoor besing S. le Roux Marais se lied, “Helderus” (1937), die lof van gevallende helde: “Rus in die aarde my helde, wat julle bloed het gewy. Rus in die skoot van die velde, vir ewig van bande bevry.” Die vae nostalgiese verlanke na die verlede verbloem egter nie die sterk politieke ondertone nie. ’n Lied soos “Waak op! Waak op, O moedertaal!”¹⁷ deur Johannes Joubert, toon duidelike nasionalistiese konsepte: “Waak op, O moedertaal! Waak op en kom ten stryde!”

Gedurende die dertigerjare het ernstige komponiste van kunsmusiek soos Arnold van Wyk, Blanche Gerstman, later Rosa Nepgen, Hubert du Plessis en John Joubert gedigte van veral W.E.G. Louw, I.D. du Plessis, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Elisabeth Eybers en Uys Krige getoonset, sowel as ’n paar ouer digters soos Celliers, Marais, Leipoldt en Totius (Bouws, 1982:176). Izak Grové (1993:166) skryf oor Arnold van Wyk dat hy met sy “diepere insig en meer gesofistikeerde middele” die Afrikaanse kunslied tot ’n kunsvorm ontwikkel het. Van Wyk se liedere, soos “Vier weemoedige liedjies” (1934-1938), is gebaseer op tekste van I.D. du Plessis en W.E.G. Louw en die liedjies “dui op ’n bewuswording van ’n wesenlik Afrikaanse identiteit” (Grové, 1993:167). Grové (1993:168) skryf verder dat, alhoewel werke soos die belangrike liedsiklus, “Van liefde en verlatenheid” (1953, gebaseer op vyf tekste van Eugene Marais) en die orkeswerk, “Vier gebede by jaargetye in die Boland” (1966, na aanleiding van NP van Wyk Louw, onvoltooid), nie in die eng sin van die woord as nasionalisties beskou kan word nie (soos byvoorbeeld deur die gebruik van volksmelodieë of -instrumente, of volksmusiekverwante middele nie), is hier wel sprake van wat Jacques Malan (1984, soos aangehaal in Grové, 1993:168) as *getransponeerde nasionalisme* geïdentifiseer het: “[...] waar persoonlike

¹⁷ Die publikasie is beskikbaar by NALN (bestudeer te Bloemfontein, Februarie 2007). Geen datums kon egter tot dusver vir hierdie werk opgespoor word nie.

verbondenheid verlore raak in puur-menslike natuurbelewing, sonder om die eie liefde vir die land en sy mense te negeer”.

Brink (1991:2) se tweede fase is dié van uitdagende nasionalisme, waarmee die “eie” afgebaken word teenoor dié van eertydse maghebbers. Soos bo vermeld, kan ontvoogding egter eers werklik tot wasdom kom wanneer dit die onderliggende *denkstrukture* van die oorspronklike bewind vernietig het: “[D]it baat nie dat die sentrum (metropool) en die marge (kolonie) net plekke omruil nie: die hele denkwyse waarvolgens ‘sentrums’ en ‘marge’ *moontlik* gemaak word, moet hersien word.” (Brink, 1991:4)

Binne hierdie fase verskuif die fokus na die sogenaamde Musiek en Liriek-beweging van die 1980’s, met kunstenaars soos Laurika Rauch en Koos du Plessis as die eerste beduidende reaksie op die hoofstroom Afrikaanse liedjie. Nietemin het hierdie beweging steeds gemaklik by die Afrikaner-Nasionalistiese projek ingepas. Dit het wel voorbeelde van protesmusiek ingesluit – spesifiek dié van Anton Goosen en David Kramer, maar die protes was meestal subtiel en liedjies met ’n sterker politieke boodskap is gesensor (Marais, 2006:17).

Terwyl die hoofstroom Afrikaanse liedjies gedurende die 1980’s geïdealiseerde, romantiese landskappe tekenend van ’n hegemoniese, valse bewustheid oor die “plattelandse” geskiedenis van die boere besing het (Jury, 1996:2-3), het die eerste werklik politieke- en sosiaalrelevante ondergrondse beweging gedurende hierdie jare in Johannesburgse klubs soos Jameson’s en die Black Sun beslag verkry (Marais, 2006:17). Vanuit die Afrikanergeleedere het alternatiewe Afrikaanse musiek skerp sosiopolitieke kommentaar op die eksklusiwiteit (in Brink se terme, die “metropool”) van die Nasionaliste gelewer. ’n Groot deel van die “stryd” van die alternatiewes was juis om Afrikaner-identiteit te herdefinieer, om vooroordele en stereotipes af te breek en om ’n nuwe identiteit te skep (Pieterse, 2003:16).

Een vorm van protes was om Afrikanersimbole, tradisionele liedjies, of die tekste van psalms op humoristiese wyse te manipuleer. Sodoende het ou simbole deur ironie nuwe betekenis gekry en het dit weer “cool geword om Afrikaans te praat” (Marais, 2006:17).

Die simbool van die ossewa is een voorbeeld hiervan. In die vergange tye 'n simbool van Afrikanertrots, soos tydens die 1938-Ossewatrek na Pretoria, word dit besing in Charles Jacobie se liedjie, "Die Ossewa" (1986):

Ja 1938 jy bring die ossewa
Om Afrikaners wakker te skud
...
Druk aan ons harte
Want ons moet koers hou vir altyd
Vir land volk en taal

Hierteenoor het die kontroversiële Voëlvry-toer van die alternatiewe Afrikaanse musikante vroeg in 1989 simbolies bekend gestaan as "Die Nuwe Groot Trek" (sien Bester, 2005:7). 'n Geveerde, groot pienk "moderne" ossewa is ook tydens hierdie toer as banier gebruik (sien Hopkins, 2006). Hiermee het Johannes Kerkorrel die simbool van die ossewa uitgedaag en afgebreek, soos ook gesien kan word in sy liedjie, "Ossewa" (1989): "My God, Gert dis 'n nuwe soort Ossewa [...] 'n regte egte rock en roll ossewa." Kunstenaars soos Anton Goosen het egter steeds nostalgies na die ossewa verwys, soos byvoorbeeld in sy liedjies, "Afrika" (1980): "Terug op die spoor van die kakebeenwa / waar die hemel swaar aan al sy sterre dra", asook sy liedjie, "Suiderland, mooiste lappiesland" (1985), waar die spore van die ossewa 'n tyd van behoort en van tuiste simboliseer: "Aan die voet van Afrika, da' wa' die spoor van die ossewa lê."¹⁸

Soos met die destydse Alternatiewe Musiekbeweging in die 1980's, maak talle huidige Afrikaanse musikante gebruik van die herinterpretasie van ouer liedjies, veral volksliedjies, om sosiale kommentaar te lewer, byvoorbeeld Lucas Maree se liedjies, "Die blou berg" (2001) en "Vat jou goed en trek, Ferreira" (2001). 'n Treffende voorbeeld hiervan is Karen Zoid se lied, "Afrikaners is plesierig" (2001). Met die driftige mineurtoon van die refrein verander sy heeltemal die betekenis van die eens plesierige piekniek liedjie. In die rap-

¹⁸ Dit is interessant om daarop te let dat daar onder 'n sekere groep Afrikaners vandag weer nostalgies na die ossewa verwys word as die simbool van die Afrikaners se deursettingsvermoë en patriargale waardes. Zinkplaat sing in "Donkiekar windscreen" (2005): "en hy klim af, soos Clint Eastwood [...] maar die kinders bly sit, gedweë en soet / en die vrou ook want sy is die handbriek." Die Skim sing ook in sy liedjie "Kaalvoet" (2007) van 'n trek, kaalvoet oor die Drakensberg; 'n denkbeeldige ossewa trek weg van die kolonie, weg van dit wat sleg en volksvreemd is.

gedeeltes lewer sy kommentaar op die land se sosiale probleme, op die jappies sonder sosiale gewete, en sy verwys ook na omgewingskwessies, soos vigs en armoede. “In die laaste paar strofes kom daar ’n herhalende proses van identifikasie en afstand neem, van aanklag en vereenselwiging tussen die sangeres en die Afrikaners waaroor sy sing voor.” (Bosman, 2004:38) Dit toon dat die sangeres self nog nie seker is waar sy hoort nie, sy is ’n Afrikaner, maar wil nie met hierdie nasie geassosieer word nie.

Ook die DVD-weergawe van Johannes Kerkorrel se verwerking van die tradisionele Afrikaanse volksliedjie, “Al lê die berge nog so blou” (tien jaar later [1998]), bied nuwe perspektiewe op post-apartheid wit identiteit. Viljoen (2005:76) analiseer die lied soos volg: “Terwyl die woorde effe aangepas is word ’n nuwe interpretatiewe konteks gekonstrueer deur middel van ’n reggae-styl begeleiding. Visuele materiaal wat in ’n DVD-weergawe bygevoeg is, omvang beide Afrikaner- en Afrika-identiteite. Die verband met die verlede is mities-nostalgies, terwyl die bittersoet metafoor van die ‘blou berge’ Rabie se melankoliese natuur op hoogs persoonlike wyse blootlê.”

Bogemelde voorbeelde demonstreer duidelik dat daar nie een oorkoepelende Afrikaner-identiteit is nie, maar eerder verskeie “narratiewe” wat tegelykertyd ontvou. In terme van die tweede stadium van Brink se model is dit ook duidelik dat liedjies wat teen nasionalisme en die ou orde protesteer, nou openlik oor “die ander” sing wat eers verswyg is (vergelyk Brink, 1991:7). Sien byvoorbeeld liedjies soos, “Swart September” (1990) deur Koos Kombuis en “Ou, ou lied van Suid-Afrika” (1989) en “Hillbrow” (1989), deur Johannes Kerkorrel. Hierby aansluitend, ontstaan daar ook voorbeelde van identifikasie deur middel van openlike uitsluiting, soos byvoorbeeld in Koos Kombuis se “Paranoia in Parow-Noord” (1990):

Ek weet ek is verslaaf aan drank
Ek is oortrokke by die bank
My dogter is ’n “Boerepunk”
Maar dank God ek’s ten minste blank!

Hierdie teks fokus op die ironie van ’n uitwendig-respektabele voorstedelike Afrikanerskap wat berus op die denkbeeldige fiksie (waan) van ’n superieure ras met spesiale voorregte

(soos Goddelike beskerming). Die verwysing na 'n "Boerepunk" sluit aan by postapartheids-voorstellings van wit Afrikanerskap wat die behoefte aan hervertolking van die self onderstreep (sien ook Viljoen, 2005:70).

Binne die derde fase van Brink se model word min of meer volledige ontvoogding dan binne dekolonisasie bereik wanneer daar soveel sekerheid oor die verworwe identiteit is dat dit nie meer angsvallig beskerm hoef te word nie. Binne hierdie fase is dit nie meer nodig om die "ek" so militant af te baken, in te perk of te bevestig nie: in 'n vrye omgang met "die ander" – met al wat "ander" is – word die verhoudingsmarge nie net omgekeer nie, maar oopgemaak en vrygestel van prekondisionering. Brink skets hierdie situasie as een waar die individu so volledig "ek" geword het dat dit juis nie meer skeidslyne teenoor "die ander" benodig nie (Brink, 1991:5).

Dit is duidelik dat die doel van die 1980's se alternatiewe Afrikaanse beweging onder andere gegaan het oor 'n ondermyning van Afrikaans as simbool van Afrikanermag. Daarmee saam is die patriargale beeld van Afrikanermanlikheid ondermyn en belaglik gemaak. Hierteenoor is daar tekens dat die huidige alternatiewe Afrikaanse beweging veg vir die vryheid om nuwe kulturele formasies onbevange te verklank, asook teen 'n stigmatisering van die taal (Marlin-Curiel, 2003:72). Sien byvoorbeeld Amanda Strydom se lied, "Hoor hoe brom die wind" (1996), waar sy sing: "Ek kan rock in my taal / ek maak amok in my taal / en ek kan skok in my taal."¹⁹ Marlin-Curiel (2003) gebruik die platejoggie, Heine du Toit (onder die verhoognaam DJ Opperman), as voorbeeld van een van die "hervertolkers" van Afrikaner identiteit. Hierdie "multimedia kultusavontuur", soos Opperman dit beskryf, is onder die titel *Aikonoklasme* by die ravekonsert, "Transmissie", aangebied wat in Desember 1999 by Barn Celos in Melkbosstrand plaasgevind het (Marlin-Curiel, 2003:55). Die musiekstyle wat tydens "Transmissie" gehoor is, omvat enigiets vanaf Afrikaanse genres soos ghoema- en boeremusiek tot by kosmopolitiese rave-musiek en Afro-jazz. Hierdie kulturele sintese dui egter op 'n strewe na aanvaarding eerder as weerstand teen verandering.

¹⁹ Sien egter Narratief I (bladsy 16) waar resente liedjies soos dié van Zak van Niekerk (2007), Adam Tas (2006) en Jaco (2006) weer hunker na die Afrikaanse taal soos wat dit was. Geen herdefiniëring vind hier plaas nie.

Marlin-Curiel (2003:68) skryf dat, ten spyte van politieke ondertone, daar in Opperman se kuns 'n duidelike wegbeweeg is van die doelwitte van die alternatiewe beweging van die 1980's. Vir die aanbieders het "Transmissie" suiwer om vryheid en plesier gegaan. Hierdie "kuns-happening" het wit, bruin en swart Afrikaanssprekende musikante oor kultuur- en rasgrense heen bymekaargebring. Hierdie situasie is moontlik, want "(w)at gesê moes word, is reeds gesê. Dit is nou tyd vir mense om hul vryheid te geniet." (Marlin-Curiel, 2003:61) Deur kragtige simbole van Afrikanerdom – onder meer dokumentêre beeldmateriaal van Paul Kruger, Hendrik Verwoerd en P.W. Botha – met gekommersialiseerde rave-musiek te vermeng, vertolk Opperman Afrikaner identiteit nie alleen vanuit die hede nie, maar ook sterk vanuit die vormende verlede (Marlin-Curiel, 2003:56). Hy sien hierdie toesprake soos dié van D.F. Malan as beide positief en negatief. Die "boodskap" van sy produksies is dat die tyd ryp is vir 'n jonger geslag Afrikaners om hul kulturele en persoonlike identiteit sonder selfbewustheid of skuldgevoel op te eis (Marli-Curiel, 2003:63). Terwyl die rave die verlede opgeroep het, het dit ook 'n nuwe toekoms voorgestel: die skep van 'n identiteit vir Afrikaners wat gelyktydig Afrikaans en "van Afrika" ("African") is (Marlin-Curiel, 2003:59).

4. Vyf verhale van witheid

In die voorafgaande seksie is daar getrag om die relevansie van Brink (1991) se model vir die onderwerp hier onder bespreking te illustreer. As 'n suiwer teoretiese konstruk wil dit lyk asof die liedjies (en sekere kunsliedere) wat elke tydperk verteenwoordig, bevredigend binne sy denke inpas. Die toepasbaarheid van die model word egter gekompliseer wanneer sy raamwerk nie net op 'n abstrak-teoretiese vlak bedink word nie, maar die relevansie daarvan aan die hand van huidige samelewingstendense geherevalueer word. Soos reeds hierbo in die teoretisering rondom huidige konsepte van identiteit aangetoon, impliseer die vloeibaarheid van identiteit en die prosesse van konstruksie en herkonstruksie wat daarby betrokke is, dat alle Afrikaanssprekendes nie onder één volksidentiteit gegroepeer kan word nie. Die grense van identiteit word voortdurend heronderhandel en soos Wasserman (2002) dit stel, huldig "[a]lle lede van 'n bepaalde groep [...] nie identiese veronderstellings en menings nie". Viljoen (2005:69) redeneer byvoorbeeld dat "[v]anuit die perspektief dat

identiteit gekonstrueer word na aanleiding van die wyses waarop dit binne bepaalde diskoerse vergestalt word, sou geredeneer kon word dat tradisionele wit Afrikanerskap – soos trouens enige ander kulturele konstruk – 'n 'fiksie' is waarbinne geskiedenis, ideologie en kulturele praktyke ineenvloei. Die samestelling van hierdie spesifieke identiteit berus gevolglik op geen onveranderlike, interne essensie nie, maar hang saam met konkrete sosiale verhoudinge en die materiële historiese en sosio-ekonomiese situering daarvan.” Dit is dus logies dat verskeie konstruksies van Afrikaner identiteit in die “nuwe” Suid-Afrika sou ontstaan.

In *Whiteness just isn't what it used to be* ondersoek Melissa Steyn (2001) wit Suid-Afrikaanse identiteit deur vyf narratiewe te identifiseer wat wit Suid-Afrikaners gebruik om sin te maak van die veranderende politieke en sosiale samelewing in Suid-Afrika. Narratiewe²⁰ in hierdie sin dui op samehangende sisteme van betekenis wat ons begrip van realiteit vorm (Steyn, 2001:xxxviii). Hierdie vloeibare raamwerk laat ons toe om verskillende, kompeterende realiteitsbeelde te skep deur middel van 'n bepaalde “repertorium” van betekenis. Die verskillende “weergawes” of konstruksies van witheid is gelaai met teenstrydige belange, kompeterende magstrukture en ideologiese formasies. Die hoof ideologiese diskoers tydens die apartheidsjare figureer binne hierdie vertellings as die “meesternarratief” (Steyn, 2001: xxxviii).

Op hierdie punt moet daar op gelet word dat die klem op narratief as 'n hermeneutiese middel veral herlei kan word na die werk van Paul Ricoeur. In hierdie verband voer hy aan dat 'n diepere verstaan van selfheid alleen moontlik word wanneer 'n interpretatiewe “lang pad” gevolg word via die uitleg van die simbool, die mite en die narratief (Ricoeur, 1995: 8). Terwyl metafoor volgens hom aangewend word om 'n bepaalde realiteit te “herskryf”, glo Ricoeur (1995: 13) dat die konstruksie van selfheid veral as narratief ontvou. Gevolglik beskou hy identiteit as die (steeds veranderende) produk van 'n narratiewe hermeneutiek (Ricoeur, 1995: 47), waarby hy beide die voortdurend veranderende *ipse* identiteit én die ononderbroke kontinuïteit van die *idem* identiteit verreken.²¹

²⁰ John Thompson wys juis op die ideologiese funksies van sulke narratiewe (sien Schoeman 1997:17).

²¹ Hierdie standpunt verstaan identiteit nie as staties en monolities nie, maar as 'n voortdurend transformerende fenomeen van betekenis. As sulks verskil dit met, aan die een kant, fundamentalistiese en natuurkundige verduidelikings van identiteit, en, aan die ander kant, anti-kognitiewe identiteitsmodelle soos

In terme van Melissan Steyn se “dominante apartheidsnarratief” kan daar op gelet word dat hierdie “meesternarratief” van witheid individue se materiële en psigologiese bestaan onderskryf en sodoende die dominante raamwerk gevorm waarvolgens daar sin gemaak is van die Suid-Afrikaanse samelewing gedurende die apartheidsera (Steyn, 2001:58). In sy ideologiese funksie het dié narratief dan ook die oorkoepelende identiteit vir Afrikaners gedurende apartheid gevorm, en sou daar gereken kon word dat hierdie narratief ook binne die raamwerk van Ricoeur se *ipse* en *idem* identiteite funksioneer.

Volgens Steyn (2001:13) is die apartheidsmeesternarratief in stand gehou deur talle instansies, onder meer die Nederduits-Gereformeerde Kerk, politici en die wetenskap. Die retoriek van hierdie instellings het grootliks gesteun op metafore soos “skoon”, “wit”, “lig”, “suiwer” en “goed” – begrippe wat gesien is as die fondament van die samelewing (Steyn, 2001:13). Hierdeur het veral die Nederduits-Gereformeerde Kerk die Afrikaner se idees en optrede gehelp vorm as gekose mense met ’n spesiale toekoms in Afrika en is rassistiese denke sowel as apartheid geregverdig. Die wetenskap het ook bygedra tot hierdie diskoers deur swart Afrikane buite die *genus homo* te klassifiseer as ’n aparte spesie. Dit het swart Afrikane geneutraliseer as fundamenteel verskillend en ondergeskik en het dus “baasskap” oor hulle regverdig. Die menslikheid van die wit mens is nooit bevraagteken nie en “menslikheid” is sodanig geassosieer met die Kaukasiese man. Die wetenskap het dus meegewerk met godsdiens en kultuur in die bevestiging van die superieure posisie van witheid, die norm waarteen almal en alles gemeet moes word (Steyn, 2001:17).

Ook die wit vrou was ondergeskik. Mans het vroue se seksualiteit beheer en sodanig van hulle onderdane gemaak, maar aangesien vroue nodig is om hulle ras te laat voortbestaan, kon vroue “tweedehandse” gevoelens van superioriteit en heerskappy geniet (Steyn, 2001:19-20). “Beskaafdheid” was ook ’n belangrike begrip. Stemreg was byvoorbeeld ’n voorreg en nie ’n reg nie en sou opgeskort kon word in die naam van die “bewaring van die beskawing” – ’n duidelike voorbeeld van ’n hipernorm.²²

voorgestel in postmoderne reartikelrings waar die self ’n gegebroke, wisselvallige konstruksie word (sien Rorty, 1980: 4vv).

²² Visagie, verbale aanhaling, 20 Maart 2008.

In terme van die onderwerp onder bespreking, is dit op hierdie punt belangrik om stil te staan by wyses waarop wit Afrikaanse populêre musiek hierdie hegemoniese ideologie bevorder het. Brenda Jury (1996:101) skryf byvoorbeeld dat die liefdesliedjie gekarakteriseer is deur die voorstelling van rigiede gender stereotipes. In die lirieke word vroue geïdealiseer as passief, meegaande en die slagoffers van onbeantwoorde liefde. Terselfdertyd word mans voorgestel as aktiewe manipuleerders van ruimte en tyd, gewoonlik as boere, soldate of mans met moed, wat deelneem aan heroïese sendings en soeke. Die patriargale kultuur word getrou gereflekteer in hierdie gender stereotipes, soos byvoorbeeld in die liedjies van Bles Bridges: “Net Vir Jou” (1994), “Bloedrooi Rose” (2000) en “Jou hart is weer myne” (2002).²³

In terme van musikale inkleding is populêre liedjies van die laat-apartheidsera hoofsaaklik gebaseer op disko, country, of Westerse style. Lirieke fokus oorwegend op romantiese temas (die liefdesliedjie, soos bo gemeld) en tot ’n mindere mate nasionale sentimente waarin die flora en fauna van Suid-Afrika besing word. Belangrike simbole van Afrikanerkultuur soos rugby en nasionale diens is ’n ander belangrike tema, terwyl ook religieuse temas of vertalings van Europese volksliedjies aangetref word (Jury, 1996:101). Die musiek van Gé Korsten is ’n sprekende voorbeeld hiervan. In sy lied, “Mooiste land” (1969), kom die idee van die uitverkore volk met ’n Godgegewe toekoms in Afrika duidelik na vore, die geroepenheid van die Afrikaner om lig te bring in donker Afrika: “Die land hier in die Suide is ons gegee [...] ons lewe is die mooiste / so heerlik en so vry / in geen ander land ter wêreld / sal jy dit kry.” Ook sy lied, “Suid-Afrika” (1969), is vol nasionalistiese ondertone, met die klem op trots en liefde vir die vaderland. Soos blyk uit die enkele reëls hieronder, dui Carike Keuzenkamp se lied, “Dis ’n land” (1990), duidelik op die spanning wat hierdie Nasionalistiese konsepte geskep het tussen die “eie” land, “vir ons gegee”, en “die ander” wat ook hierdie land moet deel:

Daar’s ’n land waar kerse brand
In vele mense tale
En ek weet die land is net vir jou en my bedoel

²³ Hierdie liedjies is oorspronklik op plate opgeneem en later oorgeplaas op CD’s. Omdat plate egter nie meer beskikbaar is nie, was dit nie moontlik om die oorspronklike datums van die liedjies op te spoor nie.

Die lied is ook baie idealisties en sprekend van die ou orde se diskoerse word die dag van môre beskryf as vol hoop, drome en toekomsdeale: “Hierdie land bied almal ’n lewe [...] Hierdie land bied almal sy deel.” (Ironies genoeg, gesing terwyl apartheid hoogty gevier het.)

Terwyl hierdie voorbeelde in verband staan met Steyn (2001:153) se meesternarratief, reflekteer die vyf narratiewe van witheid wat sy identifiseer, elkeen onderskeidelik ’n onderskrywing van, of ’n afwyking van vorige “meesterweergawes” van witheid. In kontras tot die “abstrakte”, spekulatiewe konteks van Brink se model, soos toegepas in die vorige subseksie van hierdie artikel, bemiddel Steyn (2001) se narratiewe egter toegang tot reële kontekste waarbinne wit Suid-Afrikaners hulself posisioneer – materiaal wat op ’n akademies- verantwoorde wyse gedokumenteer en geïnterpreteer is.

- **Narratief I: “Steeds koloniaal na al hierdie jare”** (*Still colonial after all these years*)

Hierdie narratief is die mees fundamentalistiese en paternalistiese narratief en is totaal uit voeling met die realiteite van die magsverandering in die “nuwe” Suid-Afrika. Hierdie verhaal konstrueer witheid volgens ’n onveranderbare magsverhouding tussen “wit” en “swart” en berus op die veronderstelling dat die voormalige verhouding met “die ander” behou of teruggewen kan word. Daar is twee weergawes van hierdie narratief: die “Bittereinder-kolonialis” (*The hardliner colonial*) en “die altruïs” (*The altruist* – Steyn, 2001:153). Die Bittereinder kolonialis bekla die verlies van die voordele van die vorige orde. Hierdie individu glo dat swartmense witmense wil “terugkry” en dat die huidige toestand in die land die vorige bedeling regverdig. Die meesternarratief en die troep van die “wit redder” kan waargeneem word in amper elke aspek van hierdie narratief (Steyn, 2001:60-63). In teenstelling hiermee, besef die Altruïs dat konsepte van witheid besig is om te verander, wat aanpassings noodsaak. Nietemin is hierdie individue nog steeds verdedigend teenoor vergange kulturele waardes. Hulle probeer die toekoms in die naam van die ou orde herdefinieer, sodat mag in die hande van blankes teruggeplaas kan word om verandering te beïnvloed volgens Europese, “wit” maniere. Hulle besef dat die ontwikkeling van minderbevoorregte groepe belangrik is, maar hou krampagtig aan die

belangrikheid van witheid vas soos dit deur die meesternarratief verkondig word (Steyn, 2001:64-67).

Hierdie narratief kry gestalte in talle populêre liedjies waar die musikante nostalgies terugverlang na 'n Suid-Afrika wat in wese nooit bestaan het nie: een sonder misdaad of regstellende aksie en waarin almal Afrikaans praat (Bezuidenhout, 2005:8). Hanru Niemand se verwerking van die bekende volksliedjie, "Sarie Marais" (2007), is tekenend hiervan: "O, bring my terug na daai ou, ou land / daar waar my Sarie woon / Waar Siembamba nog speel oor die radio / Daai land was so wonderlik skoon."

Keurspele van Koos Kombuis-liedjies, "saamsingliedjies" van tradisionele Afrikaanse musiek en T-hemde met "100% Boer" en "Praat Afrikaans of hou jou bek", is gewild onder lede van dié gehoor wat dikwels die aand afsluit met die sing van "Die Stem" (Marais, 2006:17). Liedjies soos "Is jy trots op Suid-Afrika" van Harry Dee en "Lekker in Suid-Afrika" (2007) van Zak van Niekerk²⁴, is sprekende voorbeelde waar die lirieke heeltemal uit voeling is met die "nuwe" realiteite. Harry Dee sing: "Ek ken hierdie land / van hoek tot kant / [...] waar vredesvure brand / is jy trots op sy naam / kom sing dan nou saam / Suid-Afrika." Vergelyk ook Adam Tas se lied, "My moeder is 'n taal" (2006).

Kunstenaars is ook verdedigend teenoor hulle kulturele waardes, besing hulle liefde vir die Afrikaanse taal en verklaar dat hulle sal sorg vir haar voortbestaan. Hierdie sentiment word byvoorbeeld weerspieël in die lirieke van Jaco se liedjie, "Sing in Afrikaans" (2007): "Jy's 'n lied in my hart / die pad na die toekoms / jy is soet op die tong / die room van alle tale / my skouers sal jou dra." Ook die lied van Ddisselblom, "Hoor ons roep" (2001), is 'n oproep tot almal om saam te staan en die taal te beskerm: "Bring terug ons taal / hoor ons roep." Hierteenoor is talle liedjies ook baie negatief oor die toekoms. Die bekende komediant en filmmaker, Leon Schuster se liedjie, "Eish! Part 1" (2006), is sprekend hiervan asook die verlies van die "goeie ou dae":

My plaas is nou vol plakkers en die land is in die sop

...

²⁴ Alhoewel hierdie musiek nie van hoogstaande gehalte is nie, spreek dit 'n groot groep binne die Afrikaanse gemeenskap aan, en is dit nodig om kortliks daarna te verwys.

die toekoms van ons boere is vaal boet

...

wat het geword van ons gewere van ons nasie en ons land

oral waar jy kyk is dit net plestiek poef en sand

verby die goeie ou dae sonder misdad en dilemmas.

Schuster gebruik graag sing-saam boereliedjies en die melodieë van welbekende plaaslike en oorsese populêre liedjies om 'n musikale idioom te skep met 'n sterk implikasie van "tradisie" onder konserwatiewe Afrikaners (Ballentine, 2004:121).

Verder word ou Afrikaner-simbole sonder tekens van ironie gebruik (Bezuidenhout, 2007:11). Die musikant Pieter Smith (sien *Rooikar*, 2002) se musiek wat verwerkings (keurspele) van ou Afrikaans volksliedjies sing, is tekenend van hierdie soort tendens. Liedjies is ook oorwegend sentimenteel, soos Jacques de Coning se weergawe van "Die Stem" (2000) wat as volg begin: "Voor 1994 mag ons nie ons Stem by oorsese rugby wedstryde gesing het nie maar ons was slim en het die wysie bietjie verander sodat hulle nie moet weet dat ons 'Die Stem' sing nie. Ons sal nooit die woorde verander nie, want hulle is ver te belangrik en te dierbaar vir ons." Dan volg "Die Stem" in 'n rock-styl met 'n effens aangepaste melodie.

- **Narratief II: "n Witte verdien nie hierdie nie" (*This shouldn't happen to a white*)**

Die vertellers van Narratief II is oorwegend verontwaardig en aggressief en blameer die regering dat hulle praktyke gebaseer is op 'n behoefte aan wraak. Huidige sake is nog steeds eenvoudig swart of wit (Steyn, 2001:78). Hulle hou verbete vas aan witheid as die ideaal en ervaar wat besig is om te gebeur in terme van omverwerping en viktimisasie en vergelyk hulle situasie met dié van swartmense gedurende apartheid. Die rassisme is omgekeer en blankes word nou onderdruk (Steyn, 2001:70-74). Ook hierdie sentimente kan duidelik in populêre liedjies gesien word, soos Abel Kraamsaal se liedjie, "B.E.E." (*Genoeg is Genoeg* (2007)): "Ons moet hande vat en saamstaan / Teen daai B.E.E. / [...] Omgekeerde rassisme is aan die orde van die dag."

Hierdie narratief bied slegs twee opsies: Veg vir voortbestaan en die behoud van jou regte, of “selfballingskap” – sommige letterlik deur middel van emigrasie, andere figuurlik deur middel van ’n onttrekking uit die samelewingsforum (Steyn, 2001:79). Die vertellers van hierdie narratief verklein ook die impak van die verlede op “die ander” en glo dat die voordele wat blankes in die verlede gehad het toegeskryf kan word aan hulle persoonlike vindingrykheid, vaardigheid en aanhouvermoë (Steyn, 2001:71). Hulle glo dat praktyke soos landstransformasie en regstellende aksie “natuurlik” moet gebeur as ’n soort inspanninglose osmose, want onnatuurlike integrasie kan nie afgedwing word nie en dit lok rass spanning uit (Steyn, 2001:76-77).

Binne hierdie narratief word musikante gevind vir wie ironie in sinisme verander het; hulle toon sosiale bewusheid maar sing oor misdaad, korrupsie, emigrasie en geweld, asook die nuwe skynheilige leiers (Bezuidenhout, 2005:8). Van die musiek van Die Brixton Moord en Roof Orkes en die musiek van Fokofpolisiekar sorteer onder hierdie narratief (Marais, 2006:17). ’n Voorbeeld is Koos Kombuis se nuwe liedjie, “Die Fokkol Song” (*Genoeg is Genoeg* (2007)). Die lied is ’n toekomsprojeksie: dit is die jaar 2010 en uiteindelik het ons ’n kans om “vir die wêreld te wys van ons vriendelike democracy”. Maar niks werk nie, daar is nie petrol, diesel, krag, water, of grappies om voor te lag nie. Die misdaad is nog steeds daar, daar is gate in die pad en die werkers staak, “jy kan maar kla en kla / dit help niks / so fokken baie fokkol in Suid-Afrika.” Die lied is deurspek met Kombuis se siniese laggies en met net ’n basiese kitaarbegeleiding word die slaankrag van die woorde des te meer beklemtoon. Hy spreek veral in die laaste vers treffende sosiale kritiek uit:

Ons het ’n moerse stadion hier langs die see gebou
Want ons is finished met apartheid en oranje blanje blou
Net jammer daar’s niks geld nie, elke dorp het nou ’n nuwe naam
Maar moenie worry oor die squatter-kamp langs die sokker veld nie
Ons is tenminste nie meer skaam.

Nog ’n voorbeeld is Andries Bezuidenhout se lied, “Nero van der Merwe se lied” (2003), wat amper ’n tipe apokaliptiese toekomsvoorspelling is. Alles wat eens mooi was is verwoes, die stad Johannesburg brand, “dinge het lankal uitmekaar geval / aanvanklik nog stadig / later so snel / [...] maar die lewe gaan aan, selfs in die verval / tussen ruïnes en

urasies, moet mense nog dwaal.” Valiant Swart se “Die bom kom” (2001), is ook ’n apokaliptiese toekomsvoorspelling: Moeder Aarde skeur middeldeur en almal vergaan. Vergelyk ook Johannes Kerkorrel se liedjies, “Toekomsramp” (1992), “Derde wêreld” (1992) en “Revolusie” (1992).

Die oproep tot Afrikaners om op te staan en te veg teen alles wat verkeerd is word ook duidelik in Afrikaanse liedjies gevind. Voorbeelde hiervan is sigbaar in die werk van musikante soos Abel Kraamsaal in sy liedjie, “Stormweer” (2005), waar hy Afrikaners uitdaag om weer helde te wees: “Veg jy kwaad, veg jy banaal, veg jy almal wat verkrag in die taal.” Liesl op bladsy 5 sing in “Wie doen wat” (*Genoeg is Genoeg* (2007)) dat almal moet saamstaan “teen die monster wat ons laat beef”; in Snotkop se liedjie, “Ons gaan dit nie vat nie” (2005), sing hy: “Ons het die reg om te veg, ja / en dis die een ding waarvoor ons sal opstaan / jy dink jy beheer my lewe, maar ek doen wat ek wil.” Piet Paraat sing in sy lied, “Toema Jacob Zuma” (2007): “Ek is moeg en eks gatvol en eks reg om te struggle.”

Christopher Ballentine (2004:124) beskryf die keuse om jouself uit ’n onstabiele samelewing te onttrek as ’n tipe gemaskerde “identiteit-in-skuiling”, of as “voortvluggende” identiteit. Hierdie tendens kan duidelik in resente Suid-Afrikaanse populêre musiek bespeur word waar heelwat groepe se musiek, lirieke en verhoogoptredes fokus op die idee van versteekte identiteit. Veral Amanda Strydom se musiek is tekenend van hierdie tendens. In haar treffende lied, “My Kamer” (1998), sing sy:

Ek het lankal immigrer na ’n kamer in my kop
Vandaar hou ek versigtig die wêreld om my dop
...
Beskut my teen ’n wêreld waar ek ongemaklik leef
Bevry my van bagasie en laat my rustig wees
...
Ek reis al meer na binne.

Alhoewel die musiek rustig is, sing sy die woord “ongemaklik”, asof dit net buite haar stemomvang lê en beklemtoon sy daardeur die woord en sy implikasies soveel te meer. Die Skim, ’n redelik onbekende Afrikaanse musikant, fokus eweneens op die tema van

identiteit- in-skuiing. Sy skuilnaam is reeds sprekend hiervan, asook sy lied, “Undercover Afrikaner” (2007).

Wat verbind kan word met Ballentine se “voortvluggende” identiteite is diegene wat kies om nie te weet wat in die land aangaan nie. Hulle sing vir ’n voorstedelike gehoor, wat ontken dat hulle in Suid-Afrika woon en hulleself uit die samelewing onttrek (Bezuidenhout, 2005:8). Lirieke gaan oor dwelms, drank, liefde en partytjies. Die land se natuurskoon word ook soms besing. Hulle sien geen nut in protes nie en hulle probeer politiek in die lirieke vermy. Die sukses van hierdie stroom dui daarop dat vele Afrikaners eerder van die land se politieke werklikhede wil vergeet as om in hulle vrye tyd daaraan herinner te word (Marais, 2006:17). Kunstenaars soos Karen Zoid, Ddisselblom en Klopjag is deel van hierdie groep. In “Herbergier” (1998) sing Amanda Strydom ook oor die afsluit van jouself, weg van die wêreld: “My deur word nooit gesluit / maar hou die hele wêreld uit.”

Talle wit Afrikaanse musikante projekteer ook die idee van ’n reis, of vlug – ongedefinieerd in roete, onbepaald in lengte met meerduidige bestemmings (Ballentine, 2004:124-125). ’n Voorbeeld hiervan is Amanda Strydom se liedjie, “Whisky, water, weemoed” (1998) waarin sy die wens uitspreek om ongebonde te kan reis na ’n “bestemming onbekend / geen bagasie, verlede vir ewig verby / uit die land uit, ek is vry”. Sy sing hierdie woorde egter nie in ’n opgewekte stemtoon nie, maar eerder soos die stelling van ’n onvermydelike toekoms.

Die Afrikaanse sanger, Valiant Swart, se lirieke bied talle voorbeelde van temas wat fokus op rusteloosheid, ontworteling en die onbekende. Sy narratiewe beeld dikwels verlies uit – ook die verlies aan identiteit (Viljoen, 2005:78), byvoorbeeld in die lirieke van “Waar dromers dwaal” (2002), asook “Weeskind van die weste” (1996). In een van sy populêrste liedjies, “Die mystic boer” (1996), word die idee van Afrikaner-identiteit as sodanig bevraagteken (Viljoen, 2005:78). Die lied begin met ’n enkele kitaar, wat ’n ruimte van niksseggende klank en ooptes weerspieël: ’n onbekende omgewing. Vir veertig dae en veertig nagte soek die protagonis na “die Afrikaner”, voorgestel as ’n mistieke figuur, “maar soos die swart perd van middernag gedagtes / bly hy op sy hoede en loer oor sy skouer” en uiteindelik verdwyn hy. Die sanger skets ook hier die idee dat die “Afrikaner” nie werklik

gevind kan word nie: “so as jy hom sien, en jy wil hom soek / doen dit gerus / want dis ’n groot avontuur / alhoewel jy eindig / waar jy begin het.” Die idee van die swerwer wat altyd op pad is kom ook telkemale na vore. ’n Voorbeeld is Die Skim se verwerking van die volksliedjie, “Wandellied” (2007). In plaas van die vrolike stapliedjie is die lied nou in ’n mineurtoonsoort, baie meer somber en stadiger in tempo, ’n hartseer afskeid van die bekende lewenswêreld en die onvermydelike reis wat die swerwer telkemale moet onderneem. Sprekend is die woorde waarmee die lied eindig: “Dan’s ek weer ’n eensame wandelaar, na die lekker landstreek wie weet waar, ’n swerwer lewenslank.”

Amanda Du Preez (2006) se vertolking van die Radio Kalahari Orkes se lied, “Kaptein” (2006), is seker een van die treffendste voorbeelde van ’n eksistensiële identiteitskrisis. Die lied handel oor ’n treinreis in die donker nag op pad na ’n onbekende bestemming. Geen bepaalde koers word ingeslaan nie; slegs ’n sinnelose reis die duisternis in (Du Preez, 2006).

- **Narratief III: “Moenie wit dink nie, dan’s als reg” (*Don’t think white, it’s all right*)**

Die vertellers van Narratief III aanvaar die feit dat witheid binne die “nuwe” Suid-Afrika gerelativeer is (alhoewel meestal daarna verwys word as gemarginaliseer). Hulle probeer die huidige situasie aanvaar en voorsien dat blankes deel word van die toekomstige Reënboognasie. Hulle is eweneens ontevrede oor regstellende aksie, belasting, ensovoorts en veral wit mans voel geteiken (Steyn, 2001:84-85). ’n Musikale weergawe van hierdie narratief is byvoorbeeld Mallies le Roux se lied, “Auckland Blues” (2007): “Ek is wit en manlik en Afrikaans / my naam is Jacobus du Toit Terreblance / ek is 46 en desperaat/ want die oorlogsveterane het my plaas afgevat.” Hierdie narratief het twee weergawes: In die gesig van ’n onseker toekoms hou “Wittes doen dit vir hulle self” (*Whites are doing it for themselves*) vas aan hulle herkoms en aan kulturele grense (Steyn, 2001:153). Hulle glo in die inherente waarde van witheid (let op die troep van die meesternarratief), maar hulle is bereid om hulle ervaring en talente te gebruik vir die projek van rekonstruksie. Hulle sal die nodige veranderings maak, maar op die voorwaarde dat hulle belange, welsyn en veiligheid as ’n minderheidsgroep ernstig opgeneem moet word en hulle onbeskaamd wit Afrikaners kan wees (Steyn, 2001:88-90). Vergelyk Die Skim se liedjie, “Mama Afrika” (2007),

waarin hy sing dat hy die land nie sal verruil vir 'n ander nie, maar: “het jy 'n gebruik vir my verstand?”

Die tweede weergawe van hierdie narratief, “Ons kan iets uitwerk” (*We can work it out*), is positief oor die veranderings in die land en soek nuwe, praktiese maniere om te oorleef en 'n wit invloed in die “nuwe” Suid-Afrika vol te hou (Steyn, 2001:153). Sonder om hulle witheid te herdefinieer of te ontken, veronderstel hulle gelykheid tussen die rasse en die afskaffing van groepsdominasie. Terwyl “ons” en “hulle” nog duidelik voorkom, voorsien hulle dat kulturele verskille minder duidelik sal uitstaan met die verwestersing van swart mense en, tot 'n mindere mate, die Afrikanisering van blankes (Steyn, 2001:94-97). Vraagstukke rondom persoonlike moraliteit, die aanvaarding van verantwoordelikheid en kwessies rondom “wit skuldgevoelens” begin egter reeds in hierdie verhaal te voorskyn kom (Steyn, 2001:98).

Alhoewel daar na wit skuldgevoelens verwys word, spreek talle kunstenaars kritiek uit omdat hulle nog moet boet vir die verlede waarvan hulle nie deel was nie. Die omstrede groep Fokofpolisiekar se lied, “Brand, Suid-Afrika” (2006), se lirieke spreek van politieke onsekerheid: “Landmyne van skuldgevoelens / in 'n eenman-konsentrasiekamp / jy kla oor die toestand van ons land / wel fokken doen iets daaromtrent / brand Suid-Afrika.” Hulle spreek kritiek uit teen die mislukking van die staat en dat hulle geblameer word vir die “sondes” van hulle vaders/vorige generasies. In Klopjag se lied, “Nie langer” (2005), sing hulle dat hulle enigiets sal doen om aan te beweeg: “Ek weet ons was verkeerd / kan ons asseblief aanbeweeg Meneer? / Want ek sal nie langer jammer sê nie / ek sal agter in die tou staan / ons reënboog op my mou dra.” Hierdie twee voorbeelde van liedjies wat 'n mate van skuldgevoelens toon, misluk egter om waarlik betrokke te raak in die pyn wat die vorige bedeling aan “die ander” veroorsaak het, en om die idee van die self te transendeer (sien Bezuidenhout, 2007:15).

In Die Helde se lied, “Reënboognasie” (*Genoeg is Genoeg* (2007)), begin 'n mens sien dat hulle meer positief raak oor die “nuwe” Suid-Afrika, maar dat die kritiek op die regering maar steeds vlak onder die oppervlak lê. Hierdie liedjie verkondig dat ons, ten spyte van die verlede, kan saamstaan om Suid-Afrika te laat werk: “Ek is verseker ons almal kan

saamleef in Afrika / maar ons sal moet besef dit is nou in ons hande om dit waar te maak /
Wat van misdaad? / Wat van verraad? / Ek dink nog steeds daai liggie brand vir Afrika.”

- **Narratief IV: “’n Witter skakering van wit” (*A whiter shade of white*)**

Hierdie vertellers glo dat hulle heeltemal nie-rassisties is (Steyn, 2001:101). Die narratief beskerm die onskuld van blankes en toon ’n lae toleransie vir persoonlike skuld (Steyn, 2001:113-114). Van die hoof pleidooie wat gebruik word om hierdie konstruksie van witheid te regverdig, is onder andere die pleidooi vir ’n oorkoepelende identiteit. Hierdie individue sien hulle self as “Suid-Afrikaners” of as “Afrikane” (“Africans”).²⁵ Sommige wit Suid-Afrikaners gebruik hierdie etikettering met integriteit om die herdefiniëring van Suid-Afrika binne die konteks van Afrika te beklemtoon, terwyl ander dit meer gebruik as ’n verklaring van hulle eie weerbarstige regte as “Afrikaners in Afrika” (Steyn, 2001:102-103).

Soortgelyk is daar ten spyte van hierdie tendense in die rigting van integrasie en hibridisasie nog baie wit populêre musikante en gehore wie se verband tot Suid-Afrika/Afrika in die post-apartheid era mities, tentatief of niebestaande is (Ballentine, 2004:112). Ballentine identifiseer vier verskillende tendense onder hierdie musikante: kunstenaars wat musikaal of verbaal sonder enige ware inhoud na Afrika verwys, dit bly ’n abstraksie; groepe vir wie Afrika die primitiewe, die eksotiese en die trans voorstel en hulle gebruik “primitiewe” instrumente soos panfluite en didjeridoo’s; vir sommige wit gehore is die populariteit van sekere groepe onafskeidbaar van die feit dat hulle gedeeltelik die tradisionele waardes, geassosieer met konserwatiewe wit Suid-Afrikaners handhaaf, soos die manlike najaag van die “goeie lewe”, geld, seks, mag en ’n triomfantlike egosentrisiteit; en laastens vorm sommige populêre musiekgroepe hulle self volgens buitelandse klanke en beelde, hoofsaaklike Amerika en Brittanje (Ballentine, 2004:112-113). Jak de Priester se lied, “Afrika” (2003), is ’n sprekende voorbeeld van hierdie mitiese verwysing na Afrika. Sy lied toon geen ware inhoud of wisselwerking met Afrika nie. Hy eindig die lied af met

²⁵ Steyn (2001:103) verduidelik dat “the insistence on being “of Africa”, an act of dissociation from European roots, has been important in Afrikaner identity since the earliest times of white settlement. The self-identification with the land also indicated a strong claim of *entitlement* to the land in contestation to black African claims of prior settlement.”

die woorde “Nkosi sikelel i’Afrika” en in plaas van hibridisering, voel die gebruik van die gebed geforseerd en oppervlakkig, dit is slegs ’n “kosmetiese” verwysing sonder enige begrip vir die ware betekenis van die woorde.

Sommige wit Suid-Afrikaners vanuit hierdie groepering maak ook aanspraak daarop dat ons almal fundamenteel dieselfde aan die “binnekant” is om hulself sodanig te bevry van die las van “ras”: hulle is net “toevallig” wit. Hierdie groep glo dat sosiale posisie die gevolg is van persoonlike eienskappe eerder as faktore soos ras en op hierdie manier vermy hulle enige konfrontasie met materiële, ekonomiese en sosiale verskille, sowel as die gevoelens van skuld wat met bevoorregting saamgaan (Steyn, 2001:109). Omdat hulle hulleself sien as vry van enige rassebewustheid, voel hulle geregtig op besware teen die nuwe orde op dieselfde “nie-rassige” grond; praktyke soos regstellende aksie en landtransformasie is slegs omgedraaide diskriminasie (Steyn, 2001:110). Daar is ook diegene wat glo dat hulle deel is van ’n sisteem buite hulle beheer en gevolglik geen persoonlike verantwoordelikheid dra nie. Sodanig vermy hulle die oorweldigende mate waartoe die verlede die huidige situasie steeds deurdrenk (Steyn, 2001:111-113). Sien byvoorbeeld Blouklip se liedjie, “Klaar met rugby” (*Genoeg is Genoeg* (2007)), waar hy sing: “Verwoerd se kinders / dis ek en jy / maar ek het nooit vir hom gestem nie / ja glo jy vir my?” Kunstenaars sê ook dat hulle nie langer skuldig gaan voel en jammer sê nie, want die nuwe regering is net so skuldig aan menseregte misbruike: “Hou op geld mors op naamsveranderings / daar is mense sonder huise, kinders sonder kos / Wie is nou die sondebok?” (“Nie langer”, Klopjag 2005).

Die beskerming van wit onskuld kan onder andere gesien word in liedjies waarin die foute van die verlede nie erken word nie, maar daar nogtans ’n oproep gemaak word om nie meer die skuld vir apartheid te dra nie. ’n Voorbeeld hiervan is die liedjie, “Willem” (*Genoeg is Genoeg* (2007)), van Die Kaalkop Waarheid:

Slagoffers van ons tyd
die rasse haat en nyd
hoeveel keer gaan ek nog probeer om my onskuld te bewys
hoeveel keer geëtiketteer, ontken en verwyd.

Blouklip sing in “Klaar met rugby” (*Genoeg is Genoeg* (2007)), dat hy onskuldig is aan apartheid, maar ook nie sonder om die nuwe regering te verwyf nie: “ons betaal belasting vir heropbou / maar wys my die huise wat hulle daarmee bou.” Minder positief is Piet Parat se lied, “Toema Jacob Zoema” (2007): “Ek was skaars ’n paar jaar oud toe Mandela vrygelaat is / maar my hele lewe lank word ek gestraf vir die sondes van my vaders.”

- **Narratief V: “Onder Afrika se hemel, of Wit, maar nie heeltemal nie”**
(*Under African Skies, or, White but not quite*)

Die vertellers van Narratief V hou nie vas aan die bekende diskoerse van witheid nie, maar is ontleen aan ander diskoerse en kulturele “repertoires” om nuwe subjektiwiteite te skep waarmee vorige opvattinge van wit identiteit aangevul, of vervang word (Steyn, 2001:115). Hierdie narratief bestaan ook in drie dele. Die eerste weergawe, “Ek weet nie wat my as witte te doen staan nie” (*I just do not know what do to, being white*), getuig van die moeilikhede wat ervaar word deur blankes wat die Afrikanisering van die land ondersteun, maar nie weet hoe om hulle persoonlike ruimte binne hierdie veranderinge te onderhandel nie (Steyn, 2001:153). Sien byvoorbeeld die Brixton Moord en Roof Orkes se lied, “Fortuinverteller” (2005), wat ’n soeke na identiteit voorstel (lirieke.htm). Dit vertel die verhaal van ’n karakter wat nie meer weet wie hy is nie, juis omdat hy van sy pre-individuele fonds afgesny is - sy land, huis, taal, naam en verlede – en nou wanhopig ook nie meer weet wat die toekoms is nie. Ook Die Skim se lied, “Mama Afrika” (2007), is sprekend van hierdie tweestryd:

Mama Afrika, jy het my hart gesteel.

Mama Afrika, jy het my kar gesteel.

...

Mama Afrika, ek skuld jou.

Maar jy het ook iets verskuldig aan my.

...

Mama Afrika, my geskiedenis lê in jou binnelande.

Maar hoekom moet jy my stad se naam verander.

Mama Afrika, jy gee my my identiteit.

Maar jy gooi ’n klip deur my karruit.

Die vertellers van die tweede weergawe, “Ek wil nie meer wit wees nie” (*I don't wanna be white no more*), identifiseer met diepe skuldgevoelens. Hulle hanteer hierdie gevoelens deur die appropriasie van swartheid, óf deur 'n lewe van boetedoening. Hierdie individue raak waarlik betrokke in die stryd van “die ander” (Steyn, 2001:124-127).

Diepe skuldgevoelens manifesteer in wit populêre musiek, onder andere in Die Brixton Moord en Roof Orkes se lied, “Geraamtes in jou kas” (2002), waar hulle sing van die misdade wat gepleeg is onder apartheid se vaandel: “Jy onthou die stof / van 'n township se strate / en die haat in die oë / aan die end van jou geweer / want jy weet, jy weet: die geraamtes in jou kas het begin kiewel.” En dan ook van die skaamte wat hierdie herinnering by hulle oproep:

So trek jou hoed oor jou oë
Vir Sharpeville en vir Ventersdorp.
En swaai aan jou droom
Sodat jou skoene nooit nat word
Van die modder op die grond
Hier en daar vermeng met bloed.

Ook Valiant Swart sing hieroor in “Die donker kom jou haal” (1999): “en die illusie van onskuld en vryheid maak jou mal / besef dis te laat / die donker kom jou haal.”

Wit sangers en groepe wat positief was oor die “Reënboognasie” en die “nuwe” Suid-Afrika het op verskeie maniere geïdentifiseer met hierdie tipe bevrydende post-apartheidsorde en het liedjies geskryf wat die “nuwe begin” verwelkom het (Phillips 1993), die vryheid van Madiba gevier het (Kombuis, 1997), en die hoop uitgespreek het dat die “reënboognasie sal aanhou skyn” (Goosen, 1996, soos gebruik in Ballentine, 2004:110). Amanda Strydom se lied, “Ek sal staan” (2000), is ook tekenend van hierdie blydschap:

Ek was lank in die woestyn
sonder water sonder wyn
...
maar ek het stadig teruggehoop
krom gebuk en afgestroop

my spore lê soos woorde in die sand
en soos Jona ingesluk
uitgespoeg en reggeruk
word ek wakker in 'n helder nuwe land.

Tekenend van 'n breuk met die verlede het musikante rassistiese terminologie omgekeer deur 'n blanke gehoor aan te spreek as “wit kaffirs van Afrika” (Goosen, 1996; Kombuis, 1997), plaaslike swart tale is by Afrikaanse tekste gebruik, soos “Ndiyakholelwa/Ek glo” (Strydom, 2003), “Izinyanya/Die Vergetenis” (Strydom, 2003), asook Goosen se liedjie, “Moya” (1993). In die laaste vers van hierdie lied gebruik hy 'n idioom tipies aan Afrikaanse volksliedjies en integreer hy dit met elemente van swart musiek in die begeleiding. So ook eindig sy liedjie, “Cri-de Coeur” (Goosen, 1998), met 'n verwerking van “Die Stem” en “Nkosi sikelel i' Afrika”.²⁶ Swart musici is ook in uitvoerings ingesluit (Kerkorrel, 1992 & Rauch, 1995) en kunstenaars soos Koos Kombuis (2000) maak gebruik van 'n “kleurlingdialek” (Ballentine, 2004:109-112).

Die aanvanklike euforie oor die Reënboognasie het egter gou plek gemaak vir sinisme en ontnugtering oor die nuwe regering se onbevoegdheid om misdaad, korrupsie en armoede te beveg. Skielik het kunstenaars besef dat die Reënboognasie nie net maanskyn en rose is nie en het hulle nie meer geweet hoe om hulleself te definieer nie.

Populêre kunstenaars het weereens op protestemas begin fokus,²⁷ soos Johannes Kerkorrel se lied, “Sê-sê” (1996), waar hy “die vet sotte op die rooi tapyt” blameer en identifiseer met diegene wat onder die nuwe bestel ly. In “Die stad bloei vanaand” (Kerkorrel, 2000), verwys hy metafories na die “droom” van die “nuwe” Suid-Afrika wat “gesteel” is: “alles wat mooi was, het tot as verbrand” (vergelyk Ballentine, 2004:117). Net so sing Koos Kombuis oor die korrupsie en geweld van die nuwe regering en die siniese vermyding van aanspreeklikheid in sy liedjie, “Blameer dit op apartheid” (1997). Selfs radikale elemente het binne populêre musiekvorme gestalte aangeneem. Die Afrikaanse groep, Battery 9, wat hoofsaaklik in 'n tipe “industriële dansgenre” werk (Ballentine, 2004:119), sluit op hulle

²⁶ Ook reeds tydens apartheid was daar sulke elemente sigbaar soos in die liedjie “Afrika” (1980) deur Anton Goosen waar hy die “ander” verbind deur middel van “Nkosi sikelel i' Afrika” aan Afrikaner-identiteit: “*Nkosi sikelel i' Afrika / die ver paaie neem my terug die blou berge oor / terug op die spoor van die kakebeenwa / waar die hemel swaar aan al sy sterre dra.*”

²⁷ As pertinente voorbeeld sien Koos Kombuis se nuwe CD, *Bloedrivier* (2008).

album, *Wrok* (1998), 'n snit "Blaas hom" in, waar die Afrikaanse sanger rap oor sy woede omdat hy nogmaals besteel is en oor die wraak wat hy op die twee rowers gaan neem. Ook Amanda Strydom sing oor haar woede in "Doekvoet" (2003): "Kill the settler kill the boer / breek die skole af / hit the woman rape the child / niemand word gestraf." Gian Groen sing oor die leefwêreld van "die ander", die misdaad en armoede in sy liedjie, "Mitchells Plain" (2002) en hy sluit treffend die koorgedeelte af met: "Vir jou African dream, meneer / sal ons hopeful sit en wag." Sien ook die groep, Die Glaskas, se liedjie, "Vrede" (*Genoeg is Genoeg* (2007)): "Waar is die sogenaamde Afrika-Renaissance / Skrik jou dood as jy wakker skrik van hierdie droom / Daar skyn 'n derde wêreldoorlog in hierdie tweede kans."

Die laaste weergawe van hierdie narratief, "Hibridisering - die manier om te gaan", (*Hybridization, that's the name of the game*), word vertel deur die sogenaamde "wit Afrikane".²⁸ Deur swartheid met witheid te inkorporeer, dekonstrueer hulle witheid en maak hulle die dinamika wat oorspronklik die meesternarratief gekonstrueer het, ongedaan (Steyn, 2001:153). Hierdie vertellers toon 'n akute begrip vir witheid as 'n sosiale posisie geassosieer met voorregte en toon empatie vir hoe dit "die ander" beïnvloed het (Steyn, 2001:128). Hulle verwys ook nie na die posisie van blankes as gemarginaliseerd nie en die verlies van dominansie is nie gelykstaande aan 'n persoonlike nederlaag nie, maar wel die einde van witheid soos die meesternarratief dit vertel het (Steyn, 2001:142). Die narratief vermy ook nie persoonlike implikasie in die sosiale proses van integrasie nie (Steyn, 2001:115). Alhoewel hulle die ander narratiewe se vrese vir ekonomiese teëspoed, geweld en langtermyn onsekerheid deel, beklemtoon hulle dat die land nog 'n ver pad het om te stap, om aksies in lyn te bring met diskoerse van versoening (Steyn, 2001:132).

Binne die kommersiële musiekterrein is daar verskeie voorbeelde van 'n vermenging van rock of ander wit style (soos boeremusiek) met plaaslike swart idiome soos marabi, kwela en mbaqanga. As ideologiese afskynsels mag hierdie hibridiese style geïnterpreteer word as getemperde kulturele en heuristiese oortredings wat dui op die vorming van nuwe, min of meer vloeibare identiteite (Viljoen, 2005:74).

²⁸ Nie altyd 'n positiewe konsep nie. Sien Narratief IV.

Tekenend van geïntegreerde identiteite is byvoorbeeld Amanda Strydom se lied, “Strydom/Amandla” (1996), waar sy haar identiteit verbind met ’n Afrika-vryheidskreet. Terselfdertyd is daar ’n gewaarwording dat die meesternarratief alles skeefgetrek het, soos byvoorbeeld in Amanda Strydom se lied, “Kom tog by die punt uit” (1998), waar sy kritiek op die ou orde uitspreek: “Ons het nie die Bybel reg verstaan.”

Daar is ook die nugteres wat besef dat die “nuwe” Suid-Afrika nog ’n ver pad het om te loop ten einde sosiokulturele diskoerse in lyn te bring met die werklikheid. ’n Goeie voorbeeld is Amanda Strydom se liedjie, “Sondag in Soweto” (2003), waar sy sing: “My velkleur is die uniform van die ou orde / en vryheid en gelykheid het ’n wet geword / maar hier sien jy nog die spore van die blinde haat / die tye het verander, vir sommiges te laat.” In Die Melktertkommissie se lied, “A Song” (2006), kom hierdie insig meer optimisties na vore: “A long walk to freedom het meer pitstops as wat tyd maybe toelaat / maar thula my baby / jou pas het lankal verbrand / maar jou passie bly die brandmerk / en die wonderwerk van ons land.” Die koor van hierdie liedjie is ook sprekend van hibridisasie, deurdadig die Afrikaanse kultuur en dié van “die ander” hier aan mekaar verbind word.

Betaal jy lobola met beeste of geld?
En is Shaka en Ragel albei jou helde?
Wonder jy oor die kleur van jou taal?
Maybe het apartheid al lankal verdwaal.

Sommige kunstenaars fokus ook op identiteit as iets wat nie meer ’n gegewe is nie. Deur hibridisasie en die soeke na ’n nuwe, meer inklusiewe identiteit, word daar besef dat identiteit nie meer vas staan nie. Sien Valiant Swart se liedjie, “Deur die donker vallei” (1999), waar hy ’n metafories vreemde land skep waar identiteit nie langer ’n gegewe is nie: “Gaan vra die mense in die strate / waar kom jou nuwe naam vandaan.” Hy is ook meer sober in sy beskrywing van wit skuldgevoelens: “Vanaand staan ek met leë hande / en sing van onskuld en van blaam.”

Die gevoel van verlies wat onvermydelik saamhang met prosesse van verandering skemer egter in al die narratiewe deur. Sentraal tot hierdie gevoelens staan die verlies van die “tuiste”. Die idee van die tuiste, soos gebaseer op die meesternarratief, was egter nie net ’n

fisiese plek nie, maar ook 'n kulturele en psigologiese ruimte. Die verandering in die land het blankes uit plek laat voel en daar is 'n akute gevoel van die verlies van die bekende, van sekerheid, gemak, voorregte en vertroude rolle (Steyn, 2001:155-156). Die wydverspreide tendens om na blankes se posisie te verwys as synde “gemarginaliseerd”, weerspieël ook die verlies aan relevansie en 'n dominante posisie, wat subjektief geïnterpreteer word as onderdrukking (Steyn, 2001:159). Die meesternarratief was dalk meer as enigiets anders 'n ideologiese meganisme vir regverdiging: blankes was nodig in Afrika omdat hulle van Europese herkoms is. Met die politieke veranderings het die versekering dat die *interpretasie* en *terme* van hierdie regmatigheid onveranderd sal bly, verlore gegaan. Een van die moeilikste verliese om te aanvaar, is die gevoel dat daar baie min is om selfrespek en eer aan toe te skryf nou dat “die ander” hulle stories begin vertel. Die behoefte aan onskuld is in al die narratiewe teenwoordig (Steyn, 2001:160). Die kritieke verskil vir blankes is dat hulle nou nie meer die mag het om hulleself eensydig te definieer nie. Die stories wat hulle vertel oor hulle witheid en die veranderings wat dit ondergaan, sal in 'n konteks plaasvind wat grootliks bepaal word deur swart Afrikane, ingestel op swart belange (Steyn, 2001:164).

Byna al die narratiewe trag egter om die relevansie van blankes in die land te bevestig. Ook hierdie tendens word in verskeie liedjies weerspieël. In Rian Malan se liedjie, “Bloekomboom” (2005), sing hy byvoorbeeld dat die Afrikaners se wortels diep in die grond lê en dus hier hoort:

Afgesaag, afgemaai, hulle sê die boom moet waai
hy's 'n alien, hy's 'n nare uitheemse ding.

...

Alien, ook inboorling

...

hy hoort nie hier

maar hy sit wortels neer

doer onder in die land se donker aar

daar staan 'n Bloekomboom op elke plaas se werf

hoe gaan dit lyk as hy uitsterf.

'n Neerslag van dieselfde sentiment kan ook gevind word in liedjies soos Johan Groenewald se lied, "In Afrika" en Die Skim se lied, "Mama Afrika" (2007). In laasgenoemde liedjie word die kontinent aangespreek deur die troetelnaam, "Mama" en berus die lirieke op die ironie van die mooi land waarin alles verkeerd loop. Sentraal is egter die idee dat Afrikaners hier hoort terwyl die vraag terselfdertyd gestel word of daar vir Afrikaners 'n doel is in Afrika. Die lied is gebaseer op 'n reggae-styl begeleiding en aan die einde van die liedjie word swart sangers gehoor – wat moontlik geïnterpreteer kan word as positiwiteit oor integrasie (mits daar vir die Afrikaner nog 'n plek in hierdie land is).

Mama Afrika, ek sal jou nooit weer verruil vir 'n ander land

Maar het jy 'n gebruik vir my verstand?

Mama Afrika, jy is moerse groot

Maar jy gaan haal ou koeie uit die sloot

Mama Afrika, jy is in 'n alewige struggle

Hoekom beteken ek ook vir jou boggerol

Steyn (2001:164) wys daarop dat blankes in die nuwe bedeling altyd op die uitkyk sal wees vir stories wat hulle belange optimaal dien noudat hulle "beheer verloor het". Daar mag egter "ander" maniere gevind word om wit te wees; maniere wat juis in die teenwoordigheid van "die ander" gekonstrueer word (Steyn, 2001:164). In die gesig van 'n groeiende Afrikanisering van die land, kan een van hierdie stories witheid insluit as 'n diskoers van weerstand. Soos voorheen vermeld, sou identiteitsvorming onder hierdie omstandighede wel kon uitloop op die onttrekking van blankes aan 'n samelewing wat hulle nie meer as hulle eie sien nie (Steyn, 2001:166).

4. 'n Ideologie-kritiese perspektief

Deur bogenoemde kontekste te ontleed aan die hand van Johann Visagie se teoretiese konstrakte op die terrein van metafooranalise en ideologiekritiek, kan daar vervolgens 'n duideliker blik gewerp word op denkpatrone onderliggend aan Afrikaanse vryheidsliedjies. Dirven (1994:179) redeneer dat 'n metafoorbenadering tot ideologie 'n ryke potensiaal besit om ideologiese aspekte van sosiale praktyke en diskoerse bloot te lê. Deur metafore uit te

lig wat sodanige praktyke of diskoerse diepliggend ten gronde lê, word dit moontlik om ideologieë waar te neem wat andersins nie maklik ontmasker sou kon word nie. In hierdie opsig glo John Thompson (1990:278) dat figuratiewe aspekte, soos verskuil binne kulturele diskoerse, mag funksioneer as “a realm of power and conflict in which ‘meaning’ may be a mask for repression.” Binne hierdie konteks mag die metafoor idees en waardes projekteer wat op materieel-spesifieke wyses geproduseer en verbruik word – en daarom ten nouste met die uitoefening van ongebalanseerde magsverhoudinge verbind kan wees.

In terme van die onderwerp van hierdie artikel en binne die konteks van Visagie (1996) se denke, sou die metaforiese inhoud van liedjies ’n ideologiese agenda as sodanig byvoorbeeld op twee maniere kon dien: eerstens deur die versterking van dominasieverhoudinge tussen sosiale groepe, en tweedens deur die representasie van ’n vorm van estetiese “mag” wat oorheersend word in die lewens van individue of gemeenskappe, en sodoende lei tot ’n eensydige, hipernormatiewe lewensuitkyk wat alle ander waardes of norme onderdruk, ignoreer of herinterpreteer, met ’n mate van distorsie van die norm se argumenteerbare, unieke inhoud.

Een van Visagie se modelle, naamlik sy denke rondom ’n reeks van argetipiese figure of “posture”, mag ’n nuttige hulpmiddel wees om die metaforiese inhoud van vryheidsliedjies te ontmasker. Visagie (1990:10 e.v.) wys naamlik daarop dat argetipiese figure, verteenwoordigend van fundamentele temas onderliggend aan die menslike bestaan, binne tekste en diskoerse mag optree as sogenaamde “wortelmetafore” wat die toegang tot ideologiese inhoud moontlik maak. Hy identifiseer ’n spektrum van sodanige figure wat ’n verskeidenheid “posture” verteenwoordig wat verband hou met fundamentele gebeure tipies van menslike ervaring, soos die vegter, reisiger, werker, minnaar, speler, ensovoorts (Visagie, 1990:10 e.v.). Rondom hierdie spektrum van argetipiese wortelmetafore identifiseer hy verder twee omsirkelende metafore van universele en besonder diep eksistensiële belang, naamlik die antitetiese metafoorgroeperings van behou/verloor/vind en staan/val/opstaan – metafore wat op uitsonderlike wyse na vore tree by die uitdruk van die diepste menslike ervarings.²⁹

²⁹ Visagie, verbale kommunikasie, 20 Maart 2008.

In terme van die analise van die liedere wat in hierdie artikel bespreek word, verskaf die studie van argetipiese figure 'n onontbeerlike model vir morele oorweging en nadenke waarin die vraag verwant is, nie net aan die teoretiese relevansie nie, maar ook tot die betekenis van die menslike bestaan (vergelyk ook Viljoen, 2002:2). Visagie se posture, alhoewel verteenwoordigend van alledaagse gebeure in die lewens van mense, mag dus gesien word as eksistensiële aksies wat die herhalende patrone van die menslike situasie simboliseer en dus as “wortelmetafore” funksioneer (Visagie, 1990:10 e.v.; sien ook Viljoen, 2002:2).

Binne die seleksie van liedjies soos hierbo aangebied, is daar sekere metafore wat onomwonde na vore tree. Narratief I getuig byvoorbeeld sterk van die verlies wat Afrikaners voel. Dit kan onder meer gesien word in die nostalgiese terugverlang na die “goeie ou dae” (Schuster, 2006; Niemand, 2007) en in negatiewe verwysings na die toekoms (Bezuidenhout, 2003; Swart, 2001). Lirieke is oorwegend sentimenteel (De Koning, 2000; Jaco, 2006; Tas, 2006) en daar word gesing van tradisies en trots (Dee), trots vir vaderland en taal. Die verwysings na “moeder” (Tas, 2006) en “my skouers sal jou dra” (Jaco, 2006) toon aan dat kunstenaars voel hulle moet vir die Afrikaanse taal en kultuur “sorg”. Dit is interessant om daarop te let dat hierdie sentimente in sommige gevalle met 'n religieuse agenda verbind word. Die groep, Radio Suid-Afrika, vra byvoorbeeld in hulle liedjie, “Bid” (2006), dat mense moet “bid” omdat dinge “verkeerd gaan”: “Want dis moord en kinder-rape, en skelms wat nog messe slyp.” Dieselfde tendens kan gesien word in Adam Tas se lied, “My moeder is 'n taal” (Tas, 2006). In die lied verbind hy onder andere die taal aan godsdiens: “Haar beauty is so groot soos die Heer se genade.” Godsdiens speel hier weer 'n baie belangrike rol – soos voorheen gesien by apartheid, soos geïdentifiseer deur Steyn (2001:13) as ondersteunend tot die meesternarratief.

Liedjies verteenwoordigend van Narratief II is ryk aan stryd- en vegmetafore (“opstaan teen die monster” – Liesl op bl.5, 2007; “ons het die reg om te veg” – Snotkop, 2005; “moeg en gatvol en reg om te struggle” – Paraat, 2007, ensovoorts). Mense word weer aangemoedig om helde te wees (Kraamsaal, 2005; Die Helde, 2007) en te veg teen dit wat verkeerd is, ook die wat “verkrag in die taal” (Kraamsaal, 2005). Hierdie mense se lewens bestaan daaruit om te veg vir “'n doel”, die “geveg” om lewensreg, die “nuwe” taalstryd, die “reg” om jou moedertaal te praat, ensovoorts.

Langs die metafoor van die vegter staan dié van die reisiger as 'n meganisme om te ontsnap aan die sosiale en ekonomiese omstandighede in Suid-Afrika. (Ballantine, 2004:124, beskryf dit as “selfballingskap”.) Talle Afrikaanse vryheidsliedjies projekteer die idee van 'n reis of 'n vlug – ongedefinieerd in roete en onbepaald in tyd – die wens om ongebonde sonder enige bagasie te kan reis (Strydom, 1998). Hierdie ontvlugting kan ook verwys na versteekte identiteite, waar mense hulle uit die samelewingsforum onttrek (Strydom, 1998; Die Skim, 2007). Hiermee saam hang die metafoor van die swerwer, sonder 'n tuiste, sprekend van rusteloosheid, ontworteling en die onbekende (Swart, 1996, 2002; Die Skim, 2007).

Liedere wat aansluit by Narratief III stel die metafoor van die “werker” voor. Hulle is betrokke by die projek van “nasie bou” en bereid om “saam te werk” solank hulle minderheidsregte wel beskerm word, daar nog 'n plek is vir hulle en vir die uitleef van hul talente (Die Skim, 2007).

Die liedjies wat by Narratief IV inskakel, probeer oorwegend hulle onskuld bewys en sien hulself as slagoffers (Die Kaalkop Waarheid, 2007; Kraamsaal, 2007). Deur onder meer na hulleself te verwys as Afrikane (“Africans”) probeer hulle wys dat hulle ook “van Afrika” is, om sodoende hulle onskuld te probeer bewys: “hoekom moet ek nog skuldig voel as ons al twee ‘van Afrika’ is” (sien De Priester, 2003), en sodoende skep hulle spanning tussen nasionale- en groepsidentiteit. Ander voel dat hulle nie verantwoordelik gehou kan word vir apartheid nie, want hulle was óf “te jonk” (Paraat, 2007), óf het “nie daarvoor gestem nie” (Blouklip, 2007). Hier kan mens na die oorwegende metafoor verwys as 'n tipe alternatiewe of “verdraaide” reisiger. Deur na hulleself te verwys as slagoffers, marginaliseer hulle hulleself en onttrek hulle uit 'n samelewing waar hulle geteiken voel as gevolg van hulle witheid en Afrikanerskap. Vandaar ook die woede omdat hulle nog steeds verantwoordelik gehou word vir die “sondes van hulle vaders” (Fokofpolisiekar, 2006).

Die vertellers van Narratief V identifiseer met diepe skuldgevoelens (Brixton Moord en Roof Orkes, 2005; Valiant Swart, 1999). Identiteit is ook nie meer 'n gegewe nie (Swart, 1999). Alhoewel daar talle voorbeelde is van positiewe integrasie en hibridisasie (Groen, 2002; Strydom, 2003) verwys die meeste Afrikaanse populêre kunstenaars wat aanvanklik

gejubel het oor die Rëenboog-euforie (Kombuis, 1997, 2000; Strydom, 2003; Goosen, 1996, 1998, 2003; Kerkorrel, 1992) iewers in hul post-1994 oeuve na gevoelens van moedeloosheid, woede en ontnugtering as gevolg van korrupsie in die regering, misdaad, ensovoorts (Gian Groen, 2002; Kombuis, 1997, 2007, 2008; Strydom, 2003).

Uit die bostaande oorsig is dit duidelik dat al die narratiewe, soos in die huidige seleksie van liedjies vergestalt, tot 'n mindere of meerdere mate metafore van verlies projekteer. Die verlies van die goeie ou dae, die verlies van tuiste en bestaansreg, ensovoorts. Individue (Narratief V) het die droom van die “nuwe” Suid-Afrika verloor waarin almal in vrede saam bly en hulle voel ontnugter en moedeloos. Dit is interessant dat, in reaksie hierop, die relevansie van Afrikaners binne die “nuwe” Suid-Afrika herbevestig word deur onder andere metaforiese verwysings na hul “wortels” wat “diep” in hierdie aarde “geplant” is (Rian Malan, 2005).

Ook die “versteekte” meesternarratief kom duidelik in die bogemelde metafore tot uiting. In terme van resente verskuiwings binne die Suid-Afrikaanse samelewing kan daar dus gekonstateer word dat die apartheidsmeesternarratief, hoe gefragmenteerd ook al, waarskynlik nog vir 'n geruime tydperk deel sal bly van die politieke onderbewuste in Suid-Afrika. Steyn (2001:154) bevind inderdaad dat al die narratiewe, ook daardie wat witheid herdefinieer, hierdie narratief in die een of ander vorm oproep. Anderson (1990: 25, 27) verduidelik dit as volg: “[T]he system of value and belief does not immediately disappear – people simply inhabit them in a different fashion [...] people [are] find[ing] it possible to retain some sense of their connection to older traditions and at the same time to create new arrangements.”

Soos wat deurgaans in hierdie artikel beklemtoon is, is die “nuwe” Suid-Afrikaanse samelewing egter tekenend van 'n komplekse verskeidenheid weergawes van wit identiteit. Daar is verskillende narratiewe wat tegelykertyd voorkom, terwyl ervarings van selfheid dikwels op meer as een narratief berus. As gevolg hiervan kan daar aangevoer word dat Brink se model moontlik nie optimaal doeltreffend is om die ingewikkelde proses van “Afrikaner-identiteit in wording” te omskryf nie – veral nie binne bepaalde samelewingsrealiteite soos wat uit wit Suid-Afrikaners se eie vertellings gekonstrueer kan word nie. Die ideologiese inhoud van beide die lirieke en musiek van Afrikaanse

vryheidsliedjies, wat veronderstel is om volgens Brink se drie fases geklassifiseer te kan word, toon nie alleen geen kronologiese tendens nie, maar is ook heelwat meer divers as wat sy model sou “toelaat”. Soos hierbo aangetoon, vloei identiteite en dus ook “fases” op komplekse wyse beide “ineen” en “uitmekaar”.

Die bespreking hierbo maak dit daarom juis duidelik dat daar in eietydse Afrikaanse vryheidsliedjies geen sprake is van één vooropgestelde idee van Afrikanerwees nie. Neville Alexander (soos aangehaal in Scholtz, 2004) waarsku juis teen die strewe om ’n “nuwe” identiteit vir al die Afrikaanssprekers te probeer skep, ’n nie-bestaande sosiale identiteit, wat “gedwonge, kunsmatig en pre-[ge]fabriseerd” sal voorkom. Dit sou juis ideologies wees om voor te gee dat daar van “die Afrikaner” gepraat kan word. Dat identiteit, ’n persoon se “ek”, uitsluitlik deur kulturele affiliasies bepaal sou word, is uiteraard ’n ideologiese vorm van kulturalisme – dus is dit nodig om te onderskei tussen persoonlike - en kulturele identiteit van ’n individu, maar eersgenoemde transendeer altyd laasgenoemde. Dit is dikwels strategies van (byvoorbeeld) die taalaktiviste dat hulle “namens” die “Afrikaner” praat.³⁰

Hierdie waarneming bring ons terug by die sogenaamde “Neo-Afrikaanse Protesbeweging” of NAP waarvan daar in die inleidende dele tot hierdie artikel melding gemaak is. Daar is genoem dat hierdie groep identiteitsvraagstukke by wyse van ’n magsdiskoers aanspreek, wat hoofsaaklik aan die regering gerig word en wat hoofsaaklik fokus op kwessies van taal en kultuur. As verteenwoordigend van Narratief III en tot ’n mindere mate Narratief IV, gebruik hierdie beweging taal as ’n eufemisme vir ras om sodoende hul stryd teen integrasie te kamoefleer en op hierdie manier word rassisme, weliswaar op ’n bedekte wyse, gekoppel aan die ou idee van die volks-ideologie.

Dit is ironies dat ’n hipernormatiewe “volksmondweergawe” van hierdie diskoers vergestaltung verkry het in Bok van Blerk se liedjie, “De la Rey” (2006). In die eerste plek word Generaal De la Rey, ’n leiersfiguur vanuit die Afrikaner se verlede, opnuut opgeroep as ’n volksleier en held wat opgestaan het teenoor die sinnelose noodlot van “die Boer”. Amanda Du Preez (2006) skryf dat “die eksistensiële krisis vir eens opgeskuif is ter wille

³⁰ Visagie, verbale kommunikasie, 20 Maart 2008. Let daarop dat dieselfde strategie ook by anti-Afrikanergroepe of in anti-Afrikanerdiskoerse gevind word.

van 'n heroïese, dog nostalgiese opstelling van identiteit". Tweedens roep die woorde, "Maar die hart van 'n boer / Lê dieper en wyer hulle gaan dit nog sien / my huis en my plaas / Tot kole verbrand", beelde op van 'n identiteit wat gegrond en geaard is in 'n sterk verbintenis tot plek. Dit word herbevestig in die musiekvideo deur die toneel van 'n boer wat hurkend 'n handvol grond opskep. Du Preez (2006) skryf dat die verbintenis tussen plek en identiteit trouens só sterk is dat dit "vlamme en vuur diep binne" die verteller oproep; "identiteit is hier nie onbekend nie, maar iets waarop gestaan kan word, iets waarvoor opgestaan kan word" (Du Preez, 2006).

Die metafore van die "vegter" en die "held" word duidelik in die lied geskets. "Die volk" word ook uitgebeeld as slagoffers van die Britse "verskroeiende-akte" en die konsentrasiekampe. Dit is egter 'n trotse volk, "'n nasie wat weer op sal staan", 'n volk wat tot Suid-Afrika behoort. Die musikale inkleding berus op triomfantlike oorwinningsmusiek met die mars en snaartrom as bekende "oorlogs-clichés". Alhoewel Bok van Blerk by herhaalde geleenthede gesê het dat die lied geen politieke agenda dien nie, het mediamateriaal getoon dat die lied baie jongmense tot tranes geroer het, terwyl hulle hand op die bors saamsing (Versluis, 2007:3) – en dit terwyl hulle ten minste drie generasies van die konsentrasiekampe verwyder is en ook nie deel gehad het aan "die goeie ou (apartheids)dae" nie.

Op welke wyse dra hierdie waarnemings by tot 'n dieper insig met betrekking tot huidige identiteitsdiskoerse in ons land? Die Britse populêre musikoloog Simon Frith (1996:110) glo dat musiek 'n besonder insiggewende bron is in die bestudering van identiteit. Hy voer aan dat musiek, net soos identiteit, beide 'n "uitvoering" en 'n "storie" is; "vertellings" wat lig werp op "the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics" (Frith, 1996:110). Binne Visagie (1994) se meer kritiese raamwerk, soos hierbo uiteengesit, is daar egter in hierdie artikel geïmpliseer dat hierdie "wisselwerkende" tipe identiteitskonstruksie nie noodwendig net "goedaardig" kan wees nie, maar dat ideologiese konsepsies die ervaring van identiteit deur middel van musiek – selfs deur die suiwer estetiese aspek daarvan – kan infiltrêre.

Hou hierdie waarneming maar net nog 'n manifestasie van pessimisme in? En word hierdie negatiewe ondertoon maar slegs keer op keer onderstreep deur “wortelmetafore” van verlies, soos aangetref in 'n wye seleksie van musikale “verhale” soos hierbo aangebied? Dui die metaforiese inhoud van liedjies binne hierdie konteks op die gevare van 'n gefragmenteerde samelewing waar kulture van minderheidsgroepe en etniese verskille aan die een kant “gevier” word, maar aan die ander kant mag lei tot fundamentalisme? (sien Steyn, 2001:152)

Melissa Steyn (2001:170) voer aan dat blanke Suid-Afrikaners tans 'n baie belangrike rol in ons land kan speel indien hulle die identiteit van die “postkoloniale ruimte” betree. Wat nodig is, glo sy, is 'n sekere mate van hibridisasie en dat al hoe meer wit Suid-Afrikaners stelselmatig nader aan hierdie narratief beweeg (Steyn, 2001:168). Hibridisasie beteken egter nie dat Afrikaners hul plek in die land moet prysgee nie, maar eerder die potensiaal vir nuwe opwindende maniere van wees, sowel as die moontlikheid van 'n meer stabiele, gegronde identiteit wat vorentoe kyk na 'n toekoms in Afrika (Steyn, 2001:146). Slegs deur die dekonstruksie van “ideologiese” witheid en die skep van heterogene identiteite kan blankes hiervolgens volkome deel word van die “nuwe” Suid-Afrika. Dit behels, onder andere, die erkenning van vrese en skuld en om te leer om ernstig met die leefwêreld van “die ander” om te gaan, asook die opneem van die verantwoordelikheid vir die ontwikkeling van 'n nuwe subjektiwiteit (Steyn, 2001:141).

Ten slotte kan daar opgemerk word dat argetipes op 'n meer basiese of “dieper” vlak van die onderbewuste funksioneer as, byvoorbeeld, die “verdedigingsmeganismes” van ander psigodinamiese patrone. Dit verteenwoordig “oorgeërfde”, intrinsieke tendense in kognisie, beeldvorming en menslike emosie. Blatner (2004) voer byvoorbeeld aan dat argetipes “verlengings” is van instink soos uitgedruk in menslike ervaring – en as sulks word manifestasies daarvan nie alleen aangetref in kuns, rituele en drome nie, maar ook in ingeburgerde “volksgewoontes”. Die oorheersende aanwesigheid van die wortelmetafore en argetipiese “postuur” van verlies, soos aangetref in die seleksie van Afrikaanse vryheidsliedjies wat in hierdie artikel bespreek is, illustreer moontlik ten diepste dat die proses wat Steyn (2001:170) beskryf, fundamenteel beteken dat wit Afrikaners “tot 'n ander besef van hulle plek in die geskiedenis sal moet kom”. Die situasie van Afrikanerwees in die nuwe Suid-Afrika is baie meer kompleks as wat selfs hierdie studie aantoon, deurdat die

meeste Afrikaners gekonfronteer word en deelneem aan sekere aspekte van die meesternarratief maar ook afwyk en afkeurend daarteenoor staan. Moontlik is die enigste verantwoorde spekulاسie in hierdie verband die uitspraak dat slegs die geslagte wat kom, sal bepaal of hierdie “nuwe besef” in die teken van “verlies” of van “behoud” sal staan.

BIBLIOGRAFIE

Boeke en Tydskrifartikels

ALBERTINI, B., LEE, B., MILLNER, M., PAVILLE, K., RUTKOWSKI A., WAGNER, B.

2000. Introduction: Is there life after Identity Politics? *New Literary History* 31(4):621-626.

ALLEN, L.

2005. Circuits of recognition and desire in the evolution of black South African popular music: the career of the penny whistle. *SAMUS* 25:31-51.

ANDERSON, W.T.

1990. *Reality isn't what it used to be*. San Francisco: Harper & Row.

ANONIEM.

2001. Dit wil lyk asof intellektuele wat steeds. *Die Burger*, 31 Maart 2001: 11.

BRINK, A.P.

1991. Afrikaans op pad na 2000. *Acta Varia 1*. Bloemfontein: Publikasiekomitee van die Universiteit van die Vrystaat.

BALLENTINE, C.

2004. Re-thinking 'whiteness'? Identity, change and 'white' popular music in post-apartheid in South Africa. *Popular Music* 23(2):105-131.

BESTER, R.

2005. 'Fusion' oor grense heen kan nasie bou. *Die Burger*, 29 Maart 2005: 7.

BEZUIDENHOUT, A.

2005. Is die musiek 'n trein wat ontspoor? *Rapport*, 23 Oktober 2005: 8.

2007. From Voëlvy to De la Rey: Popular music, Afrikaner nationalism and lost irony. Aanlyn beskikbaar: *LitNet*.http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=11123&cause_id=1270
Besoek op 13 September 2007.

BLATNER, A.

2004. The Relevance of the Concept of "Archetype". Aanlyn beskikbaar:
<http://www.blatner.com/adam/level2/archetype.htm>. Besoek op 24 Mei 2008.

BOSMAN, M.

2004. Die FAK-fenomeen: populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies. *Tydskrif vir letterkunde* 41(2):21-46.

BOUWS, J.

1946. *Musiek in Suid-Afrika*. Brugge: Uitgeverij Voorland Brugge.

1982. *Solank daar musiek is ...* Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

BRIXTON MOORD EN ROOF ORKES

Lirieke. Aanlyn beskikbaar: <http://home.mweb.co.za/bm/bmro/lirieke.htm>. Besoek op 13 April 2008.

DE KLERK, S.

2007. Laat die liedjies inrol. *Volksblad*, 27 Februarie 2007:6.

DIRVEN, R.

1994. Metaphor and Nation, metaphors Afrikaners live by. *Duisburger arbeiten zur sprach- und kulturwissenschaft; Duisburg Papers on Research in Language and Culture*. Band 22:152-180.

DU PREEZ, A.

2006. Van Generaals en Kapteins: Kaptein, kaptein waarheen ry die trein? *Die Vrye Afrikaan*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.vryeafrikaan.co.za/site/index.htm>.
Besoek op 5 Februarie 2007.

DU PREEZ, M.

2007. De La Rey draai in sy graf om ... *Volksblad (BY)*, 3 Februarie 2007:16.

DU TOIT, Z.B.

2006. Nuwe name vir nuwe Afrikaner-groepe. *Rapport (Perspektief)*, 26 Maart 2006: 2.

FITZPATRICK, M.

2007. De la Rey bring volkstrots terug vir geslag X. *Volksblad*, 28 Februarie 2007: 1.

FOUCAULT, M.

1972. *Archeology of knowledge*. New York: Pantheon.

FRITH, S.

1996. Music and Identity. *Questions of cultural identity*. Hall, S. & Du Gay, P. (ed.). London: Sage Publications: 108-128.

GELBER, L.

1982. Encyclopedie van het levende Vlaamse volkslied (twee dele). Sint-Martens-Latem.

GILBERT, S.

2005a. Popular song, gender equality and the anti-apartheid struggle. *Gender and Sexuality in South African Music*. Edited by Chris Walton & Stephanus Muller. Stellenbosch: Sun e-press: 11-19.

2005b. Music as historical source: social history and musical texts. *IRASM* 36(1):117-134.

GILIOME, H.

2003. *The Afrikaners, Biography of a people*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

2005. Die post-nasionale Afrikaner: Ondermynende en opbouende gedagtes. *Toespraak by gala-aand van die FAK, Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns*. Aanlyn beskikbaar

http://www.akademie.co.za/toesprake_die_postnasionale_afrikaner.htm Besoek op 28 Mei 2007.

GROVÉ, I.

1993. "Wat kon daarvan kom?" – enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916-1983). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33(3):165-173.

HALL, S.

1996. Introduction: Who Needs 'Identity'? *Questions of Cultural Identity*. Hall, S. & Du Gay, P. (ed.). London: Sage Publications: 1-17.

HOPKINS, P.

2006. *Voëlvry: The movement that rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra Press.

PIETERSE, J.

2003. Hy het geweet sy tyd is verby. *Rapport*, 17 November 2003: 16.

JURY, B.

1996. Boys to men: Afrikaans alternative popular music 1986-1990. *African Languages and Cultures* 9(2):99-109.

MARAIS, D.

2006. Is Afrikaners dan net plesierig? *Beeld*, 5 Mei 2006: 17.

MARLIN-CURIEL, S.

2003. Sampling the past: Sound, Language and Identity in the New South Africa.
In: *Shifting Selves*. Kaapstad: Kwela Boeke. 55-78.

OLIVIER, B.

2006. Die kompleksiteit van identiteit in demokrasie: Lacan. Tydskrif vir
Geesteswetenskappe 46(4): 482-497.

PETERS, M.

2006. Oorsig en Repliek: Voorwaardes vir Vryheid. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.dieafrikaner.co.za/rubrieke.htm>. Besoek op 26 Februarie 2007.

PYPER, B.

2005. 'To Hell with Home and Shame!': Jazz, Gender and Sexuality in the Drum
Journalism of Todd Matshikiza, 1951-1957. *Gender and Sexuality in South
African Music*. In: Walton, C. & Muller, S. (eds.). Stellenbosch: Sun Press: 19-27.

RICOEUR, P.

1995. *Figuring the sacred: Religion, narrative and imagination*. D Pellauer (tr)
and M I Wallace (ed). Minneapolis: Fortris.

1998. *Critique and conviction: conversations with François Azouvi and Marc de
Launay/Paul Ricoeur*. Vertaal deur Kathleen Blamey. New York: Columbia
University Press.

ROBERTSON, M.

2004. 'Imagining ourselves': South African music as a vehicle for negotiating
white South African identity. *Journal of the musical arts in Africa* 1:128-137.

ROODT, J.

2006. Jy het 'n eie De la Rey in jou. *Beeld*, 25 Desember 2006: 18.

RORTY, R.

1980. Freud, morality, and hermeneutics. *New Literary History* 12(1): 177-186.

SCHOEMAN, P.G.

1997. *Ideology, Culture and Education*. Bloemfontein: Tekskor BK.

SCHOLTZ, L.

2004. Kan gedeelde identiteit vir wit/bruin ontwikkel? *Die Burger*, 3 September 2004: 18.

2005. Afrikaans bind al haar sprekers kragtig saam. *Die Burger*, 15 April 2005: 14.

SPIVAK, G.

1990. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Harasym, S. (ed.). London: Routledge.

STEYN, M.

2001. "*Whiteness just isn't what it used to be*": *White Identity in a Changing South Africa*. New York: State University of New York Press Albany.

THOMPSON, J.

1990. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press.

VAN DER MERWE, A.S.P.

2003. *Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en-twintigste-eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-sestigers*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif.
UNISA.

VERSLUIS, JM.

2007. Kind sing in trane saam aan Bok se voete. *Volksblad*, 26 Februarie 2007:3.

VILJOEN, M.

2002. Ideologically Compromised Discourse Between Ghetto and Desert. *Gospel Rap and Ideology: Exploring New Paths in Critical Musicology*. Ongepubliseerde doktrale proefskrif. Universiteit van die Vrystaat.

2005. Johannes Kerkorrel en post-apartheid Afrikaner identiteit. *Literator* 26(3):65-81.

VISAGIE, P.J.

1990. *The sub-theories of Archaeological Discourse Analysis. Theory 1. Developing a Semiological Hermeneutics for Archival Discourse*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Universiteit van die Vrystaat.

1994. *The Name of the Game in Ideology Theory*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Universiteit van die Vrystaat.

1996. Power, Meaning and Culture: John Thompson's Depth Hermeneutics and the Ideological Topography of Modernity. *South African Journal of Philosophy* 15(2):73-83.

WASSERMAN, H.

2002. Waardevolle nuwe reeks oor SA identiteite. *Beeld*, 11 Maart 2002: 9.

WOLF, L.

2007. The rainbow blues of "De la Rey". Aanlyn beskikbaar: *Litnet*, http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=12944&cause_id=1270. Besoek op 5 April 2007.

ZEGEYE, A.

2001. *Social Identities in the New South Africa*. Kaapstad: Kwela Boeke.

WINES, M.

2007. Song Awakens Injured Pride of Afrikaners. *New York Times*, 27 Februarie 2007.

Bladmusiek

DE VILLIERS, M.L.

Geen Datum. *Vyf vaderlandsliedjies*. Gekomponeer 1915-1930. Kaapstad: R. Müller.

1921. *Ses Afrikaanse kunsliedere*. Brussels: Dogilbert.

MARAIS, S. Le Roux.

1937. *Helderus*. Kaapstad: R. Müller.

VAN WYK, A.

1947. *Vier weemoedige liedjies*. Gekomponeer 1934-1938. Amsterdam: Heuwekemeijer.

1956. *Van liefde en verlatenheid*. Gekomponeer 1953. Londen: Boosey & Hawkes.

Diskografie

BATTERY 9

1998. *Wrok*. TICTICBANG, BANGCD 038.

BEZUIDENHOUT, A.

2003. *Insomniak se droomalmanak*. SAMRO, RR 043.

BRIDGES, B.

1994. *Bles se grootste treffers*. GALLO, CDJVML 2045.

2000. *Goue & platinumtreffers deur die jare heen*. VAT VYF, CDVAT6092.

2002. Bridges, B. *Vir een en almal*. VAT VYF, CDVAT 6134.

BRIXTON MOORD EN ROOF ORKES.

2002. *Spergebied*. RHYTHM, RR 021.

2005. *Terug in skubbe*. Rhythm Records, RR 057.

DDISSELBLOM.

2001. *Bang*. Reneswha, ddblom1.

DE CONING, J.

2000. *Girl van die klein Karoo*. Sonopress, Select Musiek, SELBCD 451.

DE PRIESTER, J.

2003. *Sally Williams Nougat*. RHYTHM, JDP 001.

DEE, H.

Geen datum. *Ek is trots op Afrikaans*. Radio Rosestad Argief, (Augustus 2007),
CDHD 0054.

DIE HELDE.

2007. *'n Eeue-oue melodie*. DPK, DPK 004.

DIE MELKTERTKOMMISIE.

2006. *Wonderwoorde*. Rhythm Records, RR067.

DIE SKIM.

2007. *Lucky Packet*. Gallo Record Company, CDRPM 1974.

FOKOPOLISIEKAR.

2006. *Brand Suid-Afrika*. Rhythm Records, RR066.

GENOEG IS GENOEG.

2007. *Genoeg is genoeg, kompilasie*. HOEZIT, HOEZD165.

GOOSEN, A.

1980. *Liedjieboer* (LP). RPM/AGMUSIEK, RPM1151.

1985. *Lappiesland* (LP). Gallo-platemaatskappy.

1993. *Riviersonderend 21 greatest hits*. Gallo Record Company, CDGMP 40402.

1996. *Bushrock (of a white kaffir in Africa)*. Gallo Music, CDGMP 40693.

1998. *Winde van verandering*. Wildebeest/AG Musiek, WILD 012.

GROEN, G.

2002. *Groenkitaar*. AFRIMUSIK, Afrimusik 25.

GROENEWALD, J.

Geen datum. *Gesig in die wind*. EMI SA, CDDCB (WL) 391.

JACO.

2006. *Sing in Afrikaans*. Next Music, NEXTCD 014.

JACOBIE, C.

2002 (1986). *Sing, swerwer sing*. Gallo Record Company, CDGSP 016.

JAMES PHILLIPS & THE LURCHERS.

1993. *Sunny skies*. Shifty Music, SMSPCD 819.

KERKORREL, J.

1989. *Eet kreef!* Shifty Music, SHIB 32.

1992. *Bloudruk*. Tusk, TUCD 21.

1996. *Ge-trans-for-meer*. Tusk, WOND 142.

1998. *Tien jaar later*. Gallo, GWVCD 4.

2000. *Die ander kant*. Gallo, GWVCD 28.

2003. *'n Jaar later... in die staatsteater*. Johan Badenhorst, Kew Productions, JBDVD04.

KEUZENKAMP, C.

1990. *Grootste treffers*. Decibel, CDDCB 234.

KLOPJAG.

2005. *Album drie*. Bowline.

KOMBUIS, K.

1990. *Niemandslan en beyond!* SHIFTY, SHIFTY01.

1997. *Blameer dit op apartheid*. WILDEBEEST, WILDE 001.

1997. *Madiba day*. WILDEBEEST, WILD 004.

2000. *Greatest hits*. GALLO, GWVCD 30.

2008. *Bloedrivier*. Koos Kombuis, KKCD 02.

KORSTEN, G.

1969. *Sing, seeman sing*. EMI/GALLO, CDGSP 001.

KRAAMSAAL, A.

2005. *Wonder jy ook soms?* CABEL/BOWLINE, F1000528.

LE ROUX, M.

2007. *Liewe Jan.* HOEZIT/SELECT, HOEZD 117.

MALAN, R.

2005. *Alien inboorling.* SHIFTY, SHIFT 1015.

MAREE, L.

2001. *Blouberg.* JNS, JNSD 96.

NIEMAND, H.

2007. *Tot Stilte.* Bowline, F1001144.

PARAAT, P.

2007. *Piet Paraat se plaat.* Ramkat Music & Entertainment, RAMCD 002.

RADIO KALAHARI ORKES.

2006. *Opgestook.* EMI (SA), CDEMIMD 200.

RADIO SUID-AFRIKA.

2006. *Bid.* Radio Suid-Afrika, F1001114.

RAUCH, L.

1995. *Hot Gates.* Tusk, WOND 145.

SCHUSTER, L.

2006. *Op dun Eish!* EMI (SA), CDEMIM (WL) 215.

SMITH, P.

2002. *Rooikar.* FANTASIA, TOCCD180.

SNOTKOP.

2005. *Die Snotkop CD*. NEXT MUSIC, NEXTCD 023.

STRYDOM, A.

1996. *Vrou by die spieël*. JNS, JNSD 43.

1998. *Hotel Royale*. JNS/SAMRO, JNSD109.

2000. *Ek loop die pad al 20 jaar*. JNS, JNSD 89/AMSCD 001.

2003. *Verspreide donderbuie*. JNS/SAMRO, JNSD114.

SWART, V.

1996. *Die Mystic Boer*. RHYTHM, SWART001.

1999. *Deur die donker vallei*. RHYTHM, SWART004.

2001. *Boland Punk*. RHYTHM, SWART005.

TAS, A.

2006. *Springbok Radio*. EMI(SA), CDBMIM (WLW) 206.

VAN BLERK, B.

2006. *De la Rey*. MOZI/SELECT, MZCD01.

VAN NIEKERK, Z.

2007. *Ramkat*. LEO Musiek, LEOCD 149.

ZINKPLAAT.

2005. *Breekbaar*. Zinklpaat, F1000690.

ZOID, K.

2001. *Poles apart*. EMI (SA), CDEM CJ 5938/CDJUST 172.

“De la Rey, De la Rey, sal jy die boere kom lei?”

This is what an ideology achieves. Born in a context of suffering, it elevates certain ideals to an end that, in time, begins to exert an absolute attraction for people. It subtly draws a false image of reality before their eyes, an illusion from which images of ideological opponents [are] generated [...] It scoops out ethical values and endows them with a different content. By then, the end purifies the means and little hold can be exerted on the powers that have been let loose in society. South African history tells of this – from all sides... (JJ Lubbe 2001:49).

1. Inleiding

Die oorgangsvisie na ’n “nuwe” Suid-Afrika, soos gebaseer op ’n nie-rassige demokrasie en interkulturele harmonie, oefen tans ’n ontwrigtende invloed op alle aspekte van die land se sosiale-, politieke-, ekonomiese- en kulturele lewe uit. Meer as ’n dekade na die demokratiese verkiesing is die samelewing steeds labiel en veral baie wit Afrikaners ervaar ’n diepgaande identiteitskrisis. Soos wat Wasserman (2002:9) aandui, is die herposisionering en onderhandelings rakende identiteit binne die nuwe bestel nog steeds onderweg en verg die sosiale en kulturele verskuiwings wat hiermee gepaard gaan, veral die aandag van akademici. Onlangse literatuur toon byvoorbeeld aan dat hierdie problematiek reeds geruime tyd vanuit ’n verskeidenheid van vakkundige dissiplines ondersoek word.¹

Ook binne die musikologie roep hierdie vraagstuk om kritiese oordenking en kan dit dien om hierdie vraagstuk na ’n “nuwe” identiteitskonstruk van nader te beskou. Die musikoloog Shirli Gilbert (2005:126) voer byvoorbeeld aan dat musikale tekste ’n uitermate ryk diskursiewe bron is, aangesien die musikale dokumentering van ervaring ’n diepe insig in die persoonlike belewing van historiese gebeure verskaf. Sy wys verder daarop dat populêre liedjies, by name, die moontlikheid besit om ’n gegewe realiteit nie alleen baie helder te beskryf nie, maar ook terselfdertyd aktief daaraan “deel te neem” (Gilbert,

¹ Sien onder meer Grobbelaar, 1998; Van Niekerk, 2000; Vestergaard, 2001; Botha, 2001; Steyn, 2001; Muller 2001; Marlin-Curiel 2001; Korf & Malan, 2002; Steyn, 2004; Viljoen, 2005; Engelbrecht, 2007; White, 2007.

2005:134). As sodanig kan “historiese gebeure herinterpreteer word na gelang van die behoeftes van die hede” (Grundlingh, 2007:136, vergelyk Colmeiro, 2003:31).² As ’n manifestasie van historiese bewussyn kan populêre musiek daarom dieper insae in beide die verlede én die hede bied (vergeelyk Karbusicky, 1975). Musiek is terselfdertyd ’n besonder insiggewende bron rakende die bestudering van identiteit (Frith, 1996:110), omdat dit reeds ’n vermenging, ’n “onsuiwerheid” is. Dit veronderstel ’n simboliese meerduidigheid wat neig om onkeerbaar te “vloei en te lek tussen identiteite en identiteitsgrense” (Muller, 2003:6). Soortgelyk aan musiek is identiteit ook eerder “prosesse” as “proses” en hibriditeit iets wat “opgedoen” eerder as “gedoen” word (Muller, 2003:6).

Bogemelde interpretasie suggereer veral dat enige musikale “onderhandeling” van identiteit ook “vloei” tussen “toe” en “nou” en daarom ten nouste verknoop is met die idee van historiese geheue. Louis Pepler (alias Bok van Blerk) se liedjie, “De la Rey” (2006),³ is ’n onlangse voorbeeld van ’n herkonstruksie van gebeurtenisse vanuit die verlede wat ’n spesifieke perspektief bied op omstandighede in die hede. In 2003 skryf Herman Giliomee (2003:17) dat Afrikaners hulle frustrasie oor die toekoms die beste sal afskud deur hul historiese wortels te herontdek en te herbeskryf: “Dit sal ’n gedemoraliseerde gemeenskap aanvuur om in interaksie met ander gemeenskappe weer die pad in hierdie land oop te breek”.

Vanuit ’n ideologie-kritiese perspektief kan daar reeds op hierdie punt opgemerk word dat Giliomee se metafoer van “oop breek” geensins die suggestie van kommunikasie-sensitiewe rasionaliteit dra nie en dui sy gebruik van “gemeenskap” ook eerder op “volk” as op “groep”.⁴ Hierdie waarnemings maak dit duidelik dat die tipe “herontdekking” waarna daar hierbo verwys word, nie noodwendig net positief mag wees nie. Villa-Vicencio (gesiteer in Jackson, 2004:9) verwys byvoorbeeld in hierdie verband na ’n selfkritieklose soort stamnasionalisme wat kan “lei tot die najaag van een enkele kulturele of ideologiese

² Hierdie tipe “herinterpretasie” van die verlede as “lens” vir die hede kan histories herlei word na die denke van Hans-Georg Gadamer (1976) en sy bekende begrip van die *Wirkungsgeschichte* (“effektiewe geskiedenis”) – ’n begrip wat oorspronklik sy wortels het by Wilhelm Dilthey. Let daarop dat Gadamer in hierdie opsig ’n konsep van “verstaan” ontwikkel waarby die interpreteerder se huidige deelname aan die geskiedenis sentraal staan. Binne hierdie gesigspunt is “verstaan” nie “rekonstruksie” nie, maar eerder “mediëring”.

³ “De la Rey” is geskryf deur Sean Else, Johan Voster en Bok van Blerk.

⁴ Johann Visagie, geskrewe kommunikasie, 4 September 2008.

visie wat ander meedoënloos uitsluit". Binne hierdie konteks dui die heronderhandeling van identiteit op 'n ideologiese "kulturalisme" wat mense verblind om identiteit as sodanig met kultuur en kulturele tradisie te vereenselwig.

Die storm wat rondom "De la Rey" ontstaan het bied 'n polemiëse konteks waarbinne bogenoemde tendens vanuit 'n musikologiese vertrekpunt ondersoek kan word. Volgens Albert Grundling (2007:135) is die krag van die liedjie daarin geleë dat dit 'n groot deel van "die volk" opgesweep het, terwyl daar byvoorbeeld by die 100-jarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog (1999-2002) weinige tekens van oplewing was. Die liedjie is aangegryp met 'n koorsagtige opgewondenheid en binne sekere Afrikanerkringe vuriglik by byeenkomste gespeel en gesing. Oornag het Bok van Blerk 'n kultusfiguur geword en het sy debuut album rekord verkope behaal, die meeste nóg vir enige debuut album in Suid-Afrika.⁵ Bok van Blerk se liedjie het selfs hooftrekke gehaal in die *New York Times*.⁶ Die liedjie het egter weer so te sê oornag verdwyn en reeds in 2007 beskryf Loammi Wolf (2007) dit as "De la Holrug-geRey".⁷

Wat beteken die massiewe populariteit van die liedjie "De la Rey", vir 'n besinning rondom Afrikaner identiteit in post-apartheid Suid-Afrika? Of soos Koos Kombuis tereg vra: "Watter meestersimbool is hier aan die werk? Wat gaan aan met hierdie liedjie en hoekom doen hy sulke vreeslike soetsappige, simpel dinge met ons onderbewussyn?" (Kombuis, 2006:18). Is daar 'n nuwe vlag van Afrikaner nasionalisme aan die groei soos wat talle skrywers uitwys?⁸ Dit is reeds duidelik dat disillusie met die nuwe bestel en die opkoms van sterk ideologiese bewegings verbind word met "De la Rey" (vergelyk Bezuidenhout, A. 2007).⁹

⁵ Bok van Blerk se album "De la Rey" het vyf keer goue status verkry (Scheepers 2007:9).

⁶ Michael Wines, "Song awakens injured pride of Afrikaners", *New York Times*, 27 Februarie 2007.

⁷ Vergelyk die 13 000 mense wat by sy konsert in Oudtshoorn (KKNK) 2007 opgedaag het, teenoor slegs 3000 by sy konsert in 2008 op Oudshoorn KKNK (sien Brümmer 2008:22-23).

⁸ Sien Morkel 2006: 6, Retief 2007: 5, Boesak 2007, Bezuidenhout, A. 2007.

⁹ Opmerklik is blanke Afrikaners nie die enigste minderheidsgroep wat gefrustreerd is met resente verwikkelinge in die land nie, 'n duidelike voorbeeld is die onlangse Xenofobiese aanvalle. Rhoda Kadalie (2007) wys ook 'n groep uit, genaamd "Movement Against Discrimination of African Minorities" (MADAM) wat ontstaan het op die Kaapse Vlakte om die marginalisering van bruinmense deur swart Afrikane in die Wes-Kaap teen te werk deur onder meer op die geskiedenis van bruinmense in dié gebied te fokus.

Ten einde bogemelde vraagstuk krities te ontleed, word twee analitiese modelle in hierdie artikel teenoor mekaar geplaas. Aan die een kant is daar Vladimir Karbusicky (1975) se strukturalistiese raamwerk wat spesifiek gerig is op die analise van musikale tekste. Hierdie model, wat onlangs binne die Suid-Afrikaanse musikologie herbelig is (sien Lüdemann, 2003), berus op die ontvouing van 'n argetipiese struktuur met vier fases wat verband hou met vier fundamentele vrae van die menslike bestaan (Karbusicky, 1975: 361-367). Soos wat die uiteensetting hieronder duidelik maak, bemiddel hierdie model egter slegs die bestudering van wat beskryf sou kon word as “politisistiese” norme – en om hierdie rede word Johann Visagie (1996) se ideologie-kritiese teorie aanvullend ter sprake gebring.

Visagie (1996) analiseer die verskynsel van ideologie in die negatiewe konteks van hierdie term. Sy model berus op die beginsel van 'n “hipernorm”¹⁰ as outonomisering (oormatige bevoordeling of selfs “verafgoding”) van sekere waardes, ingesteldhede of oortuigings. Samehangend met hierdie teoretiese siening maak hy gebruik van kritiese figuratiewe semiotiek – veral metafooranalise – ten einde bepaalde ideologiese wanbalanse binne diskoerse bloot te lê. Terwyl Karbusicky se model dus fokus op 'n gedetailleerde strukturele analise van die ideologies/politiese aard van spesifieke liedjietekste, is dit presies vanuit hierdie raakpunt wat die relevansie van Visagie se idee van 'n hipernorm relevant word vir die uitoefening van 'n verskerpte ideologiekritiek. Binne die konteks van hierdie artikel dien sy konstruk van die hipernorm daarom nie slegs ter ontleding van spesifieke liedjietekste nie, maar ook om Karbusicky se model, as sodanig, te evalueer.¹¹ Dit dien verder as die basis vir die kritiese interpretasie rakende die polemieke waarteen die analitiese bespreking van die liedjies aangebied word.

Karbusicky se model dien hoofsaaklik om 'n aantal liedjies te ontleed waarin die tema van “die boer” 'n prominente rol speel, naamlik Koos Kombuis se “Boer in Beton” (1989), Valiant Swart se “Die Mystic Boer” (1996), Klopjag se “Dalk 'n Boerseun” (2005) en ten slotte, Bok van Blerk se “De la Rey” (2006). Die tema “die boer” is gekies omdat dit vir

¹⁰ Die hipernorm (Visagie 1994 & 1996) is 'n teoretiese konstruk waarmee dominasie-verhoudinge binne 'n ideologie-kritiese diskoersanalise blootgelê kan word, en waardeur ideologiese verwrongenheid na die oppervlak gebring word. In terme van botsende ideologiese “verbintnisse” sou 'n dergelike analise dien tot 'n spekulatiewe begroning van welke tekstuele parameter (lirieke of musiek, in hierdie geval) “die waarheid praat” of, in Visagie se terme, betekenis domineer (vergelyk Viljoen 2005:78-79).

¹¹ Sien Viljoen (2004) vir 'n toepassing van Visagie se teorie waar beide musikale tekste en teoretiese modelle onder bespreking gebring word.

baie Afrikaners 'n sterk konnotasie met wit identiteit het, terwyl dit ook vir ander bevolkingsgroepe in die land sterk ideologies gelaai is. Die ontwikkeling, stilstaan of “agteruitgang” van hierdie konsep kan dus waardevolle insigte in die huidige Afrikaner se identiteitskrisis lewer. Vanuit die ideologie-kritiese perspektief soos hierbo beredeneer, is die spesifieke liedjies elk gekies as konfigurasie van 'n bepaalde tipe Afrikaner identiteit. Terwyl Karbusicky se model dus die aanwesigheid van spesifieke politieke terme en beelde binne die verwysingsraamwerke van sy argetipiese fases belig, bemiddel Visagie se teorie 'n ideologie-kritiese evaluering hiervan as verteenwoordigend van hipernormatiewe Afrikaner “waardesisteme”.

Ten einde 'n substantiewe heuristiese platform vir die genoemde bespreking daar te stel, word 'n analise van die oorvloedige polemiese literatuur rondom die liedjie, “De la Rey”, asook algemene polemieke en akademiese literatuur rondom die veranderende landsituasie aangebied alvorens daar tot die bespreking van die liedjies oorgegaan word. Eerstens, 'n kort uitleg van Karbusicky se model.

2. Die vier-bedryf “dramaturgie” van Vladimir Karbusicky

In sy boek, *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs 'Musik – Gesellschaft'*, (Wiesbaden 1975) verskaf Vladimir Karbusicky (1975:361-64) die uitleg vir 'n argetipiese vier-bedryf “dramaturgie”, gerig op die ondersoek van spesifieke musikale tekste.¹² Die eerste bedryf probeer 'n gegewe ideologiese¹³ situasie of 'n “nuwe realiteit” uitbeeld as die volmaakte en enigste bestaanswyse teen die agtergrond van die party, die leier, die heilige vlag of die vaderland. Daar word dikwels verwys na mense wat saam marsjeer of veg. “Ons” wêreld (vredevol, gelukkig of bedreig) word dikwels gekontrasteer met dié van die vyand (die bose, onheil, dekadent, bedrieglik). Die ontologiese element van hierdie bedryf is gefokus op die *hede* en hang saam met die vraag “Wie is ek?” “Waar bevind ek myself in hierdie wêreld?”

¹² Karbusicky se werk is in Duits en Tjeggies gepubliseer. In hierdie artikel word daar gesteun op die Engelse vertaling van sy model soos aangebied in Lüdemann (2003).

¹³ In Karbusicky (1975) se werk word die term ideologie duidelik nie in die negatiewe sin van die woord (soos by Visagie) gebruik nie.

Die tweede bedryf word voorgestel deur 'n peinsende of subjektiewe inhoud, wat kennis neem van die groep se lyding. Die enigste manier waarop individue hulle swakhede kan oorkom, is deur hulle aan die party en die leier te onderwerp en getrou te bly, selfs tot die dood. Die voorskrifte van die leier word hier noëties van aard en is gebaseer op ware openbarings wat nie betwyfel mag word nie. Die helde van hierdie elegiese bedryf is die profete. Hierdie beweging fokus op die individu se swakhede en dus word daar dikwels verwys na mense wat baie hard werk vir hulle daaglikse brood. Daar word ook gefokus op die mislukkings en vervolgings van hulle helde. Die noëtiese element van hierdie bedryf is gefokus in die donker en angswekkende *verlede* en hang saam met die vraag: "Wie is ek; waar kom ek vandaan?" Hier val die fokus op die "self" en die menslike belewenis van bekommernis en sorg binne die daaglikse sosiale bestaan. Hierdie refleksie lei tot 'n verskerpte bewussyn van die mens se verhouding tot ander en tot oordenking van die doel van menslike bestaan.

Die derde bedryf is gerig op die vyand, die dialektiek van die stryd, sowel as op die onderliggende ideologie en grondbeginsels en word gekarakteriseer deur informele en voorwaardelike stellings met die geïmpliseerde projeksie van "as" en "dan". Die geskiedenis word gebring tot by 'n katarsis met redding in die vooruitsig. Daar word van individue verwag om hulleself in die "voorstel" te bewys deur middel van dapperheid, eer en liefde teenoor die party, asook trots en self-opoffering. Dikwels word 'n Messiaanse element in die tweede helfte van hierdie bedryf bekend gestel. Die fokus is op die *hede*, maar die klem is nou op die onvoorwaardelike kragte wat menslike aksies bepaal en hang saam met die fundamentele vrae: "Wat motiveer my? Wat is die kragte in my?" Hier probeer die mens om die siel te verstaan. Daar word dus gefokus op fundamentele waardes, begeertes en konflikte wat menswees dryf – insluitend die bese kragte van ideologie.

Die oorlogskrete van die derde bedryf roep die toekomstige dood van die vyand op. Dit is eers in die vierde bedryf dat die bevel vir aksie gegee word en die "kudde" begin beweeg, waarskynlik die rede waarom die vierde bedryf dikwels met marsbevele begin. Wanneer die bevel uitgevoer is, met die veronderstelling dat die vyand ontbind en vernietig is, kry die gepeupel hulle (ideologiese) beloning. Aan die einde van die vierde bedryf word die leier van die party dikwels geëer, asook eer betoon aan gevalle helde. Dit word gevolg deur

die juigende massas “singing their praises in honour of the ideological deities” (Lüdemann, 2003:15). Die vierde bedryf is altyd gefokus op die *toekoms*, die nuwe sonsopkoms, die ideologiese koningkryk op aarde. Hier word ons verlos van alle kwaad en word die vraag gevra: “Waarheen is ek op pad; hoe sien ek die toekoms?”

Karbusicky glo dat sy model waarlik argetipies is omdat hy voorbeelde van soortgelyke vierbedryf dramaturgieë in die musikale literatuur vind, soos byvoorbeeld in verskeie klassieke simfonieë, asook in ’n magdom patriotiese-, revolusionêre-, protes- en soldate liedjies (Lüdemann, 2003:14). Karbusicky wys ook op die “mitologiese” wortels van sy dramaturgie: wortels wat teruggevoer kan word tot by wat hy noem, die “ritual-theatrical models of thinking accompanied by enchanting gestures prevalent in ancient tribal cultures” (Karbusicky, 1975:364 soos in Lüdemann, 2003:15).¹⁴ Volgens Karbusicky (1975:366) lei die lang voorgeskiedenis van hierdie dramaturgie daartoe dat dit as ’n “mitologiese argetipe” beskou kan word wat in ’n wye verskeidenheid van literêre en ander diskoerse aangetref word.¹⁵

Lüdemann (2003) gebruik Karbusicky se model om ’n aantal Afrikaanse patriotiese liedjies uit die FAK-Sangbundel (1937, 1946 en 1979) te ontleed. Hy wys uit hoe hierdie liedjies gelei het tot sekere denkpatrone wat bygedra het tot die inprenting van Afrikaner nasionalisme onder die jeug oor verskeie generasies. Lüdemann (2003:13) skryf dat ’n “archetypal interpretation would be the tool with which to gain access to their [the songs] submerged meaning” met ander woorde, die onderliggende ideologieë. Hy benader ideologie egter nie in die negatiewe sin van die woord nie, maar slegs as ’n spesifieke verwysingsraamwerk (perspektief) waarbinne ’n bepaalde liedjie geplaas word. Dit verhoed hom dus om meer kritiese druk op sy onderwerp toe te pas. Lüdemann (2003:22-25, 28-31, 33-37) wys dus net uit hoe ongeveer die helfte van die patriotiese liedjies wat vervat is in die FAK-Sangbundel (alhoewel nie almal op dieselfde manier nie) inpas binne Karbusicky

¹⁴ Ten einde die eeue-oue begronding van sy dramaturgie duidelik te maak, wys Karbusicky hoe die Tien Gebooue en die Onse Vader, (1975:370-373) asook liedere vanuit die vroeë Renaissance himnologie en Lutherse gesange binne sy vier bedrywe inpas (Karbusicky 1975:378-379).

¹⁵ Volgens C.G. Jung se teorie van die onderbewuste (sien Swan, 2008) is ’n argetipe (“fundamentele beeld”) essensieël ’n mitologiese figuur wat herhaaldelik deur die loop van die geskiedenis gebruik word. Argetipes is ook beelde, helde en storiepatrone wat varieer van skrywer tot skrywer. In onder andere Northrop Frye se teorie van literatuur word dit gesien as die magtigste elemente om verbeeldingryke werke mee te konstrueer (Fletcher 1970:215; vergelyk Byron 2003).

se model, soos byvoorbeeld die vier-bedryf dramaturgie van “Die Stem” (Lüdemann, 2003:24). Sy analise ontbreek egter aan ’n dieper kritiese dimensie.

Soos reeds hierbo aangedui, word Karbusicky se model en dus ook Lüdemann se toepassing daarvan, geproblematiseer deur die “politisistiese” hipernorm wat in sy raamwerk na vore tree en wat hoofsaaklik blyk uit die politiese terme en argetipes wat hy gebruik. In die slotgedeelte van hierdie artikel word daarom teruggekeer na die beperkende visie van die model.

3. Afrikanerskap as polemiese konstruk

Die polemië rondom “De la Rey” kan moontlik ten beste verstaan word teen die agtergrond van Melissa Steyn (2004) se konsep van *white talk*, oftewel die diskoers van post-apartheid teenkanting teen transformasie. Haar studie is gebaseer op ’n analise van briewe wat gedurende 2001 aan die koerant, Rapport, geskryf is en waarin die belang van koerantartikels en briewe as waardevolle bronne opnuut bevestig word. Hierdie bronne reflekteer die onmiddellike eietydse problematiek binne gemeenskappe (Richardson, 2001) en is ’n ruimte vir komplekse interaksie tussen akademiese- en alledaagse diskoerse. Omdat hierdie forums aansien verleen aan die opinies wat gepubliseer word, word dit deur invloedrykes binne ’n gemeenskap gebruik om ander te beïnvloed (Richardson, 2001:144-145). In die “De la Rey” polemië blyk hierdie tendens duidelik uit die hoeveelheid briewe wat deur Afrikaner organisasies, leiers van politieke partye en akademiese geskryf is. Die onderstaande polemië is rondom die hoofemas gegroep wat ooglopend na vore kom om verhelderend op hierdie begrippe in te speel.

- **’n Nuwe soort patriotisme/die “nuwe” trotse Afrikaner**

Die “De la Rey” polemië maak duidelik dat talle Afrikaners die liedjie ervaar as ’n “positiewe omgaan met die Afrikaner se geskiedenis en identiteit” (Johann Rossouw soos aangehaal in Smith, 2007:3) wat Afrikaners weer trots maak op hulle verlede en hulle daarvan bewus maak “dat nie al hulle helde skurke is nie” (Booyens, 2007:15). Van Blerk

sê dat hy die liedjie geskryf het omdat “Afrikaanssprekendes hulle identiteit en kultuur moet behou en trots moet wees om ’n Afrikaner te wees. As ons nie trots is op ons geskiedenis nie, gaan baie mense ruggraatloos rondloop [...] en ons moet weet waar ons vandaan kom” (Laubscher, 2006:16-17). Van Blerk gaan verder deur te sê dat “De la Rey” vir die eerste keer iets “verwoord wat almal¹⁶ op die hart dra.” Hy sien ’n Afrikaner-nasionalisme ontwaak by die mense: “Tien jaar gelede was mense skaam om Afrikaans te wees. Maar nou’s hulle “gatvol vir daai gevoel [...] dis opstaan, hierdie. Dis presies wat my bedoeling was met ‘De la Rey’” (Retief, 2007:5).¹⁷

Baie skrywers meen ook dat die liedjie bygedra het tot die ontwikkeling van ’n nuwe identiteit vir talle Afrikaners,¹⁸ “’n nuwe soort patriotisme [wat] post-apartheid posvat” (Frans Cronje soos gebruik in Williamson, 2007:3). “Ons jonges [...] soek identiteit. Bok van Blerk het inhoud aan daardie identiteit gegee. Toe Bok sing dat ons Boere is, toe besef ons self ons is Boere. Ek moet erken dit is nogal bevrydend om iemand te wees” (Soos gebruik in Hermann, 2007:19).¹⁹ As verdere bevestiging hiervan toon ’n onlangse opname dat daar ’n nuwe Afrikanerbewussyn en trots besig is om te ontwikkel, veral onder jongmense wat hulle self sien as deel van die Reënboognasie (Steyn, 2005:8).²⁰

- **Die neo-nasionalistiese Afrikaner**

In teenstelling met hierdie siening, skryf Allan Boesak (2007:20) dat hy “ondertone [hoor] van ’n neo-nasionalisme wat brul om ’n Boere leier [...] het ons dan so gou vergeet, en het ons dan niks geleer nie?” Sekere kaders van die samelewing (veral die regsies) het ook die liedjie opgeëis as ’n strydkreet en ’n nuwe volkslied vir die Afrikaner (Van der Rheede, 2007:2). Die Sunday Times se redakteur, Mondli Makhanya (2007) het die liedjie beskryf

¹⁶ Vanuit ’n ideologie-kritiese standpunt toon Johann Visagie (geskrewe kommunikasie, 4 September 2008) aan dat soortgelyke verwysings na “almal” strategies misbruik kan word om na ’n “deel” van ’n gemeenskap te verwys as die “geheel” – ’n misbruik wat figureer binne ideologiese diskoerse soos dié van die Neo-Afrikaner Protesbeweging (sien die latere bespreking).

¹⁷ Sprekend hiervan is die reaksie van gehore by die aanhoor van die liedjie wanneer hulle met een hand op die bors en tranen in hulle oë staan en luister en saamsing (McDowall, 2007).

¹⁸ Vergelyk Wines, 2007; Booyens, 2007; De Almeida, 2007; Fitzpatrick, 2007(a) & (b); Kombuis, 2006; Retief, 2007; Ritchie, 2007; Williamson, 2007.

¹⁹ Van der Westhuizen (2007:290) merk op dat dit sulke uitlatings is waarop nasionalisme gekonstrueer word.

²⁰ Sien byvoorbeeld wat Adriaan Botha, ’n 14-jarige seun van Gauteng, te sê het: “Ek is ’n Afrikaner en trots op my erfenis en my helde. Ek is niemand se slaansak nie – ek sê my sê en doen my ding. Almal het die reg om met respek behandel te word – ek is nie ’n tweedehandse burger nie” (soos in Liebenberg, 2007:18-19).

as die eerste *struggle*-lied²¹ van die nuwe Boere-Afrikaners. Selfs die regering het dit nodig geag om 'n verklaring oor die liedjie uit te reik. Alhoewel dr. Pallo Jordan, minister van kuns en kultuur, nie dink dat die liedjie enige bedekte politieke motiewe bevat nie, waarsku hy in sy verklaring teen “regsgesindes wat die lied kan ‘kaap’ en Afrikaanssprekendes wil mislei en opsweep teen die regering”.²²

- **Die Afrikaner se ervaring van verlies**

Baie Afrikaners het sedert 1994 die veranderende omstandighede negatief ervaar, veral in terme van die instandhouding en uitlewing van 'n eie identiteit. Die liedjie het daarom ook vir talle Afrikaners 'n uitlaatklep gegee om hulle woede en frustrasies te lug en hulle sodoende opnuut bewus gemaak van die gevoel van verlies wat hulle ervaar (Booyens, 2007:15,21), byvoorbeeld die verlies aan tuiste: “ek wil voel ek ‘behoort’ in die land. Sluit die president my in as hy van ‘ons mense’ praat?” (Steyn, 2006:8). Hierdie sentiment word waarskynlik gekoppel aan die oortuiging dat “Afrikaners hulle plek in Afrika verdien het” en “met hulle kundigheid en vaardigheid van Afrika gemaak het wat dit is vandag” (Van der Merwe, 2005:9).²³ Talle Afrikaners voel dat die liedjie, “De la Rey”, weer vir hulle 'n “tuiste” skep, 'n plek van “behoort” (vergelyk Steyn, 2004a): “In 'n globaliserende, maar onstabiele wêreld gee die daaglikse bestaan in eie taal en kultuur vir die man in die straat 'n gevoel van geborgenheid en veral erkenning van menswaardigheid” (Du Toit, K. 2004:12).

- **Die Slagoffer in tye van “oorlog”**

Uit die polemieë is dit ook duidelik dat talle Afrikaners hulleself sien as “gemarginaliseer” en “geviktimiseer” (vergelyk byvoorbeeld Roodt, 2006:18), soos tekenend van 'n verlies aan relevansie en dominansie (vergelyk Steyn, 2001). Van die redes wat hiervoor

²¹ Die joernalis Max du Preez (2007:16) vra egter “*struggle* teen wat? Spookpyne? [...] As die laaste helde wat stamgebonde Afrikaners sonder skaamte kan vereer al amper 100 jaar lank dood is, sê dit nie vir hulle iets oor so 'n kassige *struggle* nie?”

²² Sien die persverklaring: “Bok van Blerk’s supposed Afrikaans ‘struggle song’, and its coded message to fermenting revolutionary sentiments”, uitgereik deur die Departement van Kuns en kultuur (2007).

²³ Hier kom die troep van die wit redder as ideologiese konstruk duidelik ter sprake.

aangevoer word, is onder andere die hoë misdadaadsvlakke in ons land,²⁴ asook die effek van regstellende aksie.²⁵ Baie skrywers voel hulle word van alle kante beleër en ervaar die situasie in die land as onderdrukkend en “omgedraaide rassisme” (Jansen, 2007:20): “dit voel of hulle ons probeer terugkry vir apartheid” (Kobus Maree soos aangehaal in Fitzpatrick, 2007a).²⁶ ’n Groot bron van wrewel is ook die opvattinge dat die Afrikaanse taal en kultuur deur die staat uitgeskuif word: “Ons is nou onderwerp aan ’n aanslag op ons Christelik-volkseie lewens- en wereldbeskouing [...] Kyk maar hoe word Afrikaners werksgeleenthede ontsê; word Afrikaans by tersiêre inrigtings en skole uitgerangeer; word ons en ons kinders tydig en ontydig belas met die skuld vir wat nou in die land verkeerd is. Altyd natuurlik oor die boeg van apartheid!”²⁷ (De Klerk, 2007:6). Sommige skrywers meen selfs dat “die boodskap is dat ons moet ophou om Afrikaners te wees” (Kobus Maree soos aangehaal in Fitzpatrick, 2007a). Grundlingh (2007:147) skryf dat “eweneens word ondeurdagte naamsveranderinge van dorpe deur die African National Congress ’n bron van wrewel. Aspekte van die Afrikanergeskiedenis word hierdeur simbolies uitgewis en dit wil ook voorkom asof hoofsaaklik Afrikaanse plekname geteiken word.”²⁸

- **Afrikaner Mitologie/Die Held**

Hierteenoor staan Genl. De la Rey as die “onverskrokke vegter vir reg en geregtigheid” (Van Bart, 2007:11): die held oor wie daar alreeds op die dag van sy dood verskeie mites ontstaan het (Krog, 2007). Hy is verromantiseer deur die Afrikaners as die “Leeu van die Wes-Transvaal [...] ’n mitologiese karakter soos Herkules” (Van Bart, 2007:11). (Sien die latere bespreking van die ideaalbeeld van die “boer”.) In post-Apartheid Suid-Afrika duur hierdie verromantisering voort: “Terwyl die huidige bewind die helde uitskryf uit hul land se geskiedenis en hul taal verwond, verower ‘De la Rey’ met sy klinkende Afrikaans Suid-Afrika stormenderhand” (Steyn, 2007:10). As sodanig spreek die liedjie ook die Afrikaners

²⁴ In plaas daarvan om die situasie effektief te hanteer is die oorwegende reaksie van die regering om die situasie te ontken en die blaam te plaas op “wit perspektiewe”. Sien Robinson & Brümmer, 2006(a) & (b); Geldenhuys, 2006; Qwelane, 2007.

²⁵ Sien in *Bylae tot die Burger*, 24 Februarie, 2007, “’n Ope brief aan Koos Kombuis”.

²⁶ Sien duidelik die gebruik van oorlogsretoriek.

²⁷ Vergelyk Jaap Steyn (2006:8) wat skryf dat die regering homself en sy “voorgeslag demoniseer”; Potgieter, 2005; Greyling, 2007:16; Anton Senekal soos aangehaal in Fitzpatrick 2007(a), asook Jordaan (2006:3) wat skryf dat daar tans in Suid-Afrika ’n ontmitologisering van die Afrikaner geskiedenis plaasvind.

²⁸ Vergelyk Steyn (2004:160) wat vind dat Afrikaners ’n vrees het dat die volkseie, soos die taal, Christendom, Afrikaner geskiedenis ensovoorts, sal verdwyn of uitgewis word.

se behoefte aan vir “verbeeldingryke, demokratiese leierskap” (Johann Rossouw soos aangehaal in Smith, 2007:3).

- **Die negering van skuld**

Polemiek beklemtoon ook die feit dat Afrikaners moeg is daarvoor om die heelyd die skuld te kry vir alles wat verkeerd loop in die land.²⁹ Tim du Plessis, redakteur van Rapport, het hierdie sentiment soos volg uitgedruk: “[Y]oung white Afrikaners...are fed up with being demonised as nasty racists who have done nothing right, while being reminded of their ‘shameful’ history...” (Du Plessis, 2007). Dit is veral moeilik en frustrerend vir ’n post-apartheid geslag om te begryp waarom hulle nog steeds vir die sondes van die vaders moet boet (De Almeida, 2007). Dit kan onder andere gesien word in liedjies soos Klopjag se, “Ek sal nie langer jammer sê nie” (2007) en Koos Kombuis se, “Hoe lank moet ons nog sorry sê?” (2008). In hierdie verband beskou die joernalis, Max du Preez, die “De la Rey-verskynsel” as ’n “uiting van frustrasie en onsekerheid [...] as wit Afrikaanssprekende in Thabo Mbeki se Suid-Afrika” (Du Preez, 2007:16). Hierdie gevoelens het daartoe gelei dat talle Afrikaners, óf die land verlaat het, óf hulleself uit die samelewingsforum onttrek het (vergelyk Du Toit, Z.B. 2006:2). Talle Afrikaners voel egter dat hulle in die land sal bly solank dit (hoofsaaklik ekonomies) met hulle goed gaan. Die skrywer John Roodt (2006:18) verbind hier “De la Rey” met ekonomiese voorspoed: “dis tyd vir ons as Afrikaners om [...] werk te skep vir ons eie mense en ook vir ander [...] Die ‘Leeu van die Wes-Transvaal’ se gees sal voortleef solank ons as Afrikaanssprekendes suksesvol is in die sakewêreld, sport, kuns en kultuur”.

- **Samevatting**

As ’n samevatting van bogenoemde polemiek lewer die studies van Melissa Steyn (2001 & 2004) ’n belangrike bydrae. Aansluitend by haar bevindings (vergelyk Steyn, 2004:154), spreek bogenoemde polemiek ooglopend van ’n diepgaande identiteitskrisis en vrese oor die verlies van die self, kultuur en tradisies. Steyn (2004:154) wys uit dat in reaksie hierop,

²⁹ Vergelyk byvoorbeeld die voorbeelde wat Wolf (2007) aanhaal soos die terugvoer op die redakteur van die Sunday Times se rubriek, onder andere: “Deon Rood delves deeper into the debate”, “John King writes about apartheid, Afrikaners and Koos de la Rey”, “Grant Turnbull identifies with the ‘siege mentality”.

die gemeenskap nuwe beelde, narratiewe of metafore soek om op 'n simboliese vlak antwoorde te gee vir die gemeenskap se ang (vergelyk die “De la Rey”-fenomeen). Hierdie proses word onvermydelik ook verbind met die Afrikanergeskiedenis, maar soos Steyn (2004:154) uitwys, veronderstel hierdie “onthou” tans 'n meer kreatiewe proses met 'n herinterpretering van die mitologie wat die betekenis van Afrikanerdom gevorm het na 'n geherkontekstualiseerde, herontdekte identiteit. Die proses van herkonstruksie en “sin maak” van die self is dus ten diepste verbind met die “politics of memory and forgetting” (Steyn, 2004:154). Hierdie soeke na identiteit is egter nie 'n homogene fenomeen nie. Steyn (2001) identifiseer byvoorbeeld vyf narratiewe wat wit Suid-Afrikaners gebruik om sin te maak van die veranderende politieke en sosiale omgewing in post-apartheid Suid-Afrika (vergelyk ook Uys, 2007; Tempelhoff, 2004).

Uit bogenoemde polemieë kan 'n aantal verliese wat Afrikaners ervaar in samehang met prosesse van verandering ook duidelik gesien word: 'n verlies aan tuiste, (as 'n fisieke, kulturele en psigologiese ruimte); die verlies aan relevansie en 'n dominante posisie (soos gesien in die verwysing na blankes as “gemarginaliseerd” en “onderdruk”); asook die verlies aan onskuld (vergelyk Steyn, 2001:155-156, 159, 160; De Klerk, 2000:52). Hierdie verliese lei tot die sterk behoefte onder Afrikaners om iets van waarde te behou en sekere vorms van Afrikaner idealisme te rehabiliteer (Steyn, 2004:154). Deel van hierdie strategie is om die Afrikaners op te stel as die slagoffers³⁰ van onregverdige historiese prosesse, misdaad en onregverdige beleidstrategieë wat die nuwe regering implimenteer (vergelyk Steyn, 2004:156). Hierdeur word die blaam verskuif en word skulderkenning van apartheid se onregte negeer om 'n mate van selfrespek te probeer herstel. Vanuit hierdie perspektief is dit duidelik waarom “De la Rey” so sterk tot baie Afrikaners kon spreek. Die liedjie handel immers oor 'n era in die geskiedenis toe die Afrikaners nog “onskuldig” was en “nie die monsters van die geskiedenis nie” (Bezuidenhout, R. 2007:8).

³⁰Volgens Steyn (2004:156-157) laat hierdie strategie die slagoffer toe om 'n onskuldige stand in te neem, die blaam te verskuif en skuld te negeer. Lyne van aanspreeklikheid word ook verdof en die rol van slagoffer regverdig gevoelens van verontwaardiging en self-bejammering, en laat ook toe dat geweldadige impulse geprojekteer word op die viktimizeerders. Steyn (2004:157) beskryf hierdie stand as beide 'n refleksie van, en 'n reagerdiging vir 'n militaristiese houding.

4. “De la Rey” as “historiese geheue”

In aanloop tot die analise van “De la Rey” wat later volg, suggereer die perspektiewe wat hierbo vanuit die polemiëk belig is, die volgende vrae:

- Tot watter mate dien “De la Rey” as ’n kontekstueel-spesifieke verriëking van historiese gebeure binne Suid-Afrika se resente geskiedenis?
- Tot watter mate kan die historiese herkonstruksie en musikale “dokumentering” ter sprake in die liedjie verstaan word as ’n uitdrukking van Afrikaner identiteit en hoe kan dit lig werp op aspekte van die Afrikaner se verlede wat tans van eksistensiële belang is?
- Wat is die rol van die liedjie in die skep van ’n ideologiese toekomsprojeksie van Afrikanerskap?

Ten einde hierdie vrae aan te spreek, word daar eerstens gefokus op ’n konseptualisering van die tema, “Die Boer”, gegrond op drie resente Afrikaanse protesliedjies. Die liedjies kan beskou word as verteenwoordigend van belangrike tydgleuwe binne die onlangse geskiedenis van die Afrikaner. “Boer in Beton” van Koos Kombuis (1989) kom uit die eerste werklike Afrikaanse polities- en sosiaal relevante ondergrondse beweging gedurende die 1980’s. Hierdie beweging (ook bekend as die “Voëlvry”beweging) het alternatiewe Afrikaanse musiek geskep wat skerp sosiopolitiese kommentaar op die eksklusiwiteit van die Nasionaliste gelewer het (vergelyk Marais, 2006:17). “Die Mystic Boer” (1996) deur Valiant Swart is geskryf net nadat die “nuwe” Suid-Afrika in 1994 met ’n demokraties verkose regering tot stand gekom het, terwyl Klopjag se “Dalk ’n Boerseun” (2005), tien jaar later geskryf is. Dit is interessant om daarop te let dat, alhoewel Koos Kombuis, Valiant Swart en die groep, Klopjag, bekende en populêre plaaslike kunstenaars is, nie een van die genoemde drie liedjies ’n beduidende reaksie ontlok het nie.

Vanuit die vertrekpunt van Kabusicky se model, fokus die onderstaande bespreking op die belangrikste beelde waarvolgens die tema van “die boer” in die onderskeie liedjies gekonstrueer word. Alhoewel die model nie in sy geheel op die liedjies toegepas sal word nie, volg die argument wel die ontvouing van sy argetipiese raamwerk waar tersaaklik vir

die ideologiese plasing van elke voorbeeld, asook vir die latere interpretasie van spesifieke metaforiese inhoude wat na die oppervlak kom. In hierdie opsig word daar veral gelet op die wyses waarop die liedjies ooreenstem, of afwyk, ten opsigte van die strekking van Karbusicky se vier "bedrywe".

Valiant Swart se liedjie, "Die Mystic Boer"(1996), handel oor die soeke na die mitologiese mistieke boer as die moontlike "Ideale Afrikaner". Die liedjie se inleiding skets musikaal 'n leë, onbekende landskap met 'n enkele elektriese kitaar wat binne 'n baie beperkte toonomvang van slegs drie tot vyf note speel. Hierdie barre klanklandskap suggereer Karbusicky se eerste bedryf waar 'n nuwe realiteit daargestel word (Karbusicky, 1975:361). Die Mystic Boer, oftewel die Ideale Afrikaner, bly egter 'n ontwykende konsep: "Ons loop deur die leegte met ons oë vasgepen op 'n stofwolk" (vers twee). Die protagonis het aanvanklik die vryheid om die Ideale Afrikaner in 'n ruimte sonder grense of beperkings te soek: "die grense van ons mission was slegs die wind en weer" (vers drie). Later dui die soektog op eksistensiële verlies. Dit word duidelik wanneer die sanger sing dat die protagonis probeer om die mistieke boer te vang "met nete. En tralies. En tyd" (vers twee) om hom as't ware so vas te pen binne die toekoms en die verlede. Die "Mystic Boer" bly egter 'n ontwykende konsep.

Swart se fragmentariese sangstyl, asook sy lang pouses tussen sinne beklemtoon die vaagheid waarop sy woorde dui. In die bruggedeelte van die musiek neem hierdie onbepaalbaarheid 'n dringender karakter aan. Na die brug kom die protagonis egter tot die besef dat die soektog futiel is: daar is nie iets soos 'n Ideale Afrikaner nie, alles is net wind: "Skielik was daar niks. Behalwe 'n vaal vlakke en die son was ons alleen [...] Die danser was weg" (vers vier). Vers vier eindig met die treffende woorde: "So as jy hom sien. En jy wil hom soek. Doen dit gerus. Want dis 'n groot avontuur. Alhoewel jy eindig. Waar jy begin het." Swart maak hier gebruik van die beeld van 'n sirkel, daar is nooit 'n vaste punt om te eindig nie en dit dui op die voortdurende soektog/proses na 'n eie identiteit. Dit sluit aan by die postmoderne siening van identiteit as vloeibaar en veranderend, daarom altyd ontwykend en onbekend. Hierdie interpretasie staan in sterk kontras met Karbusicky se model wat 'n vaste einde vereis wat getuig van 'n ideologiese oorwinning (Karbusicky, 1975:364). Swart beklemtoon hierdie laaste reëls meer as enige ander teksgedeelte, met langer pouses wat die woorde laat insink.

Vir 'n laaste keer tart die Mystic Boer die jagters: “oor sy skouers met 'n oog wat uitdaag / kom nader, kom vra my my naam” en maak hy seker dat hulle verstaan dat hy hulle altyd sal ontwyk. Swart eindig die liedjie deur sewe keer te sing “Die Mystic Boer”, totdat sy stem in die agtergrond verdwyn en daar langer as 'n kwartier stilte is voor die lied eindig – tekenend daarvan dat die Mistieke Boer en dus die Ideale Afrikaner vir ewig onbereikbaar is. In terme van Karbusicky se model kan daar hier uitgewys word dat die “gepeupel” nie hul verwagte ideologiese beloning kry nie. Hierdie ideologiese “verlies” blyk ook uit die metafoor van die Aasvoël wat in die liedjie voorkom: “grys voëls het ons dopgehou” (vers een en vier). Soos wat aasvoëls sit en wag op die dood, hou hulle die protagonis dop wat soek na die Ideale Afrikaner. Hulle weet die soektog is futiel; dat die ideaal niks meer is as 'n “stofwolk” op 'n “vaal vlakte” nie.

Terwyl Swart se “Die Mystic Boer” (1996) dui op die idee van ongrypbare identiteit, beeld “Dalk 'n Boerseun” (2005) van die groep Klopjag die Afrikaner se huidige identiteitskrisis uit, die bemiddeling tussen 'n “ou”- en “nuwe” Afrikaner identiteit:

Miskien hou jy meer van hooch as van bier
Miskien dink jy dikmelk is 'n bietjie te suur
En dra jy dalk Diesel en Levi en Guess
Of kerf jy jou biltong met 'n houtsteel knipmes ?

Hierdie realiteit blyk in ooreenstemming te wees met Karbusicky se “nuwe realiteit” vanuit sy eerste bedryf (Karbusicky, 1975:361) en lei tot die vraag: “Wie is ek/ons?” (Karbusicky, 1975:367). In vers drie sing die sanger: “ek besluit wat ek goed dink, en maak dan ook so”. Hy is met ander woorde die held wat nie ander helde uit die geskiedenis nodig het nie. Hy is nie meer die tradisionele boerseun wat sy identiteit grond op sy geloof, kerk, Afrikanerhelde en Afrikanerkonvensies nie – 'n futiele ideologiese poging om aan historiese kontinuïteit te probeer ontkom.³¹ Hierdie poging om te “ontsnap” staan egter in kontras tot die musikale retoriek. Die liedjie begin met 'n walsritme, wat sterk geassosieer word met 'n tradisionele Afrikaner erfenis, asook marsdromme wat die ritmiese basis vorm vir die liedjie. Die walsritme is egter onnatuurlike swaar, sodat die effek geskep word dat

³¹ Johann Visagie, geskrewe kommunikasie, 4 September 2008.

die sanger daarin vasgevang word en nie kan ontsnap nie en dus vasgevang is in die verlede.

Die idee van 'n versplintering en vaagheid van identiteit as gevolg van die opstelling van die "ou"- teen die "nuwe" Afrikaner identiteit word ook deur die musikale middele versterk. Aan die einde van vers drie word 'n palmgedempte kitaarstrum gemanipuleer om amper in 'n techno ritme oor te gaan, wat heeltemal in kontras staan tot die vorige walsritme van die musiek. Die musiek gaan egter nooit oor tot 'n volwaardige techno idioom nie. Die suggestie is egter dat die grense tussen die ou en die nuwe Afrikaner verdof het tot 'n grys gebied. Nietemin stel hierdie versplinterde identiteit diepe morele eise, soos wat blyk uit die woorde: "verstaan jy wat jy doen as jy dit seël met eed" (vers vier).³² Ofskoon die sanger dus impliseer dat hy die geskiedenis nie nodig het om te bepaal waarvandaan hy kom nie (in direkte antitese tot Karbusicky (1975:362) se tweede bedryf waar die vraag, "waar kom ek vandaan?" teen die agtergrond van die geskiedenis gevra word), suggereer hierdie woorde die erns om die verlede "af te gooi". Hierdie "afgooi" van die verlede kan egter ook dui op die behoefte aan "ontvlugting" van die Afrikaner se Apartheidsverlede: 'n behoefte aan onskuld wat skulderkenning negeer.

Die liedjie getuig ook van 'n verlies aan 'n gevoel van "tuishoort" wat talle Afrikaners in die "nuwe" Suid-Afrika ervaar.³³ Sprekend hiervan is die woorde "weet jy presies, presies waar jou huis is" (vers vier) wat verder beklemtoon word deurdat die woorde musikaal saamval met die klimaks van die liedjie. Soos in Swart se "Die Mystic Boer" (1996), word daar ook hier gesoek na die "ideaal", maar ook hier weet die sanger nie meer wat dit is nie: "ons almal soek na ons Dina, maar ons Dina soek na haarself" (brug). Die brug eindig met 'n *ritardando* en die musiek wat heeltemal tot stilstand kom met die woorde, "ons almal soek na ietsie". Hierdie woorde verwys duidelik na die Afrikaner se identiteitskrisis en, soos in "Die Mystic Boer" (1996), dui dit weereens daarop dat die "trop" nie hulle ideologiese beloning kry nie (vergeelyk Karbusicky, 1975), maar in plek daarvan, eerder

³² Soortgelyk merk Steyn (2004:150) op dat die voorstelling en konstruksies wat identiteit gevorm het, en die grense van die aanvaarbare so vêr verskuif het dat nuwe horisonne vir die sosiale verbeelding gevorm moet word (Steyn 2004:150; Steyn, 2001). Hierdie verskuiwing gaan nie net gepaard met die verval van die ou waardes van identifisering nie, maar ook met 'n diep skeiding met Afrikaner "realiteite", met name die geloof in patriargale religieuse gronbeginsels (Steyn 2004:150).

³³ Let daarop dat die idee van "tuishoort" ook posturale diepte besit, naamlik die postuur van "nie-werk" of "tuis wees"; Johann Visagie, geskrewe kommentaar, 4 September 2008.

hulle identiteit verloor. Hierdie woorde hang ook saam met die vraag “waarheen is ek/ons op pad? Waarna soek ons almal?” - soos ter sprake in Karbusicky se vierde bedryf (Karbusicky, 1975:364, 367).

Hierteenoor getuig “Boer in Beton” (Kombuis, 1989) van die ongemak wat Afrikaners in die stad ervaar en van die gepaardgaande identiteitskrisis omdat hulle skaam geword het om Afrikaners te wees. Hierdie sentiment verbind met die “nuwe realiteit” van Afrikaners in die stad en dui dus op Karbusicky se eerste bedryf (Karbusicky, 1975:361). Koos Kombuis gebruik hier die beeld van die Boer om ’n nostalgiese en romantiese terughunkering na ’n tyd op te roep toe hy as Afrikaner nog menswaardig was. Hy gebruik egter dieselfde beeld ook sinies waneer hy die volkseie afkraak in sy verwysing na verskeie nasionalistiese simbole soos Paul Kruger, JG Strydom en HF Verwoerd (vers twee), wat uit pas is met die nuwe realiteit van die stedelike Afrikaner vandag (vergelyk Bezuidenhout, A. 2007). Weereens spreek hierdie liedjie van ’n verlies aan ’n tuiste en relevansie: “ek weet ek hoort nie hier” (vers twee). Dit is interessant om daarop te let dat die idee van “tuiste” hier spesifiek verbind word met “die plaas” en “grond” (“maar ek ken nie meer die reuk van grond”, vers twee), wat weereens dui op die verlies aan ’n eie “bodem”. Die gebruik van hierdie beeld verwys na die swaarkry van die “ons” in Karbusicky (1975:362) se tweede bedryf.

Die problematiek van Afrikanerwees in die “nuwe ruimte” blyk uit die volgende woorde: “Ek’s ’n Afrikaner in die stad / Ek dra my masker soos ’n kat” (vers een). Tog bly hy in sy hart ’n boer, maar soos wat Paul Kruger fisies vasgevang is in ’n standbeeld op Kerkplein, is hy in ’n geestelike gevangeskap:

Want ek’s ’n Boer in beton
Soos oom Paul op ou Kerkplein
Niemand weet van my pyn
Want ek is goed vermom
Ek’s ’n Boer in beton (x4)

Dit is interessant om daarop te let dat die meer onlangse “Dalk ’n Boerseun” (2005), die ou ideologiese waardes van Afrikanersskap openlik uitdaag. Die liedjie vra naamlik of die

Afrikaners die “true teachings” van hulle leiers ooit bevraagteken en of hulle eerder ’n blinde oog gooi en nie wil weet wat in hulle naam gedoen word nie: “en dink jy ooit daaraan die rivier het gebloei / of suig jy net die melkies uit die speen van die koei” (vers twee). Hierdie kritiese vraagstelling impliseer die teenoorgestelde van Karbusicky se tweede bedryf, waar die voorskrifte van die leier “tot die dood toe” gevolg moet word, sonder enige bevraagtekening (Karbusicky, 1975:362). Die verwysing na Bloedrivier wys verder op ’n bevraagtekening van die apartheidsregering se ideologiese interpretasies van die geskiedenis en van die uitbeelding van die Afrikaner as slagoffer.

Op dieselfde wyse kraak “Boer in Beton” (1989) die ideologiese waardes van die Afrikaner af wat deur die Nasionale Party gebruik is om die mag te behou, naamlik die taal, kerk, en volkseie: “ek rook ingevoerde fags / ek lees engelsprekende mags / ek gaan nooit kerk toe / want dis ’n drag” (vers een). “Dalk ’n Boerseun” (2005) spreek ook die Afrikaners aan oor die ideologiese, “simboliese” vyand waarteen hulle veg: “en is jy dalk bang dat die kakies jou vang” (vers drie). Hierdie woorde hang saam met die laaste koorgedeelte waar aangedui word dat die “vyand” nog nie verslaan is nie: “Pasop, pasop / jy moet pasop / want die rooinekke hou jou verseker dop [...] Hulle hou vir jou...” Tekenend hiervan verval die musiek in chaos, waarna dit eindig met een laaste gesamentlike akkoord. Ofskoon die woorde ’n tipe toekomsverwagting projekteer, staan die strekking van hierdie liedjie weereens in skrilte kontras tot Karbusicky se vierde bedryf wat eindig met die triomfantlike oorwinning oor die vyand (Karbusicky, 1975:364).

Nostalgie speel ook ’n belangrike rol in die gekose liedjies.³⁴ “Boer in Beton” (1989) kyk nostalgies terug na ’n ongekontameneerde geskiedenis waarop hy trots kon wees, met verwysings na die Groot Trek (vers twee), die Anglo Boereoorlog (vers twee), konsentrasiekampe (vers drie), die verskroeië aarde praktyke van die Britte gedurende die Anglo Boereoorlog (vers drie), die plaas (vers twee) en helde uit die verlede (vers een). Aangesien die skrywer konformeer in die stad omdat hy voel sy identiteit is nie meer aanvaarbaar nie, kan hy egter nie meer uitleef wie hy waarlik is nie. Dit roep ’n

³⁴ Die gebruik van nostalgie in Afrikaanse populêre musiek het onlangs baie populêr geword, veral onder die jonger geslag musikante; sien byvoorbeeld die verskeie verwerkings van FAK liedjies by kunstenaars soos Pieter Smith, Theuns Jordaan en Steve Hofmeyer. Dit word bevestig deur resente opnames deur die Volksblad (27 Augustus 2001:12) wat aantoon dat baie Afrikaners nie weerstand bied teen verandering nie, maar nietemin terugverlang na die “goeie ou dae.”

terughunkering na die verlede op, nie omdat hy tye wil terug hê soos wat dit was nie, maar omdat hy toe menswaardig gevoel het: “iewers in my onderbewussyn / sien ek nog die karooson skyn / hoor ek die grensdrade se gesing” (vers een). In plaas daarvan om, soos in Karbusicky (1975:362) se tweede bedryf, terug te verwys na ’n angswekkende verlede, word daar hier nostalgies na vervloë tye gehunker.

Verwysings na ou FAK liedjies in “Dalk ’n Boerseun” (2005), naamlik “Afrikaners is plesierig” (vers drie) en “Ek soek na my Dina” (vers vier),³⁵ dien ook as manifestering van ’n tipe nostalgie, maar hier konstrueer dit betekenis wat daadwerklik verskil van dié van die oorspronklike liedjies. Hier dien ’n “sitering” van die geskiedenis eerder om die “nuwe” Afrikaner te vind deur hom op te stel teen die verlede.

Vanuit die perspektief van die drie liedjies wat hier bespreek is, val dit op dat die tema van “die boer” binne hierdie konteks transformeer en nuwe betekenis kry. In hierdie verband is “Boer in Beton” (Kombuis, 1989) waarskynlik die mees treffende voorbeeld. Die liedjie is oorspronklik in 1989 geskryf met die woorde soos hierbo aangedui. Vyf jaar later skryf Kombuis die liedjie egter oor vir sy album “*Elke boemelaar se droom*” (1994), met veranderde woorde. Die versoenende strewe van die nuwe demokrasie en van die ideaal van die “reënboognasie” is nie alleen duidelik waarneembaar in die teksveranderinge van die liedjie nie, maar ook in die CD notas waarin hy skryf:

Dit is die “nuwe” Suid-Afrika, en die ou dinge is verby [...] Ons, wat nie eers as Afrikaners met mekaar oor die weg kan kom nie, moet nou leer om as mede-Suid-Afrikaners met almal oor die weg te kom [...] Daarom is hierdie ’n album van versoening. Ons sê: “daar was nooit ’n “ons-hulle”-situasie in Afrikaanse musiek nie; dit was alles ons verbeelding [...]”. “Elke boemelaar se droom” het gegroei vanaf ’n eenvoudige idee [...] tot ’n eksperiment wat ons sou bring, nie net by ons roots in Afrika nie, maar ook by ons eie roots as Afrikaners en Afrikane [...]

Tekenend hiervan, het hy “Boer in Beton” (1994) se eerste vers verander na: “ek rook tuisgerolde fags / ek lees al die unbanned mags / ek gaan nooit klubs toe nie / nie eers in drag”. Waar dié vers van 1989 die ideologiese waardes van die Afrikaner afgekraak het,

³⁵“Afrikaner is plesierig” (1979:334, Volkswysie verwerk deur Pierre Malan. Geskryf deur A.D.E. Gutsche); “Ek soek na my Dina” (1979:223, Volkswysie verwerk deur G.G. Cillié. Woorde is tradisioneel en C.J. Langenhoven).

toon dieselfde vers van 1994 geen kritiese kommentaar nie. In die “nuwe” lied verwys vers twee nou na Afrikaners wat heldeverering verdien: “Antjie Krog en Breyten” (1994 weergawe), in plaas van die omstrede politieke figure, “Strydom en Verwoerd” (1989 weergawe). Die grootste ommeswaai is egter in die laaste deel van vers twee: “Elke voorvader ’n pionier / maar ek weet ek hoort ook hier / al sit ek laat in kroeë rond / en ken ek skaars die reuk van grond” (1994 weergawe). Skielik getuig die liedjie van ’n tuiste en van “behoort”. Hierdie “boer” het egter nie meer die ou idee van Afrikanerskap nodig nie (plaas en grond), want nou word nuwe diskoerse en identiteitskonstrukte geskep. Tekenend van die nuwe “geluk” is die woorde “stad van fuifery” (vers drie, 1989) en “in hierdie land van blik en glas / is ek in sak en as” (vers drie, 1989), weggelaat in die die lied van 1994, wat eindig met ’n bedekte verwysing na skuldbelydenis: “my handpalms is wit soos jy / ek bedel troos waar ek kan kry”(1994 weergawe).³⁶

Van nader beskou, staan “De la Rey” (Van Blerk, 2006) egter in skille kontras tot die bogenoemde drie liedjies. Op die oog af is dit ’n eenvoudige liedjie wat eer betoon aan die Boere wat opgestaan het teen die mag van die Britse Koningryk tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902). Die liedjie is geskryf in die sterk toonaard van G majeur en is in 4/4 tyd, ’n tydsoort wat tradisioneel met marsmusiek geassosieer word. Die hele liedjie is gebaseer op die vyf note G, A, B, C en D en die koor en versgedeeltes is feitlik noot vir noot dieselfde. Dit is dus maklik om saam te sing en om die eenvoudige melodie te onthou, kenmerkend van patriotiese- en opruiende musiek. Die emosionele lading is veral gesetel in die kragtige koorgedeelte, waar die dinamiese volume en ritmiese impak van die liedjie skielik toeneem en die musiek opruiend van aard word. Die visuele materiaal van die bygaande musiekvideo speel kronologies af en maak gebruik van terugflitse om beelde van oorlog, lyding en oorwinning te belig wat deur die woorde en musiek gesuggereer word.³⁷

Die eenvoudige kitaar inleiding roep reeds die beeld op van ’n boer wat alleen in die veld sit en sing. Hierdie assosiasie word deur Van Blerk se oop, eerlike en rou sangstyl versterk. Die toonhoogte waarop hy sing is te laag is vir sy stemomvang en met die natuurlike kraak van sy stem word die teks dadelik met emosie belai:

³⁶ Let weer op die posturale konnotasie.

³⁷ Die video is gedurende 2007 aangewys as die beste video op die Afrikaanse musiek kanaal MK 89 op DSTV (Van Bart 2007:11).

Vers 1: Op 'n berg in die nag
Lê ons in donker en wag
In die modder en bloed, lê ek koud,
'n Streepsak en reën kleef teen my
En my huis en my plaas
Tot kole verbrand, sodat hul' ons kan vang
Maar daai vlamme en vuur
Brand nou diep, diep binne my...

Koor: De la Rey! De la Rey!
Sal jy die boere kom lei
De la Rey! De la Rey!
Generaal, Generaal
Soos een man sal ons om jou val
Generaal De la Rey

Vers 2: Hoor die kakies wat lag,
'n handjie van ons teen 'n hele groot mag
En die kranse lê hier teen ons rug
Hulle dink dis verby.
Maar die hart van 'n boer
Lê dieper en wyer, hulle gaan dit nog sien
Op 'n perd kom hy aan...
Die leeu... van die Wes-Transvaal.

Koor

Brug: Want my vrou en my kind
Le in 'n kamp en vergaan
En die kakies se murg loop,
Oor 'n nasie wat weer op sal staan.

Koor

Herhaling van koor

Generaal! Generaal!
Sal jy die boere kom haal?

In teenstelling met die ander liedjies wat hierbo bespreek is, pas die narratiewe verloop van “De la Rey” (2006) presies in binne die ontwerp van Karbusicky se vier bedrywe. Die eerste deel van vers een stem byvoorbeeld ooreen met die eerste bedryf van die model. Dit speel duidelik af in die hede en daar word gefokus op die “ons” wat te velde is en saam veg. Die vraag, “Wie is ek?”, word hoofsaaklik deur die musiekvideo se inleiding gevra waar, teen die agtergrond van sombere marsdromme, die getal brawe boere (82 742) uitgebeeld word as die slagoffers teen die oormag Britse soldate (346 693). Hierdie beeld word verder versterk deur ou sepia fotos van uitgeteerde kinders en vroue in die konsentrasiekampe, ’n boere kommando, Pres Paul Kruger, Genl Koos de la Rey en die vierkleur, wat uitgebeeld word in die openingstonele van die video.

Die tweede helfte van vers een speel af in die angswekkende verlede en fokus op die boosheid van die vyand gestel teenoor die lyding van die groep en die agtervolging van hulle helde (Karbusicky se tweede bedryf). Die laaste twee reëls wys hoe die individu sy swakhede oorwin en opstaan teen die vyand. Hierdie gevoel word veral in die musiek geprojekteer, deurdat dit stelselmatig voller word met strykers wat bygevoeg word, asook ’n tipe “Chariots of fire” motief wat in die agtergrond inspeel om die moed en braafheid van die Boere uit te beeld. Hierdie emosie word ook versterk deur die musiekvideo, wat Van Blerk saam met ander boere in ’n loopgraaf uitbeeld, terwyl hulle teen die kakies veg. Die gebeure word onderbreek deur terugflitse van karkasse wat brand wat suggereer dat die verskroeie aarde praktyk van die Britte die “vuur en vlamme” binne die Boere se harte aangesteek het – volgens Karbusicky se model, die basis vir die vraag: “Wat motiveer my”.

Die “stiller” verse word skril gekontrasteer met die koorgedeeltes waar daar skielik ’n vol mannekoor na vore tree wat sterk en opruiend begin sing. Hierdie gedeeltes kan geïnterpreteer word as die oproep tot die ideologiese held uit die verlede aan wie die “kudde” getrou sal bly tot die dood: “soos een man sal ons om jou val”. In die musiekvideo word dit versterk deur beelde van die boere wat veg in die loopgraaf, onderbreek deur ’n insetsel van “De la Rey” op sy perd met ’n gedetermineerde trek op sy gesig.

In die tweede vers neem Van Blerk se sangstyl ’n minder rou karakter aan. Die begeleiding word nou met sintetiese strykers aangevul wat nostalgiese lang note speel. Hierdie vers stem ooreen met Karbusicky se derde bedryf wat weer fokus op die hede en op die vyand

“wat lag” in die stryd. Die woorde: “maar die hart van ’n boer / lê dieper en wyer, hulle gaan dit nog sien”, hang saam met die fundamentele vraag: “Waarheen is ek oppad?” Soortgelyk tot Karbusicky se model, bevat die laaste twee reëls ’n messianiese element en spreek van redding deur die held: “op ’n perd kom hy aan...die Leeu... van die Wes... Transvaal”. Die gapings tussen hierdie woorde kan moontlik dui op ’n beklemtoning van die goddelikheid en krag van die leier.

Dit is interessant om daarop te let dat die beeldmateriaal van die video sekere betekenis aan die woorde gee, terwyl dit ander betekenis versteek. Tydens die woorde, “Maar die hart van ’n Boer” (vers twee) word Van Blerk op sy plaas uitgebeeld, besig om te ploeg waarna hy buk om ’n handvol grond op te tel en dit deur sy vingers laat val. Hierdeur word die nostalgiese lading van “boerskap” kragtig verbeeld. Amanda Du Preez (2006) wys uit dat hierdie toneel tuiste en identiteit as gegrond en geaard uitbeeld in ’n sterk verbintenis tot plek. Onderliggend word identiteit hier uitgebeeld as iets bekends: “iets waarop gestaan kan word, iets waarvoor opgestaan kan word” (Du Preez, 2006).

Tussen vers twee en die koor is daar ’n duidelik hoorbare breuk in die musiek, wat aan die euforiese opbouing van die koor soveel meer impak verleen, asook deurdat die koor nou twee keer gesing word. Dit is ook voller en meer triomfantlik as met die eerste verskyning. Aanvullend hierby word daar nou vir die eerste keer gebruik gemaak van ’n elektriese kitaar teenoor die akoestiese kitaar wat eers gebruik is en die sintetiese viole speel hier versterkend saam. Die euforiese gevoel wat hierdeur geskep word, word in die musiekvideo gekoppel aan die verskyning van ’n wapperende Vierkleur wat van onder afgeneem is sodat mens as’t ware geforseer word om op te kyk na die vlag. Dit word afgewissel met insetsels van De la Rey wat op sy perd gallop.

Die bruggedeelte skep ’n bepaalde spanning in die musiek deur middel van die gebruik van fragmentariese dromme en viole. Hierdie uitbeelding hang saam met die opwinding van Karbusicky se laaste bedryf. Hier word daar na die toekoms gekyk, en die vraag: “Waarheen is ek oppad?” word gestel (vergelyk “’n nasie wat weer op sal staan”). Tydens die brug beeld die musiekvideo elemente van slagofferskap as regverdiging vir die oorlog uit, naamlik ’n vrou en kind, smartlik in die konsentrasiekamp (aanduidend op die

Afrikaner-nasionalistiese weergawe van die volksmoeder³⁸; Van der Westhuizen, 2007:9), asook Van Blerk wat in die ruïnes van sy plaasopstal staan.

Wanneer die koor aan die beurt kom is die strykers skielik weg en word slegs 'n akoestiese kitaar en dromme gehoor. In die agtergrond begin marsdromme saggies speel, met ander woorde die bevel om te begin marsjeer word gegee (vergelyk Karbusicky, 1975:364). In die musiekvideo is hierdie gedeelte effens langer as in die liedjie, sodat beelde van die geveg tussen die kakies en die boere ingepas kan word. Daar is een baie treffende toneel waar Van Blerk in die loopgraaf regop staan. Die ander boere volg hom en met die begin van die koor staan hulle almal op, neem die Vierkleur in die hand en marsjeer al singende oor die slagveld na die kakies wat verbaas rondkyk en nie 'n skoot vuur nie. Op soortgelyke wyse word die vrou en kind bevry en stap hulle deur die konsentrasiekamp se hekke. Die boere word hier dus uitgebeeld as die helde: vol moed en dapperheid. Met die tweede herhaling van die koor word gebruik gemaak van 'n elektriese kitaar. Hierdie herhaling van die koor eindig egter anders as die ander deurdat die woorde: “Generaal, Generaal, Sal jy die boere kom haal?” nou gebruik word. Die suggestie is hier dat De la Rey, as die Messiaanse leier, nog nie dood is nie en die “Boere” ook uit die huidige krisis kan kom help.

Die liedjie eindig met marsdromme en die koorgedeelte wat nou vrolik gefluit word. Hierdie slot suggereer Karbusicky se “juigende massas” wat lofgesange sing nadat hulle die vyand verslaan het. In die video word beelde van die vroue en kinders wat oor die veld aangestap kom, Genl. De la Rey op sy perd, dooie boere in die veld en die plaas wat brand, afwisselend aangebied. Die stryd is dus verby. Die heel laaste toneel in die video beeld Van Blerk uit wat trots oor sy plaas uitkyk, met geen verskroeiende aarde in sig nie. Die ideologiese oorwinning is behaal, die beloning is verkry (vergelyk Karbusicky, 1975:364).

³⁸ Malan (1961:46-47) verduidelik dat D.F. Malan se Suid-Afrikaanse “nasie” wit was, en dus moes ras “suiwerheid” ten alle koste beskerm word. Vir hierdie doel het die Afrikaner nasionaliste die prototipe van die volksmoeder geskep. Van der Westhuizen (2007:55) skryf dat hierdie prototipe van die “ideale” Afrikaner vrou pligsgetrou, Christelik, hardwerkend, self-opofferend en onderdanig was terwyl sy haar eie seksualiteit opgepas het om die “volk” wit te hou.

5. “De la Rey” en die hede

Waarom het “De la Rey” (Van Blerk, 2006) Afrikanerharte so aangegryp, terwyl ander liedjies wat oor die Afrikaner handel geen noemenswaardige impak gehad het nie? In hierdie opsig kan ’n metafooranalise besonder waardevol wees omdat metafore, soos wat Visagie (1990:10 e.v.) uitwys, binne tekste en diskoerse kan optree as sogenaamde “wortelmetafore”, wat die toegang tot ideologiese inhoud moontlik maak. Metafore besit ’n ryk potensiaal om ideologiese aspekte van sosiale praktyke en diskoerse bloot te lê wat andersins nie maklik ontmasker sou kon word nie (Dirven, 1994:179).

’n Metafooranalise kan dus lig werp op die sterk politieke konnotasies wat die liedjie ontlok het. Alhoewel “De la Rey” nie met ’n politieke agenda geskryf is nie,³⁹ berus die konstruksie van betekenis uiteraard nie slegs by die intensies van die liedjieskrywer nie, maar speel dit veral in op kontekste van resepsie – en dit is juis op hierdie vlak wat ideologie funksioneer. Die polemiese bespreking hierbo toon aan dat baie van die betekenis wat aan “De la Rey” gekoppel word, nie noodwendig enige regstreekse konnotasie met die “letterlike” inhoud van die liedjie het nie, maar “figuurlik” sterk daarmee assosieer as ’n spreekbuis vir die Afrikaner se huidige ontworteling, lyding en griewe. Dit spreek duidelik uit die feit dat uitsprake oor kwessies vanaf ekonomiese welvaart tot en met die herstel van nasietrots aan die liedjie gekoppel is. Wolf (2007) sluit hierby aan en skryf dat Afrikaners die trauma wat hulle in post-apartheid Suid-Afrika ervaar, projekteer op die historiese lyding van onder meer die Anglo-Boereoorlog en die konsentrasiekampe – wat duidelik in “De la Rey” verwoord word. Vergelyk Marida Fitzpatrick (2007a) wat skryf dat “die liedjie gaan wel oor tóe, maar die reaksie daarop gaan oor nou. Die elemente van dwang, ontkenning en vernedering was destyds daar tydens die Anglo-Boereoorlog en nou is dit terug”.

“De la Rey” belig hoofsaaklik twee metafore naamlik “oorlog” of “stryd” en “die slagoffer”. Beide hierdie metafore is deel van ’n groep herhalende, argetipiese metafore gekarakteriseer deur hulle eksistensiële betekenis, soos byvoorbeeld “speel”, “reis”, “diens” en “liefde” (Visagie, 1990:10 e.v.). Ideologie-krities beskou dui die gebruik van die

³⁹ Vergelyk Malan, 2006:16; Fitzpatrick, 2007(b):13.

“oorlogs”- of slagoffer metafore op die volgende: Met die heruitbeelding van ’n historiese oorlog in kontemporêre Suid-Afrika, word die moontlikheid geskep vir ’n simboliese interaksie met die oorlogsmetafoor. Dit kan Afrikaners se gevoelens dat hulle “van alle kante beleër” word versterk en selfs lei tot die persepsie dat hulle betrokke is by ’n “letterlike oorlog”⁴⁰ om kultuurgoedere en trots in stand te hou. Sprekend hiervan het hoofsaaklik wit, middeljarige mans aan die “De la Rey-debat” deelgeneem. Christi van der Westhuizen (2007:9) skryf dat die “De la Rey”-fenomeen sommige Afrikanermans se teruggrype na historiese militaristiese manlikheid reflekteer – spesifiek in die gedaante van mites en beelde wat tydens die Nasionale Party se bewind, as ankers gedien het.⁴¹

Die prominente aanwesigheid van die “oorlog” metafoor is ten nouste verknoop met die metafoor van “slagoffers” wat ly onder die gevolge van oorlog en onreg. In “De la Rey” versterk hierdie beelde die gevoel van ’n historiese Afrikaner “viktimisasie”.⁴² Reeds vanaf die inleiding van die liedjie word die fokus geplaas op “die slagoffer” en word hierdie metafoor as ’n bykans religieuse “waarheid” voorgehou. Die gevaar van hierdie ideologiese gebruik van die metafore is daarin geleë dat dit ander (moontlik meer relevante) metafore negeer – soos byvoorbeeld metafore wat die Afrikaner se huidige situasie beskryf as ’n reis op pad na vergifnis en genesing.

Die oorlogs - en slagoffer metafore in “De la Rey” koppel sterk met sentimente wat verwoord word deur ’n onlangse beweging wat Johann Visagie beskryf as die “Neo-Afrikaner protes beweging” (hierna NAP).⁴³ Hierdie diskoers stem ook ooreen met wat Melissa Steyn (2004) *white talk* noem en toon ’n onderliggende verband met die ou

⁴⁰ Grundlingh (1999:22-24) wys daarop dat die Anglo-Boereoorlog telkemale gedurende die Afrikaner geskiedenis as ’n ideologiese diskoers gebruik is, soos byvoorbeeld gedurende die 1930’s en 1940’s waar dit deur die Nasionale Party gebruik is om mag te bekom. Die oorlog is gebruik om tipiese Afrikaner karaktereenskappe te belig, soos die moed en deursettingsvermoë van die Bittereinders. Dit is ook deurtrek met sterk religieuse elemente, en die oorlog is gesien as deel van die Afrikaner se “heilige geskiedenis”. Met die val van apartheid is omstandighede weereens met die oorlog vergelyk.

⁴¹ ’n Konservatiewe variasie van Calvinistiese geloof, en ’n vermitologiseerde geskiedenis het die Afrikaners laat glo hulle is “God se verkose mense”. Dit het byvoorbeeld Die Groot Trek verander in ’n ekwivalent van die bybelse eksodus uit Egipte na die “Belofte Land” en was een van die hoofonderdele van Afrikaner ideologie. (Van der Westhuizen, 2007:12).

⁴² Vergelyk byvoorbeeld die herhalende patroon in “De la Rey” waar die onregte wat die Boere gely het elke keer eers beskryf word, en dan opgevolg word deur die trotse “Afrikaner” reaksie.

⁴³ My erkenning aan Martin Rossouw vir die ruim sitering van sy ongepubliseerde werk oor NAP. Johann Visagie se teoretisering oor hierdie fenomeen is ontleen aan gesprekke en geskrewe kommentaar gedurende die tydperk 2007-2008, asook aan standpunte soos uitgespreek tydens werksinkels van die Departement Filosofie, UV, 2007 en 2008.

“volksideologie” van die apartheidsera.⁴⁴ Hierdie diskoerse wys duidelik op die volhoudende invloed van Apartheid in die “nuwe” Suid-Afrika (Vergelyk Steyn, 2001). Anderson (1990:25, 27) verduidelik dit as volg: “[T]he system of value and belief do not immediately disappear – people simply inhabit them in a different fashion [...] people [are] find[ing] it possible to retain some sense of their connection to older traditions and at the same time to create new arrangements”.

Soos wat die apartheidsideologieë beïnvloed is deur die hipernormatiewe waarde van “die volk”, wat die inhoud van dinge soos moraliteit, geloof, geregtigheid, onderwys en kuns deurdring en selfs gesaboteer het (vergeelyk Steyn, 2001:17), heg NAP ook ideologiese waardes aan die Afrikaner kultuur, identiteit en erfenis, wat bewaar en selfs voor geveg moet word. Alhoewel kulturele trots en nasionale identiteit nie *per se* ideologies is nie, word dit ideologies wanneer Afrikaner kultuur ’n dominerende en verwronge bron word waardeur mense hulle selfwaarde, verhoudings tot “die ander”, sin van regverdigheid, moraliteit, ensovoorts meet (vergeelyk die ideologiese konstruk van “kulturalisme” soos voorheen bespreek). Dit kan duidelik gesien word in die oproep tot Afrikaners om “weer” trots te wees op hulle tradisies en kultuur wat duidelik uitwys hoe die individu se identiteit gekoppel word met Afrikaner kultuur en tradisies.

Sodanige hipernormatiewe oorevaluering van kultuur en tradisies word só dominant dat dit kan lei tot persepsies dat “die ander” hulle kultuur bedreig. Hierdie hipernorm laat baie Afrikaners inderdaad voel asof die wêreld om hulle steeds wit en Afrikaans behoort te wees: “Enige manifestasie tot die teendeel, word as ’n bedreiging gesien, soos vergestalt in Afrikaanse koerante⁴⁵ (Du Preez, 2007:16). “De la Rey” dra verder tot hierdie diskoers by deurdat die klem op Afrikaner “lyding” geplaas word. Dit gee aanleiding tot vyandige houdings teenoor die etniese “ander” en kan lei tot subtiele manifestasies van dominerende (of selfs teenstrydige) sosiale interaksies. Op hierdie manier kan “De la Rey” dus die

⁴⁴ Martin Rossouw (verbale kommunikasie, 29 Augustus 2008) wys daarop dat NAP nie ’n homogene fenomeen is nie; vergelyk byvoorbeeld die reeds gesiteerde werk van Melissa Steyn (2001) waarin sy vyf verskillende narratiewe identifiseer van hoe wittes hulle identiteit vorm in ’n veranderende Suid-Afrika. Hierdie narratiewe kan een vrugtevolle manier wees om verskeie paradigmas waarbinne NAP gemanifesteer word te beskryf.

⁴⁵ Christi van der Westhuizen (2007:290) merk op dat Rapport, die grootste Afrikaanse koerant in die land, ’n mondstuk is vir die Afrikaner se ontevredenheid oor wat hulle sien as uitsluiting en diskriminasie en bevorder sodoende ’n ideologiese konstruksie van Afrikaner slagofferskap.

ondermynende ideologieë van NAP dien. Selfs in Van Blerk se uitlatings oor die “De la Rey”-fenomeen, versterk hy (moontlik onwetend) apartheid se etniese verskille as basis vir Afrikaner identiteit: “Afrikaners is een van die Reënboogkleure [...] jy moet saam met ’n Zoeloe, Xhosa en Engelsman om ’n tafel kan sit en weet wie jy is” (Laubscher, 2006:16-17).

Soos in Karbusicky se vierde bedryf simboliseer “De la Rey” ook die belofte van uiteindelijke oorwinning: hoop sal seëvier oor lyding. Martin Rossouw⁴⁶ wys uit dat hierdie posisionering van hoop inherent deel is van die argetipiese metafoor sekvens van “staan-val-opstaan” en mag dui op die ideologiese toekomsprojeksie dat die Afrikaner weer sal “opstaan”. Hierdie belofte kan deur NAP fundamentaliste misbruik word deur verlossing te belooft in die vorm van ’n terugkeer na wit dominasie, ’n onafhanklike staat, ensovoorts. Selfs met minder radikale interpretasies kan hierdie verwagting selfsugtige ideologiese vereistes dien soos die belofde “opstaan”, solank lojaliteit en eksklusiwiteit Afrikaner belange in stand hou. Ongeag die interpretasies, is die belofte dat Afrikaners op pad is na ’n idilliese toekoms aanduidend van die nalatenskap van ideologiese “Afrikanerdom”, soos gesien in die opmerking van Max Du Preez: “Hulle dink nie aan die Britte nie, maar aan die regering wat gesien word as swart en vyandig tot Afrikaners” (Du Preez, soos aangehaal in Bezuidenhout, A. 2007).

Die metafoor van “die slagoffer” word ook deur talle Afrikaners gebruik om die blaam te verskuif vanaf die onregte gedurende Apartheid na hulle wat nou ook “slagoffers” is van onregverdiges prosesse. Vanuit ’n normatiewe morele posisie kan daar egter geredeneer word dat Afrikaners in post-apartheid Suid-Afrika nederige kollektiewe skulderkenning en spyt vir die onregte van die verlede moet toon. Waardes, sienings of morele norme wat dus die erkenning en aanvaarding van kollektiewe skuld teenstaan, is aanduidend van ideologiese Neo-Afrikaner protes.⁴⁷

Hoe word “De la Rey” dus verstaan as ’n uitdrukking van tydensgenootlike Afrikaner identiteit? Die liedjie, asook die bygaande musiekvideo, skets ’n baie spesifieke periode

⁴⁶ Martin Rossouw, verbale kommunikasie, 29 Augustus 2008.

⁴⁷ Weereens moet daar beklemtoon word dat “protes” opsigself nie outomaties gesien kan word as ideologies nie, maar ideologies word wanneer dit ander morele norme ondermyn.

van Afrikaner geskiedenis en identiteit deur te fokus op die Anglo-Boereoorlog: die Afrikaner se sogenaamde “era van onskuld”. Beduidend maak die musiekvideo gebruik van roerende ikoniese beelde van die ontberings van die boere, verbrande plase, heroïese generaals, konsentrasiekampe en die “volksmoeder”. Omdat die Afrikaners moes veg vir hulle kultuur en tradisies, kan hierdie uitbeeldings in “De la Rey” binne die NAP konteks verdraai word om ideologiese hipernormatiewe sienings van Afrikaner identiteit te dien. Soortgelyk bevestig die toepassing van Karbusicky (1975) se model op “De la Rey”, dat die liedjie ’n hoogs ideologiese inhoud besit wat, ten spyte van die ooglopende onskuld daarvan, ’n uiters emosioneel-opswepende potensiaal het. Gesien vanuit Visagie (1996) se idee van ’n hipernorm, is dit duidelik dat die inhoud van “De la Rey” ou nasionalistiese ideologieë op kragtige wyse bevestig. Die historiese herkonstruksie en musikale dokumentering van gebeure in die liedjie kan daarom geensins as ’n neutrale uitdrukking van Afrikaner identiteit gesien word nie – dit dien as ’n ondubbelsinnig hipernormatiewe uiting van ideologiese oortuiging.

“De la Rey” se ideologiese inhoud word verder beklemtoon deur dit in reliëf te plaas teenoor die ander drie liedjies wat in hierdie artikel bespreek is. “Die Mystic Boer” (Swart, 1996) getuig van die soeke na die mistieke/ideale Afrikaner, wat egter uitloop op eksistensiële verlies deurdat identiteit voorgestel word as onbepaalbaar, onbekend en vir ewig onbereikbaar. “Boer in Beton” (Kombuis, 1989) getuig van geestelike gevangenskap in sy eie Afrikaner identiteit, omdat hy nog steeds in sy hart ’n Boer/Afrikaner is, maar sy identiteit het onaanvaarbaar geword. Die liedjie spreek van ’n verlies aan tuiste en relevansie. “Dalk ’n Boerseun” (Klopjag, 2005) twyfel of hy ’n boerseun is in die tradisionele sin van die woord, iemand wat sy identiteit bepaal in vergelyke met die geskiedenis, of ’n “nuwe” Afrikaner, iemand wat krities met die verlede omgaan. Die skrywer probeer die verlede afgooi, maar bly egter daarin vasgevang. Dit is dus futiel om van historiese kontinuïteit te probeer “onstnap” en tekenend van ’n diepe innerlike konflik.

Ook die metafoor van “grond” wat in die onderskeie liedjies voorkom, onderstreep hierdie verlies aan identiteit. Waar dit in “De la Rey” getuig van ’n identiteit wat “gegrond” en “geaard” is, wys “Boer in Beton” op die Afrikaner se verlies aan tuiste en ’n gevoel van behoort, terwyl “Die Mystic Boer” se verwysing na die stofwind wat waai oor ’n leë, dorre landskap, dui op ’n soort ongrypbare vaagheid van identiteit en van ’n “eie grond”. Die

drie liedjies verwys al drie na die feit dat die grense van Afrikaner identiteit so verskuif het dat “horisonne vir die sosiale verbeelding” opnuut gevorm moet word (vergelyk Steyn, 2004:150).

Vanuit die perspektief van Karbusicky se model, kontrasteer die bogemelde liedjies ook met “De la Rey”, in dié opsig dat nie een getuig van ’n ideologiese beloning of “oorwinning” nie. In teenstelling met “De la Rey” se “ervaring van hoop” en ’n “vaste identiteit”, sentreer al drie die ander liedjies rondom ervarings van betekenisloosheid en identiteitloosheid. Dit is moontlik een van die belangrikste redes waarom “De la Rey” so sterk kon spreek en die ander drie liedjies geen noemenswaardige reaksie ontlok het nie.

Hierbo is daar reeds opgemerk dat die narratiewe struktuur van “De la Rey” presies ooreenkom met Karbusicky se model. Die ander liedjies onder bespreking, toon egter ’n empiriese diskrepansie daarmee en daar kan dus afgelei word dat sy model slegs beperkend kan funksioneer binne die konteks van ’n politisistiese raamwerk waarbinne soortgelyke nasionalistiese liedjies figureer. Dit wil trouens voorkom asof Karbusicky musikologie as geheel, vanuit ’n politisistiese perspektief benader. Die hipernormatiewiteit van sy model word daardeur bevestig, deurdat hy hoofsaaklik gebruik maak van terme en beelde wat ontleen is aan die een of ander politieke ideologie, sowel as die feit dat hy slegs met politieke argetipies werk. Hierdie benadering verskil grootliks met Visagie se model, wat fokus op diverse groepe ideologieë. Karbusicky se gebruik van ’n dramaturgiese grondmetafoor beperk ook die toepassingsmoontlikhede daarvan in vergelyking met, byvoorbeeld, Visagie se raamwerk, wat berus op ’n ruimtelike of “landelike” metafoor, naamlik ’n “topografie” van ideologieë.⁴⁸

Tot watter mate kan historiese herkonstruksie en musikale “dokumentering” in die onderskeie liedjies dus verstaan word as ’n uitdrukking van Afrikaner identiteit en hoe kan dit lig werp op aspekte van die Afrikaner se verlede wat tans van eksistensieële belang is? Hoe kan die ideologiese lading van die liedjies in hierdie opsig verstaan word?

⁴⁸ Let daarop dat Visagie (1996) se idee van ’n hipernorm slegs een van die teoretiese middele is vanuit sy breër kritiese model, genaamd die Ideologiese Topografie van Moderniteit (ITM).

Wanneer 'n persoon voel dat sy "eie" bedreig word, word die verlede dikwels opgeroep as 'n verwysingspunt, dus kan die fenomeen van nostalgie waardevolle insigte verskaf oor die vraagstuk soos hierbo gestel. Delisle (2006:389) dui aan dat nostalgie 'n veelkantige fenomeen is wat gebaseer kan wees op mense se persoonlike herinnerings, of dat dit kultureel manifesteer, soos gebaseer op kollektiewe geheue of kulturele mites. Albert Grundling (2007:144) merk op dat "alhoewel nostalgie die verlede as onderwerp het [...] word dit in die hede gekonstrueer en dra dienooreenkomstig die spore van die tydsges waarin dit geskep word". Nostalgie kan dus 'n "betekenisgewende ontdekkingsstog in die hede wees" (Grundling, 2007:144); anders gestel: "Om jouself te herontdek, moet jy weet wie jy was. Dit is hoekom ons nostalgies raak oor dit wat verby is" (Snyman, soos aangehaal in Van Wyk, 2007). Davis (1979:31) merk op soortgelyke wyse op dat nostalgie 'n manier is om ons verlede met ons hede en toekoms te verbind en dit daarom ten nouste betrokke is by 'n sin van wie ons is, waaroor ons lewe gaan en waarheen ons op pad is (vergelyk Karbusicky, 1975).

Vanuit die perspektief van Visagie (1996) se idee van 'n hipernorm, word dit egter duidelik dat nostalgie 'n kragtige ideologiese impak kan hê. Davis (1979:37-38) merk byvoorbeeld op dat die nostalgiese verlede dikwels in opposisie met die hede opgestel word, wat dan onvermydelik 'n vergelyking afdwing. So neig nostalgie om die verlede te idealiseer, terwyl die hede as bedreigend ervaar word. Deur die oproep van simboliese beelde uit die verlede, poog nostalgie om aan die bedreigende hede te ontsnap, sowel as om 'n "moderne tipe fragmentasie te bowe te kom" (Fishman, 1972:9). Sodoende bied nostalgie as kulturele "herinnering" 'n plek van stabiliteit en normaliteit in tye van verandering (Boym, 2001:54). Hierdie neigings stem potensieel ooreen met die ideologiese inhoud van Karbusicky (1975) se onderskeie bedrywe. Soos wat Villa-Vicencio (soos aangehaal in Jackson, 2004:9) aandui, is hierdie tipe "herontdekking" egter nie altyd positief nie, maar kan dit lei tot die "najaag van een enkele kulturele of ideologiese visie wat ander meedoënloos uitsluit" en demoniseer (soos wat duidelik geïllustreer word in NAP se ideologiese diskoerse).

Dit is reeds duidelik dat "De la Rey" hierdie tipe nostalgie kragtig verbeeld. Daaruit kan afgelei word dat die "De la Rey"-fenomeen 'n eeue-oue verskynsel bevestig: wanneer die eie waardes en norme van 'n bepaalde groep of volk bedreig word, is daar 'n bewuste terugkeer na dit wat bekend en kosbaar is. Voor 1994 was die uitvoerende mag in die hande

van die Nasionale party en by implikasie dus die wit Afrikaner. Daar was geen bedreiging vir die “eie” nie, omdat die kulturele waardes, lewenswyse en religie deur die regering beskerm en instand gehou is. Na 1994 is die Afrikaner egter van sy magsoorsig gestroop en as minderheidsgroep kon daar nie meer op die regering staat gemaak word vir die instandhouding en beskerming van ’n eksklusiewe kulturele identiteit nie. Dit het tot ’n groot mate die Afrikaner vervreem en sy gevormde identiteitskonstruk aangetas, omdat die historiese fundamente waarop dit gebou was, begin wankel het.

Daar kan dus geargumenteer word dat, alhoewel “De la Rey” nie as ’n protesliedjie geskryf is nie, dit binne die konteks van resepsie as ’n eensydige uitbeelding van historiese gebeure binne Suid-Afrika se resente geskiedenis gestalte verkry het. Hiervolgens kan NAP ideoloë “De la Rey” gebruik as ’n fokus op Afrikaner ideologie soos vergestalt in die bewuste oproep dat eie waardes ten koste van die ander beskerm en in stand gehou moet word. Dus maak “De la Rey” geen positiewe bydrae tot ’n vooruitstrewende sosiale gemeenskap in Suid-Afrika nie en stel dit eerder ’n agteruitgang in Afrikaner identiteit, as ’n vooruitgang voor. Hiervan getuig die gebruik van ou Suid-Afrikaanse vlae en die sing van die ou volkslied by Van Blerk konserte, immers duidelik (vergelyk Booyens, 2007).

Die ander drie liedjies wat in hierdie artikel bespreek is, dui op ’n minder hipernormatiewe omgaan met Afrikanerskap. Die liedjies projekteer beide die historiese “dokumentering” én die toekomsprojeksie van Afrikaner identiteit op ’n veel meer vloeibare, minder ideologiese eensydige wyse. Tekenend hiervan spreek “Die Mystic Boer” daarvan dat Afrikaners vandag betrokke is by verskillende verskuivende prosesse van identiteitsvorming, soos byvoorbeeld “Afrikaans-wees”, “Suid-Afrikaans-wees”, “Afrikaan-wees” en “wêreldbürger-wees”. Tergelykertyd voldoen die liedjies aan die Afrikaner se soeke na ’n eie roemryke verlede, wat as vertrekpunt dien op grond waarvan nuwe identiteitskonstruksies en ’n nuwe rigting vir die toekoms gevorm kan word. Die swaarkry van die verlede en lyding van die hede word wel erken, maar terselfdertyd word ook ’n besef van skuld nie genegeer nie. Die “true teachings” van die ou Afrikanerleiers is nou egter nie meer genoeg nie; die “slagoffer” moet opstaan met die visie gerig op “vars hoop op geluk en wysheid en vreugde en vure vol verskeidenheid. En lig [...] En visioene. Van nuwe dinge” (Swart, 1996. Die Mystic Boer).

BIBLIOGRAFIE

AFRIKAANS EN AFRIKANERS MENINGSPEILING

2001. Onsekerheid en pessimisme oor toekoms neem toe. *Volksblad*, 27 Augustus 2001:12.

ANONIEM

2007. 'n Ope brief aan Koos Kombuis. *Bylae tot Die Burger*, 24 Februarie 2007.

Aanlyn beskikbaar:

<http://152.111.1.251/argief/berigte/dieburger/2007/02/24/J/8/KoosBrief-597.html>. Besoek op 20 Maart 2007.

ANDERSON, W.T.

1990. *Reality isn't what it used to be*. San Francisco: Harper & Row.

BEZUIDENHOUT, A.

2007. From Voëlvry to De la Rey: Popular Music, Afrikaner nationalism and lost irony. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar:

http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id-11123&cat_id=163. Besoek op 13 Oktober 2007.

BEZUIDENHOUT, N.

1999. Verbeelde realiteit met wrede werklikhede. *Beeld*, 22 September 1999:11.

BEZUIDENHOUT, R.

2007. Trots, maar bevry van De la Rey. *Rapport*, 4 Februarie 2007:8.

BOESAK, A.

2007. Van buitekant die laer. Ons en die generaal. *Bylae tot die Volksblad*, 24 Februarie 2007:20.

BOOYENS, H.

2007. Hoe Rey die Boere? Jil-Jil, SO! *Huisgenoot*, 21 Februarie 2007:15 & 21.

BOTHA, L.

2001. *What is in a name: The politics of the past: 'Afrikaner' identifications in contemporary South Africa*. Paper presented at the Burden of race "Whiteness" and "Blackness" in modern South Africa, University of Witwatersrand, Johannesburg.

BOUWER, A.R.

2006. Besige bok is 'n bok vir sports. *Beeld*, 7 November 2006.

Aanlyn beskikbaar:

<http://152.111.1.251/argief/berigte/beeld/2006/11/08/KA/3/bokblerk.html>.

Besoek op 13 Mei 2007.

BOUWS, J.

1964. *Maatgespeel. 'n Bundel musiekjoernalistiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.

BOYM, S.

2001. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.

BREYTENBACH, B.

1999. Gedagtes van 'n kulturele baster. Andersheid en andersmaak oftewel Afrikaner as Afrikaan. *Rapport*, 28 November 1999:3.

BRINK, C.

2006. *No lesser place: the taaldebat at Stellenbosch*. Stellenbosch: Sun Press.

BRÜMMER, W.

2008. Om 'n Bok te verstaan. *Bylae tot die Volksblad*, 29 Maart 2008:22-23.

BYRON, A.

2003. Narrative archetypes: A critique, theory, and method of narrative analysis. *Journal of music theory*, 47(1):1-11.

COLMEIRO, J.

2003. Canciones con historia: Cultural identity, historical memory and popular songs. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4(1):31.

COOMBES, A.E., & BRAH, A.

2000. Introduction: The conundrum of "mixing". *Hybridity and its discontents: Politics, science, culture*. Coombes, A.E. (ed.). London: Routledge: 1-16.

DAVIS, F.

1979. *Yearning for Yesterday: a sociology of nostalgia*. New York: The Free Press.

DE ALMEIDA, R.

2007. "De la Rey" and the search for the Afrikaner identity. *LitNet*.

Aanlyn beskikbaar:

[http://www.litnet.co.za/cgi-](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=9926&cause_id=1270)

[bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=9926&cause_id=1270.](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=9926&cause_id=1270)

Besoek op 13 Maart 2007.

DEGENAAR, J.

2000. 'n Ongeëksamineerde Afrikaans- en Suid-Afrikaans-wees. *Die Burger*, 5 Augustus 2000:11.

DE KLERK, S.

2007. Laat die liedjies inrol. *Volksblad*, 27 Februarie 2007:6.

DE KLERK, W.

2000. *Afrikaners – Kroes, Kras, Kordaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.

DE LANGE, G.

2001. Boetman in 'n breër konteks. *Boetman en die swanesang vandie verligtes*.

Louw, C. (red.). Kaapstad: Human & Rousseau: 320-351.

DELISLE, J.

2006. Finding the Future in the Past: Nostalgia and Community-Building in Mhlophe's "Have You Seen Zandile?" *Journal of Southern African Studies*, Volume 32(2):387-401.

DEPARTEMENT VAN KUNS EN KULTUUR.

2007. Bok van Blerk's supposed Afrikaans "struggle song". De la Rey and its coded message to fermenting revolutionary sentiments. Aanlyn beskikbaar: <http://www.info.gov.za/speeches/2007/07020710151002.htm>. Besoek op 22 Februarie 2007.

DU PLESSIS, T.

2007. Afrikaners: De la Rey rides again. *Financial Mail*, 9 Februarie 2007. Aanlyn beskikbaar: <http://free.financialmail.co.za/07/0209/features/efeat.html>. Besoek op 16 Mei 2007.

DU PREEZ, A.

2006. Van Generaals en Kapteins: Kaptein, kaptein waarheen ry die trein? *Die Vrye Afrikaan*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.vryeafrikaan.co.za/site/index.html>. Besoek op 5 Februarie 2007.

DU PREEZ, M.

2007. De la Rey, draai in sy graf om... *Bylae tot die Volksblad*, 3 Februarie 2007:16.

DU TOIT, K.

2004. Jou identiteit gee jou geborgenheid. *Die Burger*, 25 Oktober 2004:12.

DU TOIT, Z.B.

2004. Kry balans tussen eenheid en verskeidenheid. *Rapport Perspektief*, 12 September 2004:16.

2006. Nuwe name vir nuwe Afrikaner-groepe. *Rapport Perspektief*, 26 Maart 2006:2.

DUBOW, S.

1992. Afrikaner Nationalism, apartheid, and the conceptualisation of "race". *Journal of African History*, 33(2):209-238.

ENGELBRECHT, S.

2007. Afrikaner-identity: a psychoanalytical interpretation. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Vol 47(1):28-42.

HARTMAN, A. (red.).

1979. *FAK-Sangbundel*. Pretoria: Protea Boekhuis.

FISHMAN, J.

1972. *The sociology of language: an interdisciplinary social science approach to language in society*. Rowley, Mass: Newbury House.

FITZPATRICK, M.

2007a. De la Rey bring volkstrots terug vir geslag X. *Volksblad*, 28 Februarie 2007:1.

2007b. Genl. Koos glimlag. *Beeld*, 17 Februarie 2007:13.

FLETCHER, A.

1970. 'Archetype'. *The Encyclopedia Americana. International Edition*. New York: Americana Corporation: (2):215.

FRITH, S.

1996. Music and Identity. *Questions of cultural identity*. Hall, S. & Du Gay, P. (ed.). London: SAGE Publications.

GADAMER, H.G.

1976. *Philosophical Hermeneutics*. Linge, D.E. (tr. & ed.). Berkeley: University of California Press.

GAROFALO, R. (red.).

1992. *Rockin' the boat : Mass music and mass movements*. Cambridge: South End Press.

GELDENHUYS, H.

2006. Gauteng is 'mafia turf'. *Sunday Times*, 19 November 2006. Aanlyn beskikbaar: <http://www.suntimes.co.za/PrintEdition/Article.aspx?id=321177.html>. Besoek op 13 Mei 2007.

GILBERT, S.

2005. Music as historical source: social history and musical texts. *IRASM*, 36(1):117-134.

GILIOMEE, H.

2003. Lig en skadukant van die Afrikaner. *Rapport*, 30 Maart 2003:17.

GOOSEN, D.

2007. Verskille oor wat 'Afrikaner' nou is. *Volksblad*, 20 Februarie 2007:9.

GREYLING, F.

2007. De la Rey is nie net 'n liedjie nie. *Beeld*, 16 Februarie 2007:16.

GROBBELAAR, J.

1998. Afrikaner nationalism: The end of a dream? *Social Identities*, 4(3):385-399.

GROENEWALD, J.

2007. The De la Rey uprising. *Mail & Guardian*, 17 Februarie 2007.

Aanlyn beskikbaar:

www.mg.co.za/articlePage.aspx?articleid=299200&area=/insight/insight/national/

Besoek op 20 Maart 2007.

GRUNDLINGH, A.

1999. The Bitter legacy of the Boer War. *History today*, November 1999:21-25.

2007. Die Historiese in die hede: Die dinamika van die De la Rey fenomeen in Afrikanerkringe, 2006 -2007. *New Contree*:135-154.

HERMANN, D.

2007. De la Rey-geslag sê hy dink en doen nuut; "Ons sal bly, maar ons gaan stry". *Rapport*, 28 Januarie 2007:19.

JACKSON, N.

2004. 'Drie personas' maak Beyers Naude uniek. As model voorgehou vir Afrikaners se identiteit in groter SA geheel. *Volksblad*, 3 September 2004:9.

JANSEN, A.

2007. 'De la Rey'-sukses het sterk rede. *Beeld*, 22 Februarie 2007:20.

JORDAAN, W.

2006. Alle mense moet mites hê. *Rapport*, 20 Augustus 2006:3.

KADALIE, R.

2007. On the Cape Flats, Madam sings its own De la Rey. *Business Day*, 22 February 2007. Aanlyn beskikbaar:

<http://www.businessday.co.za/articles/article.aspx?ID=BD4A392536>.

Besoek op 20 Julie 2007.

KARBUSICKY, V.

1975. *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs 'Musik-Gesellschaft'*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

KLAPP, O.E.

1954. Heroes, vilians and fools as agents of social control. *American Sociological Review*, 19(1):59.

KOMBUIS, K.

2006. Bok se liedjie raak hom diep, sê Koos Kombuis. *Volksblad*, 6 Desember 2006:18.

KORF, L., & MALAN, J.

2002. Threat to ethnic identity: The experience of white Afrikaans-speaking participants in postapartheid South Africa. *Journal of Social Psychology*, 142(2):149-170.

KROG, A.

2007. The myth, the general and the battlefield. Seminaarvoorlegging, Departement Sosiologie, Universiteit van Stellenbosch, 16 Maart 2007.

LAUBSCHER, L.

2006. De la Rey, 'n Held vir alle tye. *Die Burger*, 14 Oktober 2006:16-17.

LIEBENBERG, D.

2007. Sal Steve Pa staan vir die nuwe patriotisme? *Bylae tot die Volksblad*, 3 Februarie 2007:18-19.

LUBBE, J.J.

2001. A tale of fear and faith. *Perspectives on Christianity*. Hofmeyer, W.J., Lombaard, C.J.S., Maritz, P.J. (eds.). Pretoria: University of Pretoria Printers, series 5(1).

LÜDEMANN, W.

2003. Uit die dieptes van ons see: An archetypal interpretation of selected examples of Afrikaans patriotic music. *SAMUS*, 23:13-41.

MAKHANYA, M.

2007. We must delve deeper into new wave of Afrikaner siege mentality. *Sunday Times*, 26 Feb 2007. Aanlyn beskikbaar:
<http://blackmodz.blogspot.com/2007/02/we-must-delve-deeper-into-new-wave-of.html>. Besoek op 20 Maart 2007.

MALAN, D.F.

1961. *Afrikaner- Volkseenheid en my ervarings op die pad daarheen*.
Johannesburg: Nasionale Boekhandel Beperk.

MALAN, M.

2006. ABO kry nuwe invalshoek met Bok se 'De la Rey'. *Die Burger*, 4 Oktober 2006:16.

MANDELA, N.

1996. Toespraak deur President Nelson Mandela tydens 'n besoek aan die Ruiterswagsaamtrek vir jong Afrikaner-leiers, 13 Januarie 1996. Aanlyn beskikbaar: <http://www.anc.org.za/ancdocs/history/mandela/1996/sp0113.html>
Besoek op 26 Februarie 2007.

MARAIS, D.

2006. Is Afrikaners dan net plesierig? *Beeld*, 5 Mei 2006:17.

MARLIN-CURIEL, S.

2001. Rave New World: Trance-Mission, Trance-Nationalism, and Trance-scendence in the "New" South Africa. *The Drama Review*, Vol 45(3):149-168.

McDOWALL, P.

2007. Afrikaners go "Bok". *Sunday Times*, 9 Januarie 2007. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.thetimes.co.za/OnCamera/Article.aspx?id=370445>. Besoek op 22 Februarie 2007.

MORKEL, A.

2006. Kultuursimbole hou volksidentiteit brandend. *Afrikaner*, 16 November 2006:6.

MULLER, S.

2001. Spaces of Nationness: On Myth, Masks, Music and Afrikaner Identity. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 8(1):142-172.

2003. Klassieke klanke. *Die Burger*, 31 Maart 2003:6.

NORVAL, A.J.

1996. *Deconstructing apartheid discourse*. Londen: Verso.

P.L.

1986. Volwaardige rol van Afrikaners gevra. *Die Burger (Briewe)*, 2 Augustus 1986:8.

POTGIETER, P.R.

2005. Afrikaners soos vrou wie se man haar slaan. *Rapport*, 27 November 2005:14.

QWELANE, J.

2006. "SA Democracy incorporated – corporate fronts and political funding", ISS Paper 129, November 2006. Aanlyn beskikbaar:

http://www.iss.co.za/index.php?link_id=3&slink_is=3889&link_type=12&slinktype=12&tmpl_id=3. Besoek op 20 Maart 2007.

2007. The real state of the nation. *News 24*, 12 Februarie 2007. Aanlyn beskikbaar: http://www.news24.com/News24/Columnists/Jon_Qwelane/0,,2-1630-1633_2067933,00.html. Besoek op 20 Maart 2007.

RETIEF, H.

2007. Hy's 'n Bok vir die Boere. *Rapport*, 28 Januarie 2007:5.

RICHARDSON, J.E.

2001. "Now is the time to put an end to all this": Argumentative discourse theory and "letters to the editor". *Discourse & Society*, 12(2):143-168.

RICHTER, M.

2003. Stryd is veral teen eendersmaking. *Rapport*, 6 April 2003:25.

RITCHIE, K.

2007. A song that answers a deep sadness. *The Sunday Independent*, 18 Februarie

2007. Aanlyn beskikbaar: <http://www.highbeam.com/doc/1G1-159494723.htm>.

Besoek op 20 Maart 2007.

ROODT, J.

2006. Jy het 'n eie De la Rey in jou. *Beeld (Briewe)*, 25 Desember 2006:18.

SCHEEPERS, M.

2007. Album met De la Rey kry vyf keer goue status. *Volksblad*, 29 Januarie 2007:9.

SLABBERT, V.Z.

1999. *Tough Choices: Reflections of an Afrikaner African*. Cape Town: Tafelberg.

SMITH, A.

2007. FAK sien rooi in 'De la Rey'-debat. *Beeld*, 8 Februarie 2007:2.

STEYN, J.

2004a. Nuwe stukrag vir ons voortbestaan. Afrikaaners en romantiek. *Volksblad*, 22 Julie 2004:10.

2005. Taal-protos moet net sterker word. *Beeld*, 12 Julie 2005:8.

2007. Ons eer die dapperers. *Volksblad*, 1 Maart 2007:10.

STEYN, M.E.

2001. *Whiteness just isn't what it used to be: White identity in a changing South Africa*. Albany: State University of New York Press.

2004. Rehabilitating a Whiteness Disgraced: Afrikaner *White Talk* in Post-Apartheid South Africa. *Communications Quarterly*, Vol. 52(2):143-169.

SWAN, W.

2008. C.G. Jung's psychotherapeutic technique of active imagination in historical context. *Psychoanalysis & History*, Vol 10(2):185-204.

TEMPELHOFF, E.

2004. So lyk SA se wittes vandag, sê Unisa-prof. *Beeld*, 23 April 2004:17.

THERON, M.

1992. Biltong, braai vleis maak nie van mense Afrikaners. *Beeld*, 28 Mei 1992:11.

THOMPSON, J.B.

1990. *Ideology and modern culture*. Stanford: Stanford University Press.

UYS, B.

2007. Ons is die De la Rey-generasie. *Litnet*. Aanlyn beskikbaar:

[http://www.litnet.co.za/cgi-](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&newa_id=10160&cause_id=1270)

[bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&newa_id=10160&cause_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&newa_id=10160&cause_id=1270).

Besoek op 13 Maart 2007.

VAN BART, M.

2007. Generaal, die medium is die boodskap! *Volksblad*, 1 Maart 2007:11.

VAN DER MERWE, W.

2005. Afrikaners besin. *Die Burger*, 2 April 2005:9.

VAN DER RHEEDE, C.

2007. "Struggle"-lied verdien sy ereplek. *Rapport*, 4 Februarie 2007:2.

VAN DER WESTHUIZEN, C.

2007. *White Power & the rise and fall of the National Party*. Cape Town: Zebra Press.

VAN NIEKERK, A.

2000. Afrikanerskap: ten slotte, of opnuut? Nabetrugting van Andre du Toit se "Die Sondes van die Vaders". *South African journal of Philosophy*, 39(4):365-386.

VAN WYK, M.

2007. Gister se Dinge. *Sarie*, Junie 2007:47-50.

VESTERGAARD, M.

2001. Who's got the map? The negotiation of Afrikaner identities in postapartheid South Africa. *Daedalus*, 130(1):19-44.

VILJOEN, M.

2004. Ideology and textuality: Speculating on the boundaries of music. *Scrutiny2*, 9(1):68-87.

2005. Johannes Kerkorrel en postapartheid-Afrikaneridentiteit. *Literator*, 26(3):65-81.

VISAGIE, P.J.

1990. *The subtheories of Archaeological Discourse Analysis. Theory I. Developing a Semiological Hermeneutics for Archival Discourse*. Ongepubliseerde M.A. verhandeling Universiteit van die Vrystaat.

1994. *The Name of the Game in Ideology Theory*. Ongepubliseerde M.A. verhandeling Universiteit van die Vrystaat.

1996. Power, Meaning and Culture: John Thompson's Depth Hermeneutics and the Ideological Topography of Modernity. *South African Journal of Philosophy*, 15(2):73-83.

WASSERMAN, H.

2002. Waardevolle nuwe reeks oor SA identiteite. *Beeld*, 11 Maart 2002:9.

WHITE, L.

2007. Renegotiating the land covenant. *Scrutiny*2, 12(2):84-95.

WILLIAMSON, E.

2007. De la Rey gee nuwe identiteit vir Afrikaner; lied het tot instituut aan praat. *Volksblad*, 25 Januarie 2007:3.

WINES, M.

2007. Song awakens injured pride of Afrikaners. *New York Times*, 27 Februarie

2007. Aanlyn beskikbaar:

http://www.nytimes.com/2007/02/27/world/africa/27safrica.html?_r=1&oref=slog
in. Besoek op 20 Maart 2007.

WOLF, L.

2007. The rainbow blues of "De la Rey". Aanlyn beskikbaar:

[http://www.litnet.co.za/cgi-](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=12944&cause_id=1270)

[bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=12944&cause_id=1270.](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=12944&cause_id=1270)

Besoek op 13 April 2007.

DISKOGRAFIE

KLOPJAG.

2005. *Album Drie*. Bowline.

KOMBUIS, K.

2002 (1989). *Voëlvry*. Shifty Music, SHIF 001.

1994. *Elke boemelaar se droom*. Gallo Music, CDGMP 40452.

2008. *Bloedrivier*. Koos Kombuis, KKCD 02.

SWART, V.

1996. *Die Mystic Boer*. RHYTHM, SWART001.

VAN BLERK, B.

2006. *De la Rey*. Sonopress, MZCD 01.