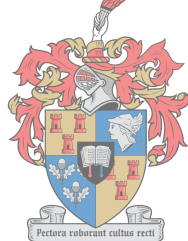


**Poësie op die podium:
'n Onderzoek na die sosiale rol en betrokkenheid
van performatiewe kultuurvorme,
met spesifieke verwysing
na Afrikaanse gedigte en lirieke**

deur
Mathilda Smit



UNIVERSITEIT
iYUNIVESITHI
STELLENBOSCH
UNIVERSITY

100
1918 · 2018

*Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in Afrikaans en Nederlands in die
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die
Universiteit van Stellenbosch*

Promotor: Prof. P.H. Foster
Medepromotor: Prof. G. Buelens

Maart 2018

Verklaring

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Mathilda Smit

Maart 2018

Abstract

In this dissertation, “Poësie op die podium: ’n Ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme, met spesifieke verwysing na Afrikaanse gedigte en lirieke” (Poetry on the podium: an investigation into the social role and engagement of performative cultural forms, with specific reference to Afrikaans poems and lyrics), I analyze performance poetry and all its manifestations in the cultural and literary system of Afrikaans. The history of performance poetry as original oral poetry is explained and then with a telescopic view I provide an overview of the American, Dutch, African and South African influences on the Afrikaans system. Different subcategories of “podium poetry” (*podiumpoësie*) in the Afrikaans system are identified and examples of each one is provided.

Firstly my aim is to determine what the Afrikaans cultural and literary system, concerning performance poetry, consists of. Secondly I focus on the social role that this cultural form plays in society as a whole. I identified certain themes that are present in the manifestations of *podiumpoësie* in Afrikaans and tried to determine whether the socio-political commentary present in the examples can be viewed as *engaged*.

Regarding theoretical support, I mostly relied on theories concerned with performance and performativity. As this study provides a broad overview of multiple systems, the polysystem theory introduced by Even-Zohar (1990) is used as theoretical background. I also used the model of approaches to literary theory by Abrams (1953) to organise the rest of the theories in this study. All the relevant elements (the artwork, the artist, the public and the reality it reflects) are present in *podiumpoësie*. The element of the artwork itself is supported by the theory of New Criticism, whereas the element of the performance artist is supported by performativity. Theories regarding the reception of artwork are used to look at the audience and their role in performance poetry and lastly, the universe or reality that is reflected in performance poetry is supported by using theories of engaged literature.

My study provides an approach to performance poetry that relates specifically to the Afrikaans cultural and literary system. It seeks to firstly give a broad telescopic overview on what the system regarding this cultural product is, and secondly to zoom in microscopically on the Afrikaans system in order to determine the social role present in *podiumpoësie*.

Opsomming

In hierdie proefskrif, “Poësie op die podium: ’n Ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme, met spesifieke verwysing na Afrikaanse gedigte en lirieke”, word daar gekyk na podiumpoësie en al die subvorme daarvan in die kulturele en literêre sisteem van Afrikaans. Eerstens word die geskiedenis van podiumpoësie as orale poësie bespreek en dan word daar met ’n teleskopiese blik gekyk na die Amerikaanse, Nederlandstalige, Afrika- en Suid-Afrikaanse invloede op die Afrikaanse sisteem. Verskillende subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem word geïdentifiseer en voorbeelde van elk word voorsien.

Die doel is om te bepaal eerstens wat die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem rakende podiumpoësie behels en tweedens wat die sosiale rol en betrokkenheid van hierdie kultuurvorm in die Afrikaanse sisteem is. Ek het sekere temas geïdentifiseer wat in die subvorme van podiumpoësie aanwesig is en gekyk of die sosio-politieke kommentaar in die podiumtekste gesien kan word as deel van betrokke literatuur.

Ten opsigte van teoretiese begronding is daar meestal staatgemaak op teorieë wat *performance* en performatiwiteit behels, asook die polisisteamteorie soos voorgestel deur Even-Zohar (1990). Ek het die model van Abrams (1953) vir benaderingswyses in die literatuurwetenskap as vertrekpunt gebruik om telkens die betrokke elemente (die kunstenaar, die kunswerk, die gehoor en die werklikheid of universum) te ondersoek. Die podiumkunstenaar is met behulp van *performance*-teorieë ondersoek, die kunswerk self is benader met behulp van die teorieë van die New Critics, die element van die gehoor is in verband gebring met resepsietorieë en laastens is die werklikheid of konteks waarin die podiumgedig plaasvind, ondersoek met behulp van teoretisering oor betrokke literatuur.

Die studie verskaf ’n tweeledige benadering tot die kultuurvorm van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Eerstens poog dit om ’n breë, teleskopiese oorsig rakende dié kultuurvorm in die Afrikaanse sisteem te verskaf, en tweedens zoem dit mikroskopies in om die sosiale rol en betrokkenheid van poësie op die podium te bepaal.

Erkennings

Graag bedank ek die volgende instellings wat my finansiële deur my doktorale studiejare ondersteun het. Hierdie studie sou nie moontlik gewees het sonder die finansiële bydraes van die volgende instansies nie:

- Die Universiteit Stellenbosch vir 'n reisbeurs
- Die Universiteit Gent vir uitruilbeurse
- Die Universiteit Utrecht vir 'n doktorale navorsingsbeurs
- Die Van Ewijck-Stigting vir 'n reisbeurs
- Die Akademie vir Wetenskap en Kuns vir 'n doktorale navorsingsbeurs

Bedankings

Graag bedank ek die volgende persone:

- Eerstens my promotor, prof. Ronel Foster, vir haar buitengewone geduld, goeie raad en leiding. Sonder haar hulp sou hierdie projek nooit moontlik gewees het nie. Dankie vir die tyd wat u spandeer het en die opbouwende kritiek wat altyd deel van u metodologie was.
- My medepromotor, prof. Geert Buelens van die Universiteit van Utrecht en Buitengewone Hoogleraar van die Universiteit Stellenbosch, vir sy voorstelle en menige gesprekke.
- Die eksaminatore, dr Ham, prof. Pieterse en dr. Adendorff, vir hul deeglikheid en waardevolle insette.
- Prof. Yves T'sjoen van die Universiteit Gent vir die vele vrugbare gesprekke.
- My mentor en vakhoof by die Hoërskool D.F. Malan, Gert Visser, vir sy taalversorging, asook vir sy begrip en ondersteuning in verband met my nagraadse studie.
- Anzette Williams vir haar deeglike taalversorging.
- My wonderlike gesin – sonder jul bystand, raad en volgehoue aanmoediging sou hierdie studie nooit voltooi kon word nie. Dankie vir jul opregte liefde, begrip en ondersteuning. Ek het julle lief.

- Dr. Elbie Adendorff vir haar bereidwilligheid om haar navorsingsmateriaal met my te deel.
- My kollegas by die hoërskool D.F. Malan, spesifiek me. Joh Dorfling en die “party people”. Ek wil ook my uitmuntende vakspan uitsonder. Dankie vir die mentorskap en liefde vir Afrikaans wat ons deel.
- Prof. Jerzy Koch en kollegas van die Departement Nederlandse en Suid-Afrikaanse Studies aan die Universiteit van Adam Mickiewicz.
- Lenka en Cavendy, dankie vir jul ondersteuning en hulp. Maak nie saak wat ek nodig het nie, julle is altyd daar. Julle is my mense! “Ek het familie wat nie bloed is nie.”
- Bibi Burger, jy is ’n vriendin, akademikus en raadgewer duisend. CJ – ek waardeer jou!
- Ander taalmense, my tutor-kollegas en vriendinne wat saam hierdie liefde vir taal koester.
- My skoolvriendinne: Annelize, Jean-Maré, Elsje, Suzaan, Simoné, Arlene, Karina, Nicole. Die hoeveelheid moed inpraat, koppies tee en lekker lag is kosbaar. Ons paadjies loop al baie jare saam en julle is deel van wie ek is!
- My internasionale vriende wat ek ontmoet het tydens my reise. Afstand en tyd maak geen verskil nie.
- Nita, jy is die beste woonstelmaat ooit. Dankie vir al die moed inpraat, lekker lag, spontane danssessies en tee.
- PhD *Comics* – die strokiesprent wat dikwels my frustrasies en uitdagings uitstekend verwoord het.

Vir my ouers,
Koos en Mathilda Smit

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING, RASIONAAL EN UITEENSETTING VAN DIE STUDIE1

1.1	INLEIDING EN RASIONAAL	1
1.1.1	<i>Die nuwe populêre poësie</i>	5
1.1.2	<i>Podiumpoësie en performatiwiteit</i>	7
1.1.3	<i>Die verhouding tussen podiumpoësie en orale poësie</i>	9
1.1.4	<i>Podiumpoësie in Amerika en die Lae Lande</i>	11
1.1.5	<i>Die subvorme van podiumpoësie</i>	13
1.2	DOELWITTE VAN DIE STUDIE.....	18
1.3	TEORETIESE UITGANGSPUNTE	20
1.4	TERMINOLOGIE	24
1.4.1	<i>Poësie</i>	24
1.4.2	<i>Podium</i>	26
1.4.3	<i>Kultuurvorme</i>	28
1.4.4	<i>Performatiwiteit</i>	28
1.4.5	<i>Performance</i>	29
1.4.6	<i>Sosiale rol en betrokkenheid</i>	30
1.5	LITERATUUROORSIG	31
1.6	NAVORSINGSVRAE.....	32
1.7	NAVORSINGSONTWERP EN METODOLOGIE	33
1.8	HOOFSTUKUITEENSETTING	34

HOOFSTUK 2: ORALE POËSIE EN TEORETIESE BEGRONDING36

2.1	INLEIDING	36
2.2	ORALE POËSIE.....	38
2.3	POLISISTEEMTEORIE	55
2.4	GLOBALISME EN TRANSNASIONALISME	59
2.5	ABRAMS (1953) SE TIPOLOGIE	62
2.6	PERFORMATIWITEIT	69
2.6.1	<i>Omskrywings</i>	69

2.6.2 Die teaterwetenskap.....	74
2.6.3 Die Taalwetenskap.....	77
2.6.4 Die sosiale en politieke wetenskap.....	80
2.7 RESEPSIETEORIE.....	82
2.8 NEW CRITICISM.....	89
2.9 STUDIES OOR BETROKKE LITERATUUR.....	92
2.10 SAMEVATTING.....	102
 HOOFSTUK 3: INVLOEDE OP DIE AFRIKAANSE PODIUMPOËSIE-SISTEEM VANUIT	
AMERIKA, DIE LAE LANDE, AFRIKA EN SUID-AFRIKA.....	104
3.1 INLEIDING.....	104
3.2 AMERIKA.....	107
3.2.1 Die Beats.....	107
3.2.2 Performance Art.....	116
3.2.3 Rap.....	119
3.2.4 Spoken-word/slam.....	126
3.3 DIE LAE LANDE.....	130
3.3.1 Poëzie in Carré.....	131
3.3.2 Feeste.....	134
3.3.3 Slams.....	137
3.3.4 Nederhop.....	139
3.4 AFRIKA.....	148
3.5 SUID-AFRIKA.....	153
3.5.1 Engels.....	154
3.5.2 Xhosa.....	157
3.5.3 Khoisan!/Xam.....	157
3.5.4 Zoeloe.....	159
3.6 AFRIKAANS.....	160
3.7 SAMEVATTING.....	162

HOOFSTUK 4: PODIUMPOËSIE IN DIE AFRIKAANSE LITERÊRE EN KULTUURSISTEEM.....	163
4.1 INLEIDING	163
4.2 VOORLESINGS EN ANDER LITERÊRE GELEENTHEDE.....	167
4.2.1 Suidoosterfees	173
4.2.2 Versindaba	174
4.2.3 Spier Poetry Festival.....	175
4.2.4 Tuin van Digtters.....	176
4.3 TOONSETTINGS, LIRIEKE EN BUNDELS VAN SANGERS.....	179
4.3.1 Die Musiek-en-Liriek-beweging.....	181
4.3.2 Die Voëlvry-beweging of Alternatiewe Afrikaanse Musiekbeweging.....	184
4.3.3 Toonsettings	186
4.3.4 Lirieke	195
4.3.5 Bundels van sangers.....	205
4.4 DIE KOMPETISIE-ELEMENT VAN PODIUMPOËSIE	210
4.4.1 Bekgevegte	211
4.4.2 Oopmond.....	217
4.4.3 InZync Poetry Sessions	221
4.5 RAP (KLETSRYM)	227
4.5.1 Prophets of da City (POC) en Brasse vannie Kaap (BVK).....	231
4.5.2 Bittereinder	232
4.5.3 Jack Parow.....	233
4.5.4 HemelBesem.....	234
4.5.5 Jitsvinger.....	236
4.5.6 Snotkop.....	237
4.5.7 #VatDieRap.....	238
4.6 TEATER EN FILM	239
4.6.1 Teaterproduksies.....	239
4.6.2 Videoportrette (SAUK).....	242
4.6.3 Porselynnkas-dokumentêr	243
4.6.4 Filmverse.....	243

4.7 SAMEVATTING	247
HOOFSTUK 5: DIE SOSIALE ROL EN BETROKKENHEID VAN POËSIE OP DIE PODIUM	250
5.1 INLEIDING	250
5.2 TWEE VOORBEELDE VAN SOSIALE VERANDERING DEUR MIDDEL VAN POËSIE	255
5.2.1 “Die kind” – Ingrid Jonker	255
5.2.2 “Sara Baartman” – Diana Ferrus	259
5.3. PERSEPSIES OMTRENT DIE ORALE TRADISIE VAN POËSIE EN DIE SOSIALE ROL DAARVAN IN DIE KULTUUR	263
5.4 KWESSIES WAT DEUR PODIUMPOËSIE AANGERAAK WORD	267
5.4.1 Die konstruksie van identiteit	270
5.4.1.1 Die konstruksies van Afrikaneridentiteit tydens en ná apartheid	273
5.4.1.2 Taal	304
5.4.1.3 Die problematisering van die apartheidsverlede met verwysing na heldefigure	317
5.4.2 Sosio-politieke kommentaar	326
5.4.3 Sosiale probleme	364
5.5 SAMEVATTING	376
HOOFSTUK 6: SAMEVATTING, GEVOLGTREKKINGS EN VERDERE	
NAVORSINGSMOONTLIKHEDE	380
6.1. INLEIDING	380
6.2 SAMEVATTING	381
6.3 GEVOLGTREKKINGS	383
6.4 VERDERE NAVORSINGSMOONTLIKHEDE	390
6.5 SLOT	392
BRONNELYS	394
DISKOGRAFIE	416
ADDENDUM A	419
ADDENDUM B	420
ADDENDUM C	421

ADDENDUM D	423
ADDENDUM E	424
ADDENDUM F	426
ADDENDUM G	428
ADDENDUM H	429
ADDENDUM I	432
ADDENDUM J	434
ADDENDUM K	436

Lys van figure

Figuur 1: Die literêre polisteem	57
Figuur 2: Abrams se tipologie van benaderings in die literatuurwetenskap.....	63
Figuur 3: Jakobson se kommunikasie-model met betrekking tot podiumpoësie.....	83
Figuur 4: Die wisselwerking tussen poësie en die samelewing.....	93
Figuur 5: Die vierkant van die merkers teenwoordig in 'n literêre werk.....	99
Figuur 6: Die tregtervormige ondersoekplan.....	105

HOOFSTUK 1: INLEIDING, RASIONAAL EN UITEENSETTING VAN DIE STUDIE

Wie bij poëzie nog steeds denkt aan vochtige zolderkamertjes en eenzame schrijvers, is niet meer van deze tijd. De moderne dichter zoekt het podium op en trakteert zijn lezers op een swingende show inclusief lekkere muziek en dj.

– Linda Huijsmans

1.1 Inleiding en rasionaal

Podiumpoësie is wêreldwyd ’n groeiende fenomeen, soos in byvoorbeeld die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse en (Suid-)Afrikaanse kulture (Warwick Slinn, 1999, Somers-Willet, 2009, Van der Starre, 2014 en Odendaal, 2017). Hierdeur word die poësie, wat dikwels as ’n hoogkultuurvorm beskou word, gepopulariseer. In hierdie proefskrif word die fenomeen van podiumpoësie in die Afrikaanse poëtiesistiem ondersoek. Bosman (2003: 104) beskryf die opkoms van Afrikaanse podiumpoësie soos volg:

Daarby was daar oor die afgelope dekade ’n toename in geleentheidde waarby die poësie op verskillende maniere deel geword het van die uitvoerende kunste. Voorlesings van poësie deur die digters self, voordragprogramme in verskillende gedaantes en die literêre bekgevegte het die poësie as ’t ware uit die binnekamer na die openbare sfeer geneem.

Die fenomeen van podiumpoësie het ná Bosman (2003) se uitspraak wêreldwyd nóg meer gegroei en uitgebrei (Van der Starre, 2014 en Odendaal, 2017). Die status van podiumpoësie as populêre kultuurvorm het egter nog weinig aandag in die Afrikaanse literêre sistiem geniet, spesifiek wat akademiese ondersoeke betref. Met hierdie proefskrif wil ek ’n bydrae in dié verband lewer deur op tweërlei wyse na die Afrikaanse podiumpoësie te kyk: sowel “teleskopies” as “mikroskopies”. Dit sal gedoen word deur die Afrikaanse podiumpoësie binne ’n internasionale konteks te situeer en te bestudeer (die teleskopiese perspektief), asook om enkele voorbeeldtekste te bespreek wat die sosiale rol en betrokkenheid van die Afrikaanse podiumkultuur ten toon stel (die mikroskopiese perspektief). Met so ’n dubbele perspektief sal die tweeledigheid van hierdie proefskrif eers ’n breë agtergrond van die

fenomeen van podiumpoësie verskaf en dan insoem om 'n spesifieke tematiëse ondersoek te loods.

Die fenomeen van poësie op die podium bestaan uit verskeie kultuurvorme. Die teks alleen is nie die finale produk nie, aangesien die *performance*¹ ook deel van die produk uitmaak. Dit sal dus verkeerd wees om sogenaamde podiumpoësie slegs te beoordeel ten opsigte van die geskrewe weergawe daarvan. As gevolg van dié probleem is daar volgens Brown (1998: 19) 'n tekort aan 'n teoretiese benadering(s)² en kan kritici nie slegs een paradigma (soos byvoorbeeld die geskrewe weergawe van die teks) in ag neem nie. 'n Interdisiplinêre benadering is nodig om die onontginde veld van podiumpoësie te sistematiseer en taksonomies te kategoriseer. Dit sal nie voldoende wees om slegs literêre paradigmas op orale vorme van poësie toe te pas nie. Die feit dat poësie 'n orale oorsprong het, word dikwels buite rekening gelaat. In die 21ste eeu blyk dit dat podiumvorme as gevolg van weinig akademiese aandag, veral in die Afrikaanse sisteem, tot die periferie behoort.

Poësie op die podium is uniek in die sin dat dit geleenthede behels wat nie herhaalbaar is nie. Alle podiumpoësie is “essentially ephemeral work of art, and has no existence or continuity apart from its performance” (Finnegan, 1977: 28). Die vaardigheid en persoonlikheid van die *performer*, die aard en reaksie van die gehoor en die konteks en doel van die geleentheid is alles noodsaaklike aspekte van die artistieke betekenis van podiumpoësie wat deur ondersoekers in ag geneem moet word. Die populariteit van podiumvorme is egter aan die toeneem en die diskrepansie wat bestaan dat populêre poësie nie ook “goeie poësie” kan wees nie, word in Hoofstuk 2 aangeraak.

1 Die kursief word gebruik aangesien die term *performance* 'n erkende begrip en term in die teaterwetenskap en kultuurstudies is. As term sal dit voortaan in kursief gebruik word.

2 Ter wille van 'n historiese perspektief word ouer bronne dikwels gebruik; waar vernuwing in die sisteem ontstaan, word nuwer bronne betrek.

Aangesien die gehoor by podiumgeleenthede 'n essensiële rol speel, is resepsiestudies nodig om die rol van die gehoor wetenskaplik te ondersoek. Die bydrae wat 'n gehoor lewer (spesifiek by bekgevegte of *poetry slams*) deur letterlik 'n oordeel te vel, kan ondersoek en geproblematiseer word om sodoende die *geslaagdheid* of *kwaliteit* van die poësie by 'n geleentheid te bepaal. Die resepsie van die podiumpoësie deur die gehoor kan moontlik aanduidend wees van die sukses van die *performance*. Die term *kwaliteit* word hier gebruik om die waarde en impak van die kunstproduk te probeer bepaal. Daar kan geredeneer word dat 'n kunstproduk nie 'n intrinsieke waarde het nie. Wat ek hier bedoel, is dat dit eintlik gaan om die gehoor se reaksie; in watter mate hulle die *performance* gunstig beoordeel of nie. Sekere podiumgedigte en kunstenaars is meer gewild as ander. 'n Wetenskaplike ondersoek hieroor is moeilik uitvoerbaar en sal as gevolg van die bestek van hierdie proefskrif nie uitgevoer word nie. Dit is nodig dat ek die resepsieteorie van Jauss (1970) wel in die proefskrif in verband bring met podiumpoësie. Dit is so dat resepsiestudies meestal toegepas word op die leesaktiwiteit wat 'n individuele en private aksie is en so ook net eendimensioneel van aard is. Die leser gaan óf hou van die teks óf nie. Daar is dus net 'n enkele, subjektiewe verwagtingshorison³ om aan te voldoen. In die geval van podiumpoësie is die luisteraar en/of gehoor, wat die *ontvanger* van die podiumteks is, wel teenwoordig. Die persone in die gehoor of verskillende luisteraars se reaksies op die onderskeie tekste sal nie noodwendig ooreenstem nie. Dit beteken dat by dieselfde uitvoering daar verskillende grade van ontvangs sal wees wat wissel van positief tot negatief. Dieselfde produksie kan by

3 Jauss (1970) se term *verwagtingshorison* is 'n belangrike konsep in die resepsie-estetika. Met dié term bedoel Jauss (1970) dat daar sekere verwagtinge by die leser is wanneer 'n teks verwerk word, naamlik: 1) die verwagte genorme wat aan die leser bekend is; 2) die leser se kennis en ervaring van reeds gelese tekste uit dieselfde tydperk en dus die betrokke teks se verhouding met reeds gelese tekste uit dieselfde tydperk; en 3) die teenstelling teks / werklikheid wat die verskil tussen feitelike en poëtiese taalgebruik aandui. Dié term kom weer in afdeling 2.7 onder "Resepsieteorie" aan bod.

verskillende geleentede verskillend ontvang word, maar daar kan wel 'n reaksie wees wat dominant in 'n bepaalde konteks of tydvak is.

Elke individu het 'n eie ervaring, maar 'n mate van intersubjektiviteit kan by 'n podiumgeleentheid teenwoordig wees, omdat lede in die gehoor mekaar kan “aansteek” met hul entoesiasme (of nie). Die ontvangs van 'n produksie kan ook met tyd verander. Dit is dus noodsaaklik om deurgaans die verwagtingshorison van 'n bepaalde tyd te ondersoek en in gedagte te hou dat dit moontlik kan verander. Meijer (1988: 325) beskryf die noodsaaklikheid hiervan:

Literatuurgeskiedenis moet nie de literaire feite verzamelen die op dit moment toevallig betekenisvol gevonden worden, maar moet de historische confrontaties beskryven tussen de verwachtingen van lezerspublieken en nieuwe literaire werken die al dan niet aan die verwachtingen voldoen, en die een voortdurende verandering van de smaak veroorzaken.

Die leserspubliek en verwagtingshorison van die gehoor is nie die enigste moontlikheid van wetenskaplike ondersoek in terme van podiumpoësie nie. Die onderliggende temas van die verskeie podiumvorme en die resepsie daarvan is ook belangrik. Foster (2001: 9) skryf in 'n artikel oor postmodernisme en poësie dat daar heelwat Amerikaanse navorsers is wat die podium-manifestasies van poësie beskou as voorbeelde van die sogenaamde teenkultuur en van politieke protes. Die temas wat in veral Afrikaanse podiumdigters soos Loit Sôls en Diana Ferrus se werk voorkom, is volgens Adendorff (2009: 357) die “gemeenskapslewe op die Kaapse Vlakte, identiteit, die nalatenskap van apartheid en 'n alternatiewe geskiedenisbeeld”. Een van die doelwitte van my studie is dus om die kwessies wat in die Afrikaanse kultuur- en literêre sisteem aangeraak word, te identifiseer en te ondersoek, spesifiek wat die sosiale aspekte en betrokkenheid betref. Dit kom in Hoofstuk 5 aan bod.

Ter inleiding en ter rasionalisasie van die ondersoek word 'n bondige oorsig van die navorsingsgebied in die volgende afdelings gebied.

1.1.1 Die nuwe populêre poësie

Podiumpoësie het die digkuns gepopulariseer en van 'n hoë kultuurvorm verander na 'n meer toeganklike fenomeen wat deel uitmaak van die massakultuur. In die populêre media word daar die afgelope paar dekades gespekuleer dat die gedrukte woord besig is om te verdwyn. Hierdie tendens word aangeraak in die essay-bundel *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*⁴ saamgestel deur Gioia (2004). Dié tendens kan toegeskryf word aan die invloed van die oudiovisuele kultuur waarin skryf nie meer die belangrikste middel tot dialoog met die publiek is nie. Die leser word nou kyker, luisteraar en aktiewe deelnemer. Hierdie epistemologiese verandering beïnvloed die betekenis, struktuur en waarde van die literêre diskoers (Van't Hof, 2005). Dit transformeer die identiteit van die outeur van skrywer na vermaakkunstenaar en van onsigbare skepper van woorde op papier na die opvoerder (*performer*) van 'n voordrag in fisieke gedaante.

Die tendens om die fenomeen van *poetry off the page* te ondersoek, bestaan wel in onder andere die Amerikaanse en Nederlandse gebied. Dié kultuurverskynsel sluit onder meer sekere vorme van podiumpoësie in. Dit is 'n wyer navorsingsveld wat byvoorbeeld konkrete poësie en platforms soos die internet en poësiegraffiti insluit; soos onder meer Green (2012) se tesis wat oor hierdie onderwerp handel. Kila van der Starre, 'n doktorsale student aan die Universiteit van Utrecht, Nederland, ondersoek *poetry off the page* in die Nederlandstalige sisteem. Haar proefskrif is tans nog onvoltooid. Alhoewel *poetry off the page* gesien kan word as 'n groeiende, populêre verskynsel, bly die fokus van hierdie proefskrif op die podiumaard van poësie. Die kwessie rakende die wyse waarop podiumpoësie hoë en lae kultuurvorme problematiseer, word in Hoofstuk 2 onder die loep geneem.

4 Volledige titels van boeke word verskaf in gevalle wat as belangrik of kontroversieel gesien word.

Moser (2007: 278) beskryf die popularisering van die orale vorme van poësie in die 20ste eeu soos volg:

Multimedia performances of the historical avant-garde (dadaism, expressionism, futurism), beat literature and the performances of the 1960s and today's spoken word artist brought orality back into the literary canon. While being treated as mere folklore, romanticized as "natural" by the idealistic aesthetics of the 19th century and put into sharp opposition to the "high art" of aesthetic distance, spoken, recited and sung poetry has in fact been a vibrant part of artistic linguistic practice throughout the 20th century.

Hoewel hierdie bron reeds 'n dekade gelede gepubliseer is, is die aanhaling steeds geldig ten opsigte van die huidige situasie. Akademiese aandag op veral interdisiplinêre vlak is weinig.

Die kontemporêre populêre poësie ontwikkel in reaksie op die gedrukte (of geskrewe) poësie en volgens Gioia (2004: 9) is daar ten minste vier fundamentele maniere waarop die nuwe populêre poësie verskil van die tradisionele (meer "literêre") poësie. In die eerste plek is dit hoofsaaklik oraal: "the poet and audience usually communicate without the mediation of a text. Rap is performed aloud to an elaborate, sampled rhythm track". Tweedens ontstaan hierdie poësie buite die literêre establishment deur mense wat gemarginaliseer is van die literêre lewe of akademiese sirkels (Gioia 2004: 11). Derdens is daar volgens Gioia (2004: 12–13) die eienskap dat die nuwe populêre poësie meer formeel van aard is – wat vormlike aspekte betref – terwyl ritme en rym dikwels in die vorige eeu as onnodige poëtiese middele beskou is (byvoorbeeld by die vrye vers):

The new popular poetry reminds literati that auditory poetry virtually always employs apprehensible formal patterns to shape its language. This rule not only holds true in primary oral cultures without writing and in scribal literary traditions like medieval Europe or imperial China where written verse was composed to be read aloud, but also applies to secondary oral cultures like contemporary mainstream America where popular verse is now transmitted without written texts.

Die vierde en laaste kenmerk is dat populêre poësie 'n groot, betalende publiek lok: "In a culture where high-art poetry requires state subsidy, private support, and academic subvention to survive, the new popular verse shamelessly thrives in the marketplace" (Gioia,

2004: 18). Die feit dat finansiële gewin vir die nuwe populêre poësie moontlik kan wees, word volgens Gioia (2004: 18) vooropgestel. Die sukses van dié podiumdigters ontvang soms kritiek deurdat dit gesien kan word as 'n geval van “selling out”. Somers-Willet (2009: 129) beskryf die voordele van die *poetry slam* as kultuurvorm se kommersiële sukses soos volg:

[] selling out can also be a way for artists to disseminate subversive messages to mainstream audiences as well as an opportunity to discuss the meanings of racial identity on a national, if not global, stage.

Die podiumkunstenaar kry daarom, as gevolg van die gewildheid van sy/haar werk, finansiële gewin sowel as blootstelling en die verspreiding van sy/haar sosio-politieke standpunte. Die situasie in Suid-Afrika met betrekking tot die performatiewe kultuurvorme lyk beslis anders. Die inkomste wat podiumpoësie genereer, sowel as die kunstenaars wat hul eie handelsmerk bemark, is in Suid-Afrika op 'n baie kleiner skaal as in die Verenigde State van Amerika (VSA).

Die nuwe tipe poësie wat in die essaybundel deur Gioia (2004) beskryf word, word gekenmerk deur sekere binêre opposisies. Enersyds herinner die nuwe poësie aan die oorspronklike orale poësie, maar andersyds is dit tegelyk modern en nuut as gevolg van die onderskeie podiums wat in die op- of uitvoer daarvan gebruik word.

1.1.2 Podiumpoësie en performatiwiteit

Podiumpoësie se grondslag lê in die konsep van die *performance* en dit kan nie beskryf word sonder om die term *performatief* in ag te neem nie. Die term is oorspronklik deur John Austin (1962) in die taalwetenskap gebruik met sy ontwikkeling van die Speech Act Theory of Taalhandelingsteorie. Die idee dat literêre tekste nie net iets sê nie, maar ook iets dóén, word verder uitgebrei deur Bennet en Royle (2004: 237). Die performatiewe beskryf nie net 'n aksie nie, maar voer terselfdertyd 'n aksie uit. 'n Voorbeeld van so 'n taalhandeling is wanneer 'n dominee sê: “Ek verklaar julle man en vrou.” Voordat daardie spesifieke woorde

uitgespreek is, is die twee mense nog nie getroud nie, maar met die dominee se woorde verander hulle huwelikstatus. Woorde kan daarom direkte gevolge hê en het dus die mag om die realiteit te verander.⁵

Wat podiumpoësie betref, kom die performatiewe ook sterker na vore in die orale vorm as in die geskrewe vorm, omdat nie slegs die visuele waarneming sentraal staan nie, maar naas die visuele ook ouditiese en paralinguistiese aspekte deel uitmaak van die kunsprodukt. Laasgenoemde speel ’n belangrike rol in die *performance* van ’n gedig.

De Vries (1996: 60) vind die verskynsel van podiumpoësie interessant, aangesien dit ’n vermenging van twee kunsvorme is. Die kunstenaars bring as ’t ware die literatuur tot lewe deur dit op die podium op te voer. Om van die beeld van die hermetiese of kluisenaaragtige digter weg te breek, is daar die eietydse fenomeen van die “rockster-digter”. Nieuwoudt (2009: 12) skryf, ietwat ironies, dat die digters by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) “van hul aanhangers moes wegvlug [...]. Hulle klere is van hul lywe afgetrek en hulle is oral herken.” Die metafoer van die rockster-digter word deur Loftus Marais gebruik in sy debuutbundel *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008). In die gedig “Die digter as rockstar” verruil hy N.P. van Wyk Louw se beitelkje in sy bekende gedig “Die beitelkje” vir ’n “fokken lugdrukboor”, terwyl hy sy versreëls oor ons koppe breek “soos *guitars*”. Die duidelike verwysing na die woorde van ’n gekanoniseerde figuur beteken nie net dat die jong digter dit goed ken nie, maar ook dat hy dit krities bevraagteken. Marais verkies ’n digkuns wat meer soos harde rock-musiek is, terwyl Van Wyk Louw sy poësie karakteriseer as die werk van ’n vakman wat geduldig met ’n beitelkje werk. Marais se verkose digkuns fokus

⁵ Butler (1997) beskryf die krag wat woorde het en die mag wat die performatiewe woord kan uitoefen. Butler (1988) het nie net gewerk met die woord as performatiewe daad nie, maar betrek dit ook by identiteit in die algemeen, met spesifieke verwysing na gender-identiteit. Dit is egter nie die hoofokus van my proefskrif nie. Daar word wel in Hoofstuk 5 aandag gegee aan identiteitsvorming (Afdeling 5.4.1).

ook meer op die ontvangs van die kunswerk as hy die lesers vergelyk met 'n gehoor by 'n rock-konsert, terwyl Van Wyk Louw se leser “afwesig” is en die vakman op sy eie werk fokus, in plaas van die resepsie daarvan. In Van Wyk Louw se “Die beiteljies” verwys die spreker meermale na die “ek” en die “my”. Die selfgesentreerdheid van die modernistiese digter staan daarom in sterk kontras met Marais (2008) se benadering. Barnard-Naudé (2009: 13) is van mening dat “om 'n rockster-digter te wees [...], dus is om die geykte beeld van die skolastiese digter wat mooi versies in die ivoortoring sit en skryf in twyfel [te] trek, dit is om grense te verskuif (wat rock oorspronklik gedoen het), progressief te dig, om 'n nuwe estetika in die lewe te roep, soms omstrede te wees”.

Die moderne idee van die rockster-digter hou verband met die eeue oue verskynsel van orale poësie. Gioia (2004: 10) beskryf die verhouding tussen die sogenaamde nuwe poësie en die orale poësie soos volg:

To literary people whose notion of poetry has been shaped by print culture, this oral mode of transmission probably seems both strikingly primitive and alarmingly contemporary. It hearkens back to poetry's origins as an oral art form in preliterate cultures, and it suggests how television, telephones, recordings, and radio have brought most Americans – consciously or unconsciously – into a new form of oral culture.

1.1.3 Die verhouding tussen podiumpoësie en orale poësie

Die verskynsel van orale poësie is so oud soos die poësie self en glad nie 'n moderne fenomeen nie. Finnegan (1977: 3) is van mening dat orale poësie nie 'n gefossileerde verskynsel uit die geskiedenis is nie. Dit is 'n algemene verskynsel wat steeds in literêre sowel as nie-literêre domeine voorkom. Ondersoeke na die orale tradisie van onderskeidelik Europa en Afrika is al in diepte gedoen en kom in Hoofstuk 3 van hierdie studie aan bod. Die belangrikste verskille en ooreenkomste word bespreek, sowel as die onderskeie ontwikkelinge wat elke tradisie afsonderlik ondergaan het. Die belangrikste aspek waarop

daar gefokus word, is in watter mate daar wisselwerking of literêre verkeer tussen die Amerikaanse, Nederlandse en Afrikaanse sisteme plaasvind.

Alhoewel ek saamstem met Gioia (2004) dat daar 'n verhouding tussen poësie op die podium en orale poësie is, is dit ook belangrik om die verskille tussen poësie op die podium en orale poësie uit te wys, onder meer omdat die geskiedenis van orale poësie omvangryk is. Wat die historiese konteks betref, sal ek in my proefskrif konsentreer op ontwikkelinge vanaf ongeveer 1950⁶.

Die digter Billy Collins (2005) meen dat die populariteit van podiumpoësie moontlik is as gevolg van 'n begeerte om terug te keer na oraliteit, om te voel daar is verligting teen die isolering van die gedrukte woord. Hierdie stelling bied 'n vertrekpunt vir verdere ondersoek na die verhouding tussen podiumpoësie en orale poësie. Daar kan geargumenteer word dat orale poësie 'n basis bied vir die moderne manifestasie van podiumpoësie. Laasgenoemde is 'n hedendaagse fenomeen en sluit verskeie subvorme in soos uiteengesit in Afdeling 1.1.5. Orale poësie, aan die ander kant, het in onbruik geraak in samelewings waar daar meer klem gelê word op die gedrukte woord. Dit is so dat die hedendaagse podiumkunstenaar skryf met die podium in gedagte. Die geskrewe weergawes van tekste is ook dikwels beskikbaar en moet aan sekere “geskrewe” standaarde voldoen. Somers-Willet (2009: 18) noem die verhouding tussen die orale en geskrewe vorme van podiumpoësie 'n “chimeriese” verhouding. Dus een wat net soos die mitologiese monster tweeledig van aard is. Sy

6 Hoewel die datum 1950 ietwat arbitrêr mag voorkom, is dit sosiaal-histories relevant ten opsigte van my ondersoek. Ná die Tweede Wêreldoorlog het omvangryke en ingrypende historiese, sosio-politieke en ekonomiese veranderinge plaasgevind, wat uiteraard 'n groot invloed op kulturele manifestasies wêreldwyd uitgeoefen het. Net so het die Viëtnam-oorlog (1955-1975) neerslag gevind in die protesuns van die Amerikaanse Beat-generasie, en die verspreiding van hul idees na Europa en – in mindere mate – Suid-Afrika. Die Nasionale Party se bewindsoorname in 1948 het die tydperk van apartheid ingelei, wat later aanleiding sou gee tot protes op die podium. Na-oorlogse ontwikkelinge op die gebied van die tegnologie en multimedia het uiteraard ook globaal en transnasionaal 'n belangrike rol gespeel. Al hierdie aspekte word deurlopend in my proefskrif betrek.

argumenteer verder dat “although slam poetry is meant to best be appreciated in live performance, it can also strive to be appreciated in print alone and apart from the standard of performance”.

1.1.4 Podiumpoësie in Amerika en die Lae Lande

Soos reeds genoem, is die fenomeen van podiumpoësie nie iets wat eie is aan die Suid-Afrikaanse of die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem nie. Hierdie kunsvorm het oor eeue en kontinente heen ontwikkel om uiteindelik ook die eietydse kulturele manifestasie aan die suidpunt van Afrika te beïnvloed. Die belangrikste invloed op die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem is vanaf Amerika en die Lae Lande. Vir die doeleindes van hierdie proefskrif sal ek hoofsaaklik op bogenoemde sisteme, wat in wisselwerking⁷ met die Afrikaanse sisteem staan, fokus. Ontwikkelinge en bewegings in Amerika het deur kontak tussen skrywers gelei tot ’n kettingreaksie in die *performance*-kultuur van Nederland. Hier kan verwys word na kontak tussen Allen Ginsberg en Johnny van Doorn⁸. As gevolg van die historiese en taalverband tussen Afrikaans en Nederlands geniet die ontwikkelinge in die Nederlandse sisteem met betrekking tot die Afrikaanse sisteem in my proefskrif die meeste aandag.

Wat die Nederlandse situasie betref, speel die Beat-generasie en spesifiek Allen Ginsberg ’n deurslaggewende rol, veral op grond van laasgenoemde se Europese toer van 1957, waartydens Simon Vinkenoog hom ontmoet het (Van der Bent, 2000: 199 en Foster, 2001: 100–103). Vinkenoog het die inisiatief geneem en op 28 Februarie 1966 die eerste podiumgeleentheid in Nederland aangebied, naamlik Poëzie in Carré, met uiteenlopende

7 Alhoewel ek hier die woord “wisselwerking” gebruik, is die kontak tussen die sisteme en die Afrikaanse een oorwegend eenrigtingverkeer. Daar is enkele gevalle waar daar wel invloed vanaf die Afrikaanse sisteem na die Amerikaanse of Nederlandstalige sisteem opgemerk kan word. Dit sal telkens uitgelig word en in Hoofstuk 3 meer aandag geniet.

8 Oor die samewerking tussen dié digters het Van der Bent (2000) ’n interessante studie onderneem.

digters soos Jules Deelder en Johnny van Doorn en selfs Roland Holst op die verhoog. Die digters wat by Poëzie in Carré teenwoordig was, het grootliks verskil in ouderdom, met die oudste digter diep in die 70 en die jongste net 22 jaar oud (Goedegebuure, 1993: 780). Hierdie baanbrekergeleentheid kom in Hoofstuk 3 in Afdeling 3.3.1 aan bod.

Allen Ginsberg, die belangrikste Beat-digter, se werk is gekenmerk as “aggressively personal, highly emotional, and almost always excessive in style and content. His explicit depiction and celebration of homosexuality, crime and drug use are in conflict with the relatively conservative notions of morality implicitly espoused by New Criticism” (Kruger, 2007: 24). Daar kan vier eienskappe van die Beat-digters se werk geïdentifiseer word. Eerstens het dit ’n spontane, kreatiewe styl wat spreek van ’n “aesthetic of unguarded, untrammelled expression” (Stephenson, 1990: 14). Tweedens was hul ideaal om die persoonlikheid die kern en onderwerp van hul werk te maak (Tytell, 1976: 15). Die derde kenmerk was die beklemtoning van “freedom of experience and expression” (Kruger, 2007: 26) en die laaste definiërende kenmerk van die Beat-poësie was die tema van die soeke na een of ander vorm van spiritualiteit (Everson, 1981: 182). Bogenoemde kenmerke het bygedra tot die aard van die Beat-generasie se poësie en al hierdie kenmerke is ook hier tot die studie relevant aangesien daar ten minste een kenmerk in die onderskeie subvorme van podiumpoësie teenwoordig is.

Die wisselwerking tussen die Amerikaanse, die Nederlandse en die Afrikaanse sisteme word in Hoofstuk 3 ondersoek. Die verkeer tussen bogenoemde sisteme is nie altyd net in een rigting nie en daar kan in ’n mindere of meerdere mate in al die betrokke sisteme ’n invloed opgemerk word.

1.1.5 Die subvorme van podiumpoësie

Die term *podiumpoësie* soos ek dit aanwend, kan as 'n sambreelterm gesien word wat verskeie subvorme insluit. Vir die doel van my proefskrif sal die onderskeie subvorme in die Afrikaanse sisteem ondersoek word. Dit is noodsaaklik om 'n uiteensetting te gee van wat ek as navorser alles onder die term *podiumpoësie* verstaan. Die volgende indeling het nie noodwendig op elke sisteem in die proefskrif betrekking nie, maar is gebaseer op eie waarneming en bestudering van die onderskeie subsysteme.

Podiumpoësie is kortliks alle vorme van poësie waar die geskrewe vorm van die gedig nie die enigste of die finale weergawe van die kunstprodukt is nie. Die toepaslike terme word in Afdeling 1.4 gedefinieer. Vervolgens word die verskillende manifestasies van podiumpoësie kortliks bespreek en met enkele voorbeelde toegelig.

Eerstens word podiumpoësie gesien as voorlesings deur bekende digters wat by gekanoniseerde literêre geleenthede plaasvind. Literêre feeste en die plek wat digkuns daarin speel, kom in my proefskrif onder die loep, aangesien dit hoofsaaklik hiërdie soort geleenthede is waar voorlesings plaasvind. Die fokus val op Suid-Afrikaanse feeste, soos die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), Aardklop, die Woordfees, die Suidoosterfees, Versindaba en Tuin van Digters. Digters wat hul werk as deel van verskeie verhoogproduksies voorlees, bevorder die genre by feeste en ander literêre voorlesings.

Daar is heelwat populêre literêre feeste in Nederland, soos byvoorbeeld die jaarlikse Poetry International wat sedert die 1970's in Rotterdam gehou word. Dit is 'n geleentheid waar verskeie digters van oor die wêreld heen bymekaarkom en hul poësie voorlees, uitvoer en ten toon stel. In Utrecht word daar in die Vredenburg-teater die Nacht van de Poëzie aangebied, en in Vlaandere die Zuiderzinnen-fees in Antwerpen wat sedert 2008 as die Felix Poetry Festival bekendstaan. 'n Ander fees is Dichters in het Elzenveld wat vanuit 1990 dateer en in

die stad Antwerpen gehou word. By al die bogenoemde feeste is daar 'n wye verskeidenheid digters en skrywers op die program teenwoordig.

In Vlaandere word Tom Lanoye gesien as 'n belangrike podiumkunstenaar met verskeie optredes en openbare verskynings (Van Niekerk, 2009). Hy is veral bekend vir sy lewendige en teatrale styl waarin hy sy werk *perform*, asof dit dramatiese monoloë eerder as geskrewe literatuur is. Antjie Krog en Tom Lanoye het al dikwels saam opgetree en is bekend vir die eksplisiete wyses waarop onder meer die Belgiese en Suid-Afrikaanse gemeenskappe blootgelê word.

Tweedens kan die fenomeen van poësie wat getoonset word, ook as digkuns op die podium gesien word. Suid-Afrikaanse voorbeelde van dié tendens is onder andere Laurinda Hofmeyr, wat tekste van bekende digters (in die besonder dié van Breyten Breytenbach) toonset. Die toonsettings van verskeie digters se werk, gesing deur Laurika Rauch, het in die Suid-Afrikaanse musiekbedryf nog altyd 'n groot aanhang beleef. Chris Chameleon het met sy toonsettings van Ingrid Jonker se poësie bygedra tot die popularisering van die podiumpoësie-fenomeen. 'n Meer onlangse voorbeeld is Melt Myburgh se debuutbundel, *Oewerbestaan* wat in 2010 verskyn het en waarvan die gedigte deur Niel Rademan getoonset is met begeleiding deur Rika Vermeulen.

Die tendens dat musikante hul lirieke as digbundels publiseer, is interessant, aangesien dit aantoon dat daar 'n verband is tussen musiek en poësie. Die Nederlander Stef Bos het sedert 2004 reeds drie bundels gepubliseer, Jak de Priester het in 2005 *Heuning in die mond* self uitgegee, wat hy in 2010 opgevolg het met *Brood*, terwyl Karin Hougaard in 2008 gedebuteer het met *Woorde sonder wysies*. Die bekende mystic boer, Valiant Swart, het ook sy lirieke in boekvorm uitgegee as *Toorwoorde roep my* (2011). In hierdie subvorm van podiumpoësie plaas ek dus ook musikante en *bands* se lirieke. Die lirieke van onder meer Fokofpolisiekar het in Annie Klopper (2009) se M.A.-tesis aan bod gekom, maar ander groepe behoort ook in

wetenskaplike studies aandag geniet, dus sal ek voorbeelde van verskeie ander groepe se lirieke ondersoek. Die verskille sowel as die ooreenkomste tussen lirieke en poësie is 'n belangrike onderwerp in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem en is reeds in artikels ondersoek deur onder andere Danie Marais (2008), Erns Grundling (2012) en Bernard Odendaal (2013).

Die kompeterende improvisasiegeleentheid soos die bekende bekgevegte (*poetry slams*) is 'n derde onderafdeling van podiumpoësie wat in hierdie studie betrek word. Die bekgevegte het bekendheid in die Afrikaanse literêre sisteem verwerf deur die deelname van onder andere Henning Pieterse, Louis Esterhuizen, Leon de Kock, Ronnie Belcher en Marlise Joubert. Digters wat by dié soort geleentheid optree, word gesien as *action poets*, oftewel aksiedigters (vgl. Goedegebuure, 1993: 782). In 'n onderhoud met Hettie Scholtz (2000) beskryf Pieterse hul doelstelling soos volg:

Ons probeer net eers die genre in die kollig plaas, die spierkrag van taal bevestig, demonstreer dat 'n bokser en bibliotekaris ewe veel plesier aan die rym kan hê. Amerikaanse bekgevegte is dalk meer *showbiz* as iets anders, maar ons probeer om 'n balans te handhaaf tussen goeie poësie, humor en 'n vertoning van gehalte.

Die bekgevegte het na 'n paar jaar doodgeloop en daar is met nuwe aanbiedingsvorme geëksperimenteer. Redes vir veranderinge word in Hoofstuk 4 bespreek.

Ook in Nederland en Vlaandere is poësiekompetisies, oftewel *poetry slams*, 'n gewilde verskynsel. Bogenoemde konsep het in die 1980's in Chicago ontstaan toe 'n (wit) konstruksiewerker, Marc Smith, iets wou doen om poësie meer toeganklik te maak vir die middelklas-Amerikaner. Somers-Willet (2009: 97) beskryf die dikwels verkeerde aanname dat die *poetry slam*-beweging in die swart hiphop-gemeenskap begin het, soos volg:

This public image could not be further from the truth. Many new patrons of the slam are surprised to learn that its first venue was the Get Me High Lounge – a white, working class Chicago barroom – and that its initial performances were rooted in the Anglo and European traditions of cabaret and Dadaist performance art rather than New York street culture.

'n *Poetry slam* is 'n “judged poetry competition where any poet who dares can sign up to compete” (Aptowicz, 2007: 382). Die deelnemers moet hul eie werk ten toon stel sonder die hulp van kostuums, rekwisiete of musikale begeleiding. Die deelnemers word dan op grond van beide hul podiumteks en hul *performance* van die teks beoordeel.

Die vierde subvorm van podiumpoësie in my proefskrif is die fenomeen van rap in die hiphop-kultuur. Die genre van rap is op sigself 'n *performance* en deel van die podiumkultuur. Die lirieke van die rap-kunstenaars kan ook as vorm van poësie gesien word en daarom word rap as genre, sowel as die woorde van die liedere, by my studie betrek. Bekende voorbeelde uit Nederland is De Dichters uit Epibreren, onder wie Bart F.M. Droog en Tjitse Hofman. Hul werk word deur musiek begelei, sowel as met beeld- en video-materiaal, en is al beskryf as “veel muziek, grote aandacht voor het teatrale aspect, maar het draait allemaal om de poëzie” (Verbeeten, 1999). Adendorff (1996) beskryf hul optredes as “eienaardig” en as “energiek, byna wild en psigoties”.

Die bruin kletsrymdigter Quinton Goliath, oftewel Jitsvinger, het opslae gemaak met sy CD *Skeletsleutel* (2006). In sy werk word die Kaapse variant van Afrikaans gebruik om sosiale kommentaar te lewer, terwyl poësie geskep word. Jitsvinger is ook deel van die *Afrikaaps*-musiekproduksie. Nog 'n verteenwoordiger van die Kaapse variant van Afrikaans is Simon Witbooi, oftewel HemelBesem. Hy is 'n kenner op die gebied van rap en het op die radiostasie RSG in 2015 'n program oor hiphop aangebied. HemelBesem werk ook dikwels saam met ander Suid-Afrikaanse rap-groepe en -kunstenaars. Die wit rap-groep Bittereinder, met hul debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010), is gewild in Suid-Afrika sowel as in Nederland. Dit is veral as gevolg van hul samewerking met die Nederlandse rap-kunstenaar Tim Beumers. Malan (2010) beskryf hul debuutalbum as poësie oor “waarheid, verlies, bestaan, God, verganklikheid en die mensdom in die algemeen. Dis ook nie gedwonge paarrym in eenvoudige sinnetjies nie. Die rym is daar, maar as jy luister eerder as om die

lirieke te volg, kan jy amper glo dit vloei vryeverserig ineen.” Die rap-lirieke van Bittereinder wat, soos die meeste rap-lirieke (Krimms, 2000), paarrym bevat, het nietemin die karakter van ’n vryevers, en het ’n sterk narratiewe element. Daar is dus nie die gevoel van gedwonge rymskemas nie. Die poëtiese ondertoon is daarom sterk in Bittereinder se skryfstyl teenwoordig.

’n Vyfde onderafdeling is teaterproduksies waarin poësie en musiek die basis vorm. Dit is ’n algemene fenomeen dat digbundels vir die verhoog verwerk word, soos met byvoorbeeld Henning Pieterse se bundel *Die burg van Hertog Bloubaard* (2000), wat met dieselfde titel deur Chris van Niekerk en Riku Lähti tot verhoogproduksie verwerk is. In Stellenbosch het verskeie produksies van *So is ek gebek*, aangebied deur die Drama-departement onder leiding van Juanita Swanepoel, ook die digkuns as kern. By die Klein Karoo Nasionale Kunstefees is poësieprogramme ook algemeen. ’n Voorbeeld hiervan is M.M. Walters se digwerk wat deur Johann Nel aangebied word, onder die titels *Uitverkoop*, *Praat van die duiwel* en *Ha-ha-ha Afrika*. Laasgenoemde werk is ook in Julie 2001 by die Afrikaanse kunstefees in Londen aangebied (Hattingh, 2005). Die fenomeen van poësie op die podium is deur dié tipe programme gepopulariseer, aangesien die vertonings baie gewild was en so tot ’n groter ontvangs gelei het.

Daar het ook reeds heelwat dokumentêre en hoofstroomfilms verskyn met digters en hul werk as fokus. Alhoewel dit ’n belangrike rol speel in die popularisering van die poësie vir ’n meer gekommersialiseerde gehoor, is films nie die hoofonderwerp van my ondersoek nie. Ek wil dit wel noem aangesien dit ’n onderwerp is wat akademiese aandag verdien. Voorbeelde is onder andere films oor die Beat-generasie in Amerika en die Nederlandse produksie oor Ingrid Jonker se lewe, *Black Butterflies* (2013).

Bostaande indeling van die subvorme van podiumpoësie is geensins ’n poging om eksklusief te wees nie, maar eerder om ’n fenomeen wat verskillende vertakings het, te probeer

sistematiseer. Die indeling is gegrond op my persoonlike ervaring van die sisteem en is 'n idiosinkratiese poging om die sisteem taksonomies te kategoriseer.

1.2 Doelwitte van die studie

Teen die agtergrond van bogaande uiteensetting kan die doelstellings van my studie uiteengesit word. My doktorsale proefskrif het 'n drieledige doel: **Die eerste doelstelling** is om 'n deskriptiewe studie van podiumpoësie as omvattende kultuurverskynsel te onderneem, om die kenmerke van dié verskynsel te identifiseer, asook om 'n oorsig van podiumpoësie in Amerika, die Lae Lande en Suid-Afrika te bied. Hierdie deskriptiewe oorsig verskaf 'n basis vir 'n ondersoek na die Afrikaanse poësie-sisteem om sodoende podiumpoësie as populêre kultuurvorm te bestudeer, asook die subvorme daarvan te verken. Kortom: om te bepaal watter sosiale rol bogenoemde fenomeen in die Afrikaanse taal- en kultuursisteem speel. By die bestudering van die Afrikaanse sisteem sal die konteks van 'n meertalige land uiteraard 'n rol moet vertolk. 'n Interliterêre studie is dus noodsaaklik en met 'n vergelykende perspektief kan bewustheid aangemoedig word vir die kompleksiteit en diversiteit van verskeie kunsvorme⁹, soos wat Finnegan (1977: 3) betoog.

Alhoewel poësie op die podium (en al die onderskeie vorme waaruit dit bestaan) wel afsonderlik en in wisselende mate bestudeer word in die onderskeie poësie-sisteme wat in my proefskrif aan bod kom, is daar nog geen vergelykende (komparatistiese) studie hieroor in Afrikaans onderneem nie. Hoewel die Afrikaanse literêre sisteem in my ondersoek sentraal staan, word daar in Hoofstuk 3 ook aandag bestee aan onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlandse en Afrika-sisteme met die oog op ondersoek na kruisbestuiwing en

⁹ Die term *kunsvorme* word in onder andere Finnegan (1997) gebruik, maar as gevolg van assosiasies met die sogenaamde hoogliteratuur verkies ek die term *kultuurvorme*. Dit sluit ook aan by die polisisteemteorie wat in Hoofstuk 2 as deel van die teoretiese uitgangspunte in hierdie proefskrif aan bod kom.

wisselwerking. Deur die Afrikaanse sisteem binne 'n internasionale konteks te situeer kom historiese ontwikkelinge ook deurgaans na vore.

Die tweede doelstelling is om enkele voorbeelde van Afrikaanse podiumpoësie en die onderskeie subvorme daarin teenwoordig te bespreek. Die ondersoek word dan nouer: vanaf 'n oorsig van 'n globale fenomeen, na 'n spesifieke fokus op die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Hierdie doelstelling kom hoofsaaklik in Hoofstuk 4 van hierdie proefskrif aan bod.

Die derde doelstelling van hierdie proefskrif is 'n verkenning van bepaalde tendense in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Ek het sekere temas geïdentifiseer wat die sosiale rol en betrokkenheid van die fenomeen van podiumpoësie verteenwoordig, en dit sal met behulp van relevante tekste as demonstrasie materiaal betrek en bespreek word. Die temas sluit in: die konstruksie van identiteit (Afdeling 5.4.1), sosio-politieke kommentaar (Afdeling 5.4.2) en sosiale probleme (Afdeling 5.4.3).

My proefskrif verskil verder van ander studies oor podiumpoësie deurdat daar gefokus word op die sosiale rol en betrokkenheid van spesifiek podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Daar word gepoog om te bepaal of sekere kwessies of temas in podiumpoësie uitgelig word en of podiumpoësie in vergelyking met geskrewe poësie 'n groter sosiale rol speel.

Daar kan gevra word waarom daar spesifiek op die sosiale rol van podiumpoësie in my proefskrif gefokus word. Die voor die hand liggende antwoord is dat dit heel logies is, omdat die sosiale aspek by podiumpoësie inherent is. Die sosiale aspek word as vanselfsprekend aanvaar in literêre kommunikasie, maar is in die gedrukteboek-variant heel abstrak omdat die maker en die leser los van mekaar staan. By podiumpoësie sien die produsent en verbruiker

mekaar en kan dan sodanig op mekaar reageer. Die sosiale rol en betrokkenheid¹⁰ is dus inherent en lyk logies, en daarom moet die kunstenaar en die gehoor ook in berekening gebring word.

Met hierdie studie wil ek dus lig probeer werp op die fenomeen van podiumpoësie in die Afrikaanse poësie-sisteem asook binne 'n internasionale konteks, met spesifieke verwysing na die sosiale rol en betrokkenheid van die performatiewe kultuurvorme van Afrikaanse gedigte en lirieke.

1.3 Teoretiese uitgangspunte

Daar is nog weinig aandag gegee aan podiumliteratuur in die literêre en kulturele sisteem van Suid-Afrika en spesifiek Afrikaans. Dit kan wees dat die konsep van podiumpoësie in die akademie gesien word as 'n verskynsel wat tot die randgebied van die literêre sisteem behoort. Dit is egter 'n tendens van die postmodernisme dat hoë en lae kulture vermeng, dat die onderskeid tussen die twee bevraagteken word en dat poësie of literatuur wat voorheen na die periferie uitgeskuif is, nou hoofstroomaandag geniet. Grensoorskryding word deur die postmodernisme bepleit en volgens Adendorff (1996: 131) kan die onderskeid tussen hoë en lae letterkunde herinterpreteer word.

Randgebiede kan opnuut akademiese aandag geniet deur middel van die polisisteemteorie wat deur Even-Zohar (1990: 10) voorgestel is. Die polisisteemteorie maak dit moontlik om voorheen onbekende of verwaarlooste fenomene te bestudeer. Sodoende kan enige gemarginaliseerde kultuurvorm bestudeer word en dus ook die fenomeen van podiumpoësie.

10 Soos wat ek later aantoon, word die term *engagement* (Frans *littérature engagée*) vir *betrokke literatuur* gebruik. Volgens Van Gorp (1980: 1953) is dit literatuur wat ten diens wil staan van 'n bepaalde mens- en maatskappyvisie. Dit is meestal gerig teen die bestaande maatskaplike ordening en ondersteun die stryd van die onderdrukte klasse.

Aangesien podiumpoësie deel uitmaak van die sogenaamde populêre kultuur, is daar sommiges wat glo die gevestigde literêre kanon word daardeur bedreig. Kleyn (2013: 32) argumenteer dat die gewilde kultuurvorme nie noodwendig so nadelig is ten opsigte van die literêre kanon nie. Kleyn (2013: 32) verwys na Brillenburg Wurth (2006: 358) en verduidelik die rol van populêre kultuurvorme in 'n literêre sisteem wat vir my proefskrif van belangrik is. Brillenburg Wurth (2006: 358) is van mening dat: “populaire kultuur mense skokken en verrassen, tot nadenke stemmen en ze aktief betrekken in het kijk-, lees- of luisterproses. Populaire kultuur beteken nie ‘passief consumeren’, maar eerder onvermijdelijk verwickeld raken in een dynamisch proces van betekenisgeving”.

Laasgenoemde stelling kan spesifiek in verband gebring word met podiumpoësie, waar die kunstenaar en ontvanger (gehoor) saam deel uitmaak van die kultuurprodukt en niemand passief net as verbruiker optree nie, maar aktief deelneem aan die kultuurprodukt. Daar vind ook 'n wisselwerking plaas tussen die hoë en lae kultuur waar sekere manifestasies van kultuurvorme dalk 'n eksklusiewe plek verloor in een sisteem, en dalk meer prominent in 'n ander een 'n tuiste vind. Kleyn (2013: 34) voer aan dat daar in die Suid-Afrikaanse konteks ook binêre opposisies tussen die elite en populistiese kultuurvorme bestaan, “tussen gegoed en minder gegoed, gekultiveerd en laerklas (sg. *Common /Kommin*) maar ook subversiewes – soos onder meer in die geval van die musiek van Die Antwoord en Jack Parow”.

Naas die polisisteamteorie bied die komparatisme (vergelykende literatuurstudie) en kultuurstudies belangrike invalshoeke. Vergelykende literatuurstudie word ook toenemend in wisselwerking met kultuurstudies benut (Tötösy de Zepetnek, 2003). Dit is alombekend dat die domein van vergelykende literatuurstudie intrinsiek deel uitmaak van die interdisiplinêre studie van taal en kultuur. Alhoewel die Afrikaanse sisteem in my proefskrif sentraal staan, word 'n kruiskultuurstudie onderneem om sodoende al die poëtiesisteme betrokke

(Amerikaans, Nederlands, Vlaams en Afrikaans)¹¹ te bestudeer, sowel as die invloed wat hulle op mekaar uitoefen ook met inagneming van Afrikaans se posisie binne 'n veeltalige land.

Transnasiona­lisme¹² kom in Hoofstuk 2 onder die loep. Vertovec (2009) se werk is veral van belang as daar gekyk word na die onderskeie internasionale manifestasies van podiumpoësie. Die fenomeen word in elke taal- en kultuurgebied gevind, maar dit verskil telkens van mekaar. Die ondersoek na moontlike wisselwerking kom veral in Hoofstuk 3 aan bod as die Amerikaanse, Nederlandse en Afrika-sisteme ondersoek word.

In sy ikoniese boek *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* ondersoek Abrams (1953: 3–29) die evolusie van benaderingswyse tot die literatuurkritiek in die Romantiek en ander estetiese of poëtikale opvattinge wat in die 18de en vroeg-19de eeu geheers het. Volgens Abrams (1953: 3-29) word die grondslag vir dié rigtings deur vier elemente verteenwoordig, naamlik: die literêre werk, die kunstenaar, die leser en die werklikheid. Hierdie model dien as basis om die teorieë wat in hierdie proefskrif betrek word, te organiseer. Alhoewel Abrams (1953) 'n historiserende werkwyse benut vir sy model ten einde die Romantiek te begryp, gebruik ek dit as 'n wegspringpunt in my ondersoek. Elkeen van bogenoemde elemente word afsonderlik bespreek, tesame met die spesifieke literêre teorie wat op elke element van toepassing gemaak kan word. Abrams (1953) se oorsig dien dus as nuttige uitgangspunt om die ander geselekteerde teorieë met podiumpoësie in verband te bring.

So byvoorbeeld word die rol van die podiumkunstenaar met behulp van studies oor performatiwiteit ondersoek. Die sentrale posisie van die kunstenaar (as element in Abrams se model) in podiumpoësie word betrek. Soos reeds genoem, is die identiteit van die kunstenaar,

11 Sien Hoofstuk 3 vir die bespreking van die betrokke sisteme.

12 *Transnasiona­lisme* is die teoretiese uitgangspunt wat ondersoek instel na die wisselwerking en verkeer tussen verskillende kultuur- of taalgroepe.

sy/haar stemtoon, kleredrag en *performance* intrinsiek deel van die finale kunswerk (of podiumgedig). Die teoretisering oor performatiwiteit (in die breedste sin van die konsep) geniet aandag, nie net as 'n sosiale fenomeen nie, maar ook die ontwikkeling daarvan deur die geskiedenis heen. Daar word meer hieroor in Hoofstuk 2 uitgebrei.

'n Volgende belangrike element is die rol van die leser (en in die geval van podiumpoësie: die luisteraars/gehoor), wat met behulp van die resepsieteorie ondersoek word. (Dit is interessant dat Abrams (1953: 6) die term *audience* gebruik vir “the listeners, spectators or readers to whom the work is addressed”.) Die feit dat daar 'n onmiddellike ontvangs van die kunswerk is, sowel as dat dit in 'n sosiale konteks plaasvind en nie slegs die ervaring van 'n individu is nie, word ook bespreek.

'n Volgende belangrike element is die werklikheid en die sosio-politieke konteks waarin die kunswerk tot stand kom, wat met behulp van teoretisering oor betrokke literatuur ondersoek word. Daar word uitgegaan van die standpunt dat literatuur (en in dié geval podiumpoësie) nie net estetiese waarde het nie, maar ook 'n sosiale rol te speel het.

Laastens: Die podiumgedig of kunswerk as outonome entiteit, geïsoleer van die outeur, word deur middel van die teoretisering van die New Criticism betrek. Met behulp van dié teorie kan die podiumgedig as onafhanklike kunsvorm ondersoek word.

Die oorsig oor die literêre teorieë wat bespreek word, het tot gevolg dat hierdie proefskrif se teoretiese begroning gefundeer is in beide die literatuur- en die kultuurwetenskap.

Voordat daar gekyk word na die literatuuoroorsig en navorsingsvrae, lig ek eers 'n paar terme uit en definieer dit met betrekking tot hierdie studie.

1.4 Terminologie

1.4.1 Poësie

Die term *poësie* kan op verskeie maniere gedefinieer word, omdat dit kompleks is en wyd gedebatteer word. Green (2012: 5) skryf: “Poetry is a broad church, and a definition needs to accept all its denominations, while distinguishing it from fiction and drama, which may, at times, look like poetry, especially when they draw attention to the language they use in the manner that readers have come to expect from poetry.”

Uit bogenoemde verduideliking blyk dit dat poësie van gedaante verwissel en dat ’n poging om hierdie kunsvorm enigszins te definieer, al hierdie veranderinge en manifestasies in ag sal moet neem.

Mikics (2007) skryf dat *poësie* van die Griekse woord *poiein* afkomstig is. Dié woord beteken “om te maak”. Die digter word dus tradisioneel as ’n “maker” gesien, soms vergelyk met ’n smid of ’n pottebakker. Bogenoemde idee sluit by my uitgangspunt aan dat podiumpoësie iets tot stand bring, verandering bewerkstellig en ’n fisiese manifestasie is van iets wat “gefabriseer” is.

Grové (1989: 141) definieer poësie soos volg: “Poësie [is] die aanwending van die taal op so ’n wyse dat dit die hoogste potensiaal van die woord [uitbuit en] dat die geheime kragte wat in die woord skuil, bevry word”. Hierdie definisie is ietwat aan die beskrywende, figuurlike kant, sonder om klinkklaar te verduidelik wat poësie eintlik is. Die definisie is vaag en verskaf ook nie duidelike kenmerke van dié kunsvorm nie. Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (2009) omskryf weer die term *poësie* soos volg: 1 Digkuns, gedigte, verse. 2 Digterlike bekoring.

In die aanlyn-*Oxford Dictionary* word *poësie* soos volg beskryf: “a literary work in which the expression of feelings and ideas is given intensity by the use of distinctive style and rhythm; poems collectively or as a genre of literature”. Die belangrikste aspekte van poësie volgens dié woordeboek is dus die spesifieke styl en ritme wat teenwoordig is. Formele aspekte van die taalstruktuur van poësie veroorsaak dan dat die gevoelens wat deur die digter uitgedruk word, as meer intens ervaar word.

Daar word in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993: 938) uitgebrei oor wat *poësie* is:

any verbal text or piece of verbal discourse, even if not meant as “art”, can be called “poetic” if it seems to exhibit intensified speech – an impassioned plea, a stirring speech [...] [and] often these texts partake of the resources offered by traditional rhetoric, i.e. devices of repletion and figuration.

Die probleem is dat selfs laasgenoemde breë definisie van poësie steeds nie dit vasvang wat as *podiumpoësie* gesien kan word nie. In geeneen van bostaande definisies word daar voorsiening gemaak vir die orale natuur en oorsprong van poësie nie. Daar word wel op die klankmatigheid van die kunsvorm gelet, maar steeds word net die geskrewe weergawe van poësie gegee.

Die feit dat poësie as gevolg van die spaarsamigheid van woorde meer intensief emosies kan uitdruk, word in ’n ouer werk, naamlik Laurence Perrine se *Literature: Structure, Sound and Sense* (1956: 553) geargumenteer as hy sê poësie is “a kind of language that says more and says it more intensely than does ordinary language”. Hy verduidelik dan verder die sosiale rol van die digter (Perrine, 1956: 554):

The poet, from his own store of felt, observed or imagined experiences, selects, combines and reorganizes. He creates significant new experiences for the reader – significant because focused and formed – in which the reader can participate and that he may use to give him a greater awareness and understanding of his world. Literature, in other words, can be used as a gear for stepping up the intensity and increasing the range of our experience and as a glass for clarifying it. This is the *literary* use of language.

Die belangrike rol van die digter en die werklikheid waarin hy skep, kom duidelik in bostaande aanhaling na vore. Die feit dat die digter ook gebruik kan word om die leser (en in die geval van podiumpoësie – die hoorder) iets meer intens te laat beleef, sluit ook by my uitgangspunt aan, naamlik: dat die ontvangs van die podiumgedig – dit wil sê die sosiale aspek daarvan – van kardinale belang is.

Buelens (2011: 496) argumenteer dat poësie as gevolg van die kultuurvorm se elitistiese verlede nie gemarginaliseerde status kan eis soos die etniese, postkoloniale of queer literatuur nie. Dit is moontlik waarom dié genre in kultuurstudies dikwels nie akademiese aandag geniet nie.

In my proefskrif sal ek die term *poësie* gebruik soos hierbo uiteengesit, maar die meer-dimensionele aard van podiumpoësie moet wel deurentyd in ag geneem word. Die ander dimensies wat by podiumpoësie betrokke is, is onderskeidelik musiek, film en ander podiums vir *performance*. Dit beteken dat kultuurvorme soos rap óók gesien kan word as poësie. Borstlap (2012: 48) verduidelik dat rap (of kletsrym) “se aard van die woorde en konstruksie sonder twyfel poëties” is en dat dit op hul eie as gedigte geles kan word. Die rol van die gehoor/luisteraar by podiumpoësie word ook telkens op die voorgrond gestel. Die voorafgaande poëtiese stylmiddele in podiumpoësie word wel in ag geneem, maar die feit dat dié poësie op ’n podium plaasvind, staan sentraal. In die volgende afdeling wil ek die term *podium* definieer.

1.4.2 Podium

In my proefskrif word die term *podium* op sowel letterlike as figuurlike vlak gebruik. Dit is belangrik om hierdie onderskeid te tref ten einde die studie se omtrek te verduidelik. Alhoewel die woord *podium* nie so algemeen in Afrikaans voorkom nie, wil ek graag die

term gebruik as gevolg van die algemene gebruik daarvan in die Lae Lande en die feit dat dit verskeie interpretasiemoontlikhede skep.

Die meeste mense verstaan die term *podium* net in die letterlike betekenis. In die *Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands* (2011) word die betekenis van *podium* in Nederlands aangegee as “verhoging waarop men kan optreden” en in Afrikaans as “*verhoog*, <form.> *podium*”.

In die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)* met Odendal as redakteur (1994) verskyn die volgende twee omskrywings van *podium*: “1 Verhoog vir ’n spreker; platform. 2 Gedeelte van die toneel voor die gordyn.” In die 2010-uitgawe van die *Verklarende Afrikaanse woordeboek* (Labuschagne en Eksteen (reds), 2010) word die omskrywing in omgekeerde volgorde aangegee: “1 Deel van toneel voor die gordyn. 2 Verhoog om op te staan.”

Dit is interessant om te let dat die volgorde van die definisies omgeruil het tussen die verskyning van Odendal (1994) se woordeboek en die een van 2010. Hierdie omruiling kan moontlik relevant wees as daar geargumenteer word dat die woord *podium* in later jare meer algemeen gebruik word vir die deel voor ’n gordyn. Die term *podium* kom dus steeds nie algemeen in Afrikaans voor nie, maar word dikwels in Nederland en Vlaandere gebruik.

Alhoewel die woord *podiumpoëzie* algemeen in die Lae Lande gebruik word, is dit nie in die Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL) se woordelys opgeneem nie. (In beide bogenoemde bronne kom die term *performance* wel voor.)

In die *Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands* (2011) word daar vir die Nederlandse samestelling *podiumkunsten* die Afrikaanse terme *uitvoerende kunste* en *verhoogkuns* verskaf, terwyl daar by die Nederlandse woord *podiumkunstenaar* ’n sinoniem gegee word, naamlik *verhoogartiest*, en in Afrikaans *verhoogkunstenaar*.

Die woord *podium* kan ook figuurlik funksioneer as enige platform waarop poësie (in die wydste sin van die woord) kan plaasvind. Dit hoef dus nie ’n werklike of reële verhoog te wees nie, maar kan virtueel wees, soos op die internet of die radio. As ek in die proefskrif verwys na *podiumpoësie* is dit dus alle vorme van poësie wat van die bladsy af kom en op een of ander manier op ’n “podium” manifesteer.

1.4.3 Kultuurvorme

In my proefskrif kom die term *kultuurvorme* dikwels voor. Dit sluit die groter sisteem van podiumpoësie (met al sy subvorme) in deur nie net op taal- of literatuurvorme te fokus nie. Dit beteken dat podiumpoësie dikwels die grense van wat as literatuur beskou word, oorskry en dat daar ander kulturele manifestasies teenwoordig is, soos byvoorbeeld musiek, film en animasie. Mikics (2007: 77) beskryf *kultuur* as insluitend van alle aktuele kultuurbelangstelling en as multidimensioneel en divers: “Often nowadays, culture is the key term that dictates the meaning of literary texts: an author’s work becomes evidence concerning the culture of the time”. Dit beteken ook dat die interverweefdheid van die elitistiese en die populêre, die verfynde en die growwe, die hoë en die lae kultuur moontlik is.

1.4.4 Performatiwiteit

Alhoewel die term *performatief* in verband met *performance* in Hoofstuk 2 as ’n teoretiese uitgangspunt gebruik word, moet die woord ook op sy eie verduidelik word vir die doeleindes van my proefskrif. Die term kom nie algemeen in Afrikaans voor nie, maar is wel in gebruik in Nederlands. Die aanlyn-weergawe van die *Van Dale woordenboek* verskaf die volgende definisies:

- 1 publiek optreden, m.n. publiek optreden (van een kunstenaar of sportman) gepaard gaand met veel show.
- 2 bij uitbreiding prestatie in het algemeen.
- 3 *koers* beweging van een effect of beleggingsfonds.
- 4 *computerterm* capaciteit of snelheid van een computer.
- 5 *taalkunde* het actuele gebruik van de taal competence.

Die term kom dus voor in die taalwetenskap (waarop daar uitgebrei word in Hoofstuk 2), maar impliseer ook die feit dat wanneer ’n gedig “performatief” plaasvind, daar iets gebeur, ’n handeling plaasvind en sodoende iets in die realiteit verander.

1.4.5 Performance

As daar na bogenoemde term gekyk word, moet die moeilik bepaalbare waarde daarvan as vertrekpunt dien. In die eerste plek word *performance* vir die doel van my proefskrif nie gesien as slegs die Engelse vertaling van *opvoering* of *uitvoering* nie. Dit is ’n term wat met vele dissiplines in die akademie te doen het, onder andere die taalwetenskap, die sosiale wetenskap en die teaterwetenskap. Vir die doeleindes van hierdie proefskrif sal daar primêr gefokus word op die teaterwetenskap se verwysing na *performance*.

Die lemma *performance* word in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993: 892) beskryf as: “The recitation of poetry either by its author, a professional performer, or any other reader either alone or before an audience; the term normally implies the latter”. Die verskillende vorme wat podiumpoësie kan aanneem, word in laasgenoemde inskrywing in ag geneem.

In die naslaanbron *Lexicon van literaire termen* (1980) van Van Gorp (red.) gee twee definisies van die woord *performance*. Die eerste term het te doen met die taalwetenskap en Austin (1962) se spraakhandelingsteorie; die tweede definisie hou verband met die teaterwetenskap. Die eerste definisie is ’n taaldaad “waarbij de door de taaluiting aangegeven handeling zich voltrekt door de uiting te produceren”. Die tweede definisie word verduidelik as die “uitvoeren” van ’n tipe teatervoorstelling. Dit sluit alle vorme van die performatiewe kunste in, soos teater, film, televisie, sang, voordrag, dans ensovoorts. Dus alle kunsvorme “waarvan een wezenlijk bestanddeel bestaat in de lichamelijke activiteit en expressiviteit van de vertolkers of makers ervan”.

Daar word in Hoofstuk 2 ook verwys na *performance* as dit gebruik word in die genderteorie soos voorgestel deur Judith Butler (1988). In Butler se benadering tot genderstudies, stel sy die idee voor dat alle vorme van identiteit (wat ook aangeraak word in Hoofstuk 5), deur performatiwiteit geskep word. Haar teorie is in reaksie op die vroeër essensialistiese idee dat ’n mens se identiteit as byvoorbeeld ’n vrou ewig is en dat jy basies daarmee gebore word. In kontras hiermee sê Butler dat vroulikheid byvoorbeeld iets is wat ons elke dag van voor af opvoer of uitvoer.

1.4.6 Sosiale rol en betrokkenheid

In my proefskrif word daar in Hoofstuk 5 spesifiek gekyk na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse literêre en kultuursisteem. Dit beteken dat daar verklarings moet wees van bogenoemde deels oorvleuelende terme. Die sosiale rol soos dit in die proefskrif gebruik word, verwys eerstens na die feit dat dié kultuurvorm nie in ’n vakuum ontstaan nie en die gehoor en/of luisteraar se teenwoordigheid nodig is ten einde ’n podiumgedig te skep. Daar is dus in alle vorme van podiumpoësie deurentyd ’n openbare dialoog tussen die podiumdigter en die gehoor.

Tweedens het die term *sosiale rol* betrekking op die maatskaplike realiteit buite die *performance*-geleentheid (dit wil sê die wêreld “daar buite”), en derdens oorvleuel dit met die begrip betrokkenheid in die sin van *engagement*. Die sosiale rol verwys dus na sowel die sosio-kulturele as die sosio-politieke rol wat podiumpoësie speel (al dan nie), dit wil sê dit is ’n meerduidige term. Dit sluit in die konstruksie van identiteit (Afdeling 5.4.1), sosio-politieke kommentaar (Afdeling 5.4.2) en sosiale probleme (Afdeling 5.4.3).

Wat betrokkenheid betref, kan daar verwys word na Van Gorp (1980: 53) se lemma *engagement*:

Onder de term geëngageerde literatuur verstaat men literatuur die ten dienste wil staan van een bepaalde mens- en maatschappijvisie. Meestal is ze gericht teen die bestaande maatschappelijke ordening en steun ze die stryd van die onderdrukte klasse. Men kan een onderskeid maken tussen inhoudelik engagement (maatschappelijke konflikstof die behandel word) en vormelik engagement (verniewing van taal- en verhaal- of dramavorm as kritiese benadering van aliënerende houdingen).

Podiumpoësie kan dus gesien word as betrokke op sowel inhoudelike as vormlike vlak. Die kwessies wat in die onderskeie podiumvorme aangeraak word, is (meestal) maatskaplik-krities, maar die manifestasie van podiumpoësie strek ook teen die norm van geskrewe poësie en is dus op vormlike vlak ook vernuwend.

Samevattend: Die sosiale rol van podiumpoësie is dus tweeledig van aard. Eerstens is dit nie 'n kultuurvorm wat manifesteer in die privaatheid van individue se wonings nie – dit vind altyd in 'n sosiale konteks plaas. Tweedens kan dit maatskaplik-kritiese temas aanraak, waardeur dit 'n element van betrokkenheid of *engagement* het.

1.5 Literaturoorsig

Alhoewel daar 'n toenemende belangstelling is in die wisselwerking tussen die geskrewe teks en die uitgevoerde produk van podiumpoësie, is daar nog min navorsing hieroor gedoen. Rakende die Afrikaanse sisteem is daar nog feitlik geen navorsing onderneem oor die volle bestek van podiumpoësie nie. Vir die doeleindes van hierdie proefskrif word daar oorsigtelik gekyk na belangrike studies en artikels wat te doen het met die performatiwiteit van poësie. In Novak (2011) se *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* (wat gebaseer is op haar doktrale proefskrif), word daar 'n sistematiese metodologie vir die studie van orale poësie voorgestel. Wat Afrikaanse ondersoek betref, is daar gekyk na onder meer woordkuns as kontemporêre teatergenre in 'n M.A.-tesis deur Hattingh (2005). Die rol wat digkuns speel, asook hoe poësie verwerk kan word vir die teater, is in die M.A.-tesis van Borstlap (2012) ondersoek. Beide tesse fokus op poësie en spesifiek die manifestering daarvan in die teater. In vorige ondersoek is daar na heelwat protesliedere van die Voëlvry-

beweging gekyk, asook na rap-tekste van Jack Parow. Hierdie navorsing is byvoorbeeld die werk van Kruger (2006), Viljoen (2005, 2011, 2012), Nell (2014) en Klopper (2017).

Vir die teoretiese begronding en uitgangspunt van hierdie proefskrif sal daar veral gesteun word op Abrams (1953) se model van literatuurbenaderings. Ander tersaaklike teorieë, soos byvoorbeeld die polisisteamteorie, transnasionale, die resepsieteorie en teoretisering oor die betrokkenheid van literatuur veral rakende performatiwiteit, word ook betrek. Die teoretiese begronding geniet in Hoofstuk 2 aandag.

Samevattend: hierdie proefskrif stel ondersoek in na die teoretisering oor, historiese oorsigte oor en die praktyk van podiumpoësie binne die kultuur van die Amerikaanse, Nederlandse en Afrika-sisteme, Suid-Afrikaanse (Hoofstuk 3) en spesifiek die Afrikaanse sisteem (Hoofstuk 4). Verder word daar gekyk na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem (Hoofstuk 5).

1.6 Navorsingsvrae

Na aanleiding van die probleemstelling, doelwitte en literatuuroorsig kom die volgende vier kategorieë navorsingsvrae¹³, wat binne 'n deskriptiewe konteks ondersoek word na vore:

- **Definisies:** Wat is poësie op die podium? Wat maak 'n digter 'n podiumdigter? In welke mate kan teksbesprekings 'n bydrae lewer om die aard en eienskappe van die konsep *performatiwiteit* te verhelder? Is dit enigsins moontlik?
- **Geskiedenis en kontekstualisering:** Wat is die geskiedenis van podiumpoësie in onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëtiesisteme? Wat is die ooreenkomste en verskille tussen hulle? Wat is die invloed van die internasionale konteks op die Afrikaanse sisteem? In welke mate word die plaaslike

¹³ Die navorsingsvrae korrespondeer nie reglynig met die doelstellings soos uiteengesit in Afdeling 1.2 nie. Die dubbele perspektief (teleskopies en mikroskopies) word heeltyd in gedagte gehou.

sisteen deur ander sisteme beïnvloed en vind daar nabootsing of kruisbestuiwing tussen hulle plaas?

- **Generiese aspekte:** Watter vertakkings van podiumpoësie kom in die Afrikaanse literêre en kultuursisteen voor? Wat is die aard van die subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteen? Is daar sekere temas wat algemeen in die onderskeie subvorme van podiumpoësie voorkom?
- **Sosiale rol en betrokkenheid:** Wat is die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme in Afrikaans? Is daar 'n groter mate van sosiale betrokkenheid by sekere subvorme teenwoordig as by ander? Hoe manifesteer sosio-politieke aspekte in podiumpoësie? Watter temas kom voor?

1.7 Navorsingsontwerp en metodologie

Hierdie kwalitatiewe studie is analities en interpretatief van aard. Eerstens word daar 'n studie van die fenomeen podiumpoësie onderneem om sodoende met 'n deskriptiewe benadering die kenmerke van podiumpoësie te identifiseer. Ten einde die verskillende teoretiese benaderingswyses in die proefskrif te organiseer, word daar aangesluit by Abrams (1953) se model. Teorieë wat betrek word, is onder meer die polisisteamteorie om die verskille sowel as ooreenkomste tussen die Afrikaanse en ander literêre sisteme uit te wys. Transnasionaalisme word gebruik om die wisselwerking tussen sisteme te ondersoek. Dan word teoretisering oor performatiwiteit, die New Criticism, betrokke literatuur en die resepsieteorie ook betrek. Die Afrikaanse poësie-sisteam word ondersoek om spesifieke tendense te bepaal, sowel as verskille en ooreenkomste tussen onder meer die Amerikaanse, Nederlandse en Afrika-sisteme bloot te lê. Ter toeligting word enkele teksanalises onderneem om die sosiale rol en betrokkenheid van die performatiewe kultuurvorme te ondersoek.

1.8 Hoofstukuiteensetting

Die hoofstukuiteensetting van die proefskrif sien soos volg daar uit: In Hoofstuk 2 word orale poësie as begrip bespreek. Daar word 'n oorsig gegee van wat onder orale poësie verstaan word, aangesien dit gesien kan word as die voorganger van podiumpoësie. Die polisisteamteorie kom dan aan bod, sowel as transnasionale teorieë. Daarna word Abrams (1953) se model van literatuurbenaderings betrek. Die teorieë wat van toepassing is, is onder andere performatiwiteit, die resepsieteorie, New Criticism en teoretisering oor betrokke literatuur.

Hoofstuk 3 bestaan uit 'n oorsig van die onderskeie invloede van internasionale oorsprong op die ontwikkeling van Afrikaanse poësie op die podium. Die fokus begin by die Amerikaanse sisteem en die Beat-digters, die *performance art*-beweging, rap en *spoken-word*. Daarna verskuif die fokus na Nederland en Vlaandere en laastens word die breë Suid-Afrikaanse situasie bespreek. 'n Kort historiese oorsig oor elke sisteem word gegee, maar die fokus val telkemale op die wyse waarop dit die Afrikaanse poësisisteem beïnvloed. Die Afrikaanse situasie word dus ter wille van kontekstualisering eers internasionaal gesitueer en daarna plaaslik. Samevattend: Dit is die teleskopiese benadering tot die ondersoek deurdat daar na die manifestasies van podiumpoësie op 'n internasionale vlak gekyk word.

In Hoofstuk 4 val die soeklig op die fenomeen van *podiumpoësie* in die Afrikaanse sisteem. Die onderskeie subvorme wat ek geïdentifiseer het, word bespreek. Dit omvat eerstens performatiewe voorlesings by byvoorbeeld literêre feeste of ander podiumgeleenthede; tweedens lirieke, toonsettings en bundels van sangers, dus lirieke wat as digbundels gepubliseer word; derdens die kompetisiegeleenthede soos bekgevegte of *slams*; vierdens rap; en laastens teater en film. Ten einde 'n oorsig te verskaf, word daar voorbeelde gegee van die belangrikste of mees invloedryke bydraes in die sisteem. Daar is manifestasies van

podiumpoësie wat nie in die bestek van hierdie studie val nie. Dit is byvoorbeeld kabaret¹⁴, poësietekste op die internet (soos byvoorbeeld op Versindaba se webblad), tekste wat vir eisteddfods voorgeskryf is en poësie wat konkreet op mure, geboue of brûe verskyn.

Hoofstuk 5 bevat ’n ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid wat podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem speel, dus volgens ’n mikroskopiese benadering. Dit is volgens my een van die belangrikste elemente van podiumpoësie. Daar word maatskaplik-krities gekyk na voorbeelde van poësie op die podium en die rol wat dit in die samelewing speel. My ondersoek word ondersteun met teksanalises van verskillende manifestasies van podiumpoësie deur verskeie kunstenaars. Daar word as gevolg van redes wat later uitgelig word, gefokus op spesifiek Afrikaanse gedigte en lirieke. Daar is baie verskillende temas in podiumpoësie. Die liefde, die dood, ouderdom, siekte, die natuur en die ekologie is alles universele temas wat ook by hierdie fenomeen betrek word. Ek bestudeer die sosiale kritiek en kommentaar van hierdie tekste en geleenthede.

In Hoofstuk 6 word daar ’n opsomming gegee van die bevindings en resultate van hierdie studie. Die navorsingsvrae word individueel bespreek en ’n bondige gevolgtrekking word verskaf. Verdere navorsingsgeleenthede word voorgestel, sowel as kritiek op en tekortkominge van die navorsing wat in hierdie proefskrif voorkom.

14 Amanda Swart (1993) se doktorsale proefskrif, “Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret”, was waarskynlik een van die eerste akademiese studies oor die Afrikaanse kabaret. Onder die vele M-studies oor die kabaret tel die tesse van De Villiers (2008), Van Zyl (2008), Van der Merwe (2010), Nel (2011) en Esterhuysen (2013). Die vader van die kabaret, Hennie Aucamp se eie boek, *Koffers in Berlyn – essays oor kabaret* (2013), moet ook genoem word.

HOOFSTUK 2: ORALE POËSIE EN TEORETIESE BEGRONDING

Poetry carries its history within it, and it is oral in origin. Its transmission was oral. Its transmission today is still in part oral, because we become acquainted with poetry through nursery rhymes, which we hear before we can read.

–James Fenton

2.1 Inleiding

Ek argumenteer dat die performatiewe kultuurvorme wat in my proefskrif aan bod kom, se oorsprong teruggetrek kan word na orale poësie. ’n Studie van poësie op die podium moet dus begin by die vraag: Wat is orale poësie? Is daar spesifieke eienskappe wat dié kultuurvorm as *oraal* kenmerk? Paul Zumthor (1990: 4) kyk na kenmerke wat teksresepsie definieer wanneer geskrewe intervensies heeltemal afwesig is, asook die invloed wat verskillende geskrewe weergawes op ’n oorspronklike orale werk het. Ong (1982: 7) skryf:

Wherever humans exist they have a language, and in every instance a language that exists basically as spoken and heard, in the world of sound. [...] Indeed, language is so overwhelmingly oral that of all the many thousands of languages – possibly tens of thousands – spoken in the course of human history only around 106 have ever been committed to writing to a degree sufficient to have produced literature, and most have never been written at all.

Die spanningsverhouding tussen die orale en die geskrewe weergawe van ’n teks is dus ’n belangrike vertrekpunt wanneer daar na podiumpoësie gekyk word. Green (2012: 1) argumenteer dat die publiek se kollektiewe verstaan van poësie in geletterde kulture iets is wat ’n geskrewe vorm aanneem, “a thing that exists in books, on paper, even if it is occasionally read aloud”. Bogenoemde manier van dink is steeds geldig, alhoewel daar deur politieke, ideologiese, teoretiese en tegnologiese ontwikkelinge in die laat 20ste eeu ’n toenemende hoeveelheid werk ontstaan het wat as *off the page* gesien kan word. Dié kultuurvorme geniet steeds nie regmatige erkenning in veral akademiese kringe nie, betoog Green (2012: 1). Haar stelling is spesifiek ook van toepassing wat die Afrikaanse sisteem betref.

In hierdie hoofstuk word die rol van die orale tradisie in die geskiedenis oorsigtelik bespreek, van die oudste samelewings tot die gemarginaliseerde populêre podiumvorme van vandag.

Dit is 'n natuurlike afleiding dat orale tradisies van kultuur tot kultuur verskil, maar daar is in alle vorme kenmerkende ooreenkomste wat deur die eeue heen dieselfde bly. Daar is sekere kenmerke wat sentraal staan in die navorsing van my proefskrif, aangesien daar geargumenteer word dat poësie op die podium 'n voortspruiting en herinterpretasie van die orale kunsvorm is.

Die spanningsverhouding tussen hoë en lae kultuur met betrekking tot podiumpoësie kom ook aan bod.

Die volgende vrae word in hierdie hoofstuk ondersoek:

- Wat is die eienskappe van orale poësie en hoe verskil dit van poësie op die podium?
- Hoe kan die polisisteamteorie by die ondersoek na podiumpoësie betrek word?
- Is daar 'n teoretiese vertrekpunt vir die ondersoek na die wisselwerking en verkeer tussen die onderskeie kulturele en literêre sisteme?
- Wat is performatiwiteit en die teoretiese begroning daarvan?
- Kan sekere soorte podiumpoësie gesien word as met 'n sosio-politieke inslag en impak en dus as betrokke literatuur ondersoek word?
- Wat is die ontvangs van podiumpoësie met die resepsieteorie as vertrekpunt?

Kunsvorme of kreatiewe uitinge in 'n gemeenskap word dikwels gesien as manifestasies met 'n sosiale funksie of 'n kommersiële doel. Dit is ook die geval met poësie op die podium. Die nuwe populêre poësie ontstaan volgens Gioia (2004: 11) buite die erkende en gevestigde literêre kultuur en word heel dikwels deur individuele digters ontwikkel wat deur die

intellektuele en akademici gemarginaliseer word. Daar is wel heelwat kritiek wat teen dié gemarginaliseerde vorm van poësie uitgespreek word. Die literêre kritikus Harold Bloom het byvoorbeeld eenkeer gesê dat *slam poetry* die “death of art” is (Somers-Willet, 2009: 21).

In die volgende afdeling word daar ’n oorsig gegee oor wat onder orale poësie verstaan word. Die onderskeie kenmerke wat deur kenners op die gebied geïdentifiseer is, word bespreek en hierdie kenmerke word dan weer met podiumpoësie in verband gebring. Die ooreenkomste en verskille tussen orale poësie en *performance*-poësie word ook uitgelig. Die probleem dat dieselfde kriteria op orale en geskrewe letterkunde toegepas word, kom ook aan bod. Daarna word aandag aan die polisisteamteorie bestee. Podiumpoësie as geheelsisteam word gesien as bestaande uit verskillende subsisteme, net soos elke kulturele en literêre sisteam wat in my proefskrif betrek word. Hierdie sisteme is onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlandstalige en Afrika-sisteme. Die teoretiese begronding van die transnasionalisme kom daarna aan bod. Die feit dat daar tussen die betrokke sisteme wisselwerking en verkeer bestaan met betrekking tot podiumpoësie, word met behulp van bestaande teorie ondersoek. Abrams (1953) se model van benaderingswyses tot literatuur dien as vertrekpunt om die ander teorieë van die proefskrif te betrek. Dit sluit onder meer performatiwiteitstudies, die resepsieteorie, die New Criticism en studies oor betrokke literatuur in.

2.2 Orale poësie

Orale poësie as voorganger van poësie op die podium moet duidelike sonthalwe eers bespreek word. Die fenomeen van poësie is so oud soos die mens self. Vanaf die vroegste tye het mense taal op kreatiewe maniere gebruik om spesifieke funksies in hul sosio-kulturele konteks te verrig. In die *Penguin Book of Oral Poetry* (in Finnegan, 1978:1) word die term *oral poetry* op eenvoudige wyse omskryf as “unwritten poetry”. Orale poësie is dus poësie wat nie geskryf is nie, hoewel ons vandag poësie wat in historiese tye aan luisteraars

voorgedra is slegs in geskrewe vorm kan bestudeer. ’n Voorbeeld hiervan is die werk van Homeros, die Griekse “storieverteller”. Hy het met sy orale vertellings van die *Oduisseia en Ilias*¹⁵ die verbeelding van sy luisteraars aangegryp. Die poëtiese *performances* deur dié blinde digter het kommentaar gelewer op aktuele kwessies en narratiewe met ’n mitologiese inslag oorgedra. Silk (1987: 14) beskryf dié tipe *performance* soos volg:

The oral performer in the Homeric tradition chanted his words, to the accompaniment of a stringed instrument, the *kithára* or *phórmix*, conventionally translated “lyre”. What he chanted was a series of single verses (“lines” is obviously a very misleading term), all formally equivalent to each other. The music (now entirely lost) was essentially rhythmical support, but presumably also gave some minimal melodic colouring to the verse. The performance no doubt also included a measure of acting, but the word was the dominant ingredient.

Die verhale het probeer sin maak van gebeure van daardie tyd en as gevolg van die kenmerkende eienskappe daarvan word dit vandag as orale poësie beskou.

Ahl en Roisman (1996) beskryf die eienskappe van orale poësie. Volgens hulle is poësie gebruik om die mondelinge geskiedenis, stories, genealogie en die wet te onthou. Heelwat van die gedigte wat van die antieke wêreld oorbly, is ’n vorm van behoue kulturele informasie oor die mense van die verlede. Hul gedigte omvat gebede of stories oor godsdienstige onderwerpe, geskiedenis oor hul politiek en oorloë en die belangrike organisatoriese mites van hul samelewings. Ahl en Roisman (1996) skryf verder:

Many ancient works, from the *Vedas* (1700–1200 BC) to the *Odyssey* (800–675 BC), appear to have been composed in poetic form to aid memorization and oral transmission, in prehistoric and ancient societies. Many scholars, particularly those researching the Homeric tradition and the oral epics of the Balkans, suggest that early writing shows clear traces of older oral poetic traditions, including the use of repeated phrases as building blocks in larger poetic units. A rhythmic and repetitious form would make a long story easier to remember and retell, before writing was available as an aide-memoire.

Borstlap (2012: 10) beaam bogenoemde stelling deur te argumenteer dat orale poësie ontwikkel “vanuit die mens se behoefte om sy eie geskiedenis te laat voortleef. Die digkuns

¹⁵ Fragmente uit die *Ilias* is deur Cas Vos in Afrikaans vertaal (Vos, 2014).

word gekenmerk deur die aanwesigheid van ritme, metrum, herhaling en ook die teenwoordigheid van ’n musikaliteit en vloei wat die mens in staat stel om deur middel van poësie ’n verhaal, gebeurtenis, gedagte of emosie maklik te kan memoriseer”.

Tradisionele orale poësie word in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974) gedefinieer as poësie-*performances* deur mense wat nie kan lees of skryf nie. Dit word in dieselfde kategorie geklassifiseer as tradisionele en volkspoësie. Dié tipe poësie sluit tekste in wat geskep word vir *performance*, sowel as vir improvisasiegeleenthede. Daar is drie algemene poëtiese kategorieë teenwoordig in die bespreking van orale poësie, naamlik die rituele, die liriese en die narratiewe (Preminger, 1974: 591). Die narratiewe kan weer onderverdeel word in die epiek en die ballade. Die grootste onderskeid tussen die twee vorme is die metriese patroon wat in die eerste geval dieselfde bly en herhaal word, terwyl dit by die ballade verander. Die epiese gedig is “stichic – the same metric line [is] being repeated with some variation for the entire song” en die ballade “stanzaic” (Preminger, 1974: 591). Dit beteken dat dié poësie uit sekere stansas bestaan met herkenbare patrone van rym, metrum en ritme. Die tempo van die vertelling by die epiek is ook baie vinnig en dié van die ballade veel stadiger. Natuurlik is hierdie vaste vorme nie van toepassing op alle poësie nie, alhoewel daar steeds in die vrye vers sekere poëtiese elemente voorkom om dit van byvoorbeeld ’n prosateks te onderskei.

Volgens Preminger (1974: 591) is die mees onderskeibare karaktereienskap van orale poësie die “fluidity of text” of die afwesigheid van ’n spesifieke, gestagneerde teks. Dit spruit vanuit die tegniek van orale komposisies: “It is a technique of improvisation by means of ‘formulas’, phrases which say what the poet wants and needs to say, fitted to the varying metrical conditions of his tradition”, volgens Preminger (1974: 591).

Die studie van orale poësie op internasionale vlak word volgens Brown (1998: 17) geklassifiseer as óf antropologies óf literêr-formalisties. Die teks word dus gesien as die draer

van kulturele informasie, as deel van 'n kultuur- of taalsisteem, óf om 'n skeiding tussen tyd, plek en omstandighede te bewerkstellig. Volgens dié klassifikasie kan die werk dus as 'n alternatiewe vorm van geskiedskrywing beskou word. Die orale kunsvorm verskaf inligting oor die betrokke kulturele groep se identiteit én dit plaas die werk in 'n groter tydskonteks.

Ruth Finnegan (1970: 1), wat baanbrekerswerk oor orale poësie gedoen het, identifiseer ook ander karaktereienskappe wat in orale poësie teenwoordig is as gevolg van die orale natuur daarvan.

Die eerste karaktereienskap van orale poësie is volgens haar die belangrikheid van die werklike, beleefbare *performance*. Hieronder sou daar nie orale poësie gewees het nie. Die feit dat die gedig deur die *performer* voorgedra moet word, verseker dat die kunswerk 'n werklikheid word. Finnegan (1970: 2) is van mening dat die belang van die *performance* in orale poësie verder strek as slegs 'n soeke na definisie, aangesien die aard van die *performance* self 'n belangrike bydrae kan lewer tot die impak van die uitgevoerde literêre werk. Die geskrewe weergawe van die orale gedig verteenwoordig net 'n klein deel van die finale produk en van die estetiese ervaring van die digter-*performer* en die gehoor. Die *performer* het ook verskeie ander hulpmiddele wanneer hy/sy die gedig voordra. Daar word heel dikwels by *performances* in die Afrika-kultuur gebruik gemaak van musiek- en danselemente wat dimensie gee aan die woorde wat uitgevoer word. Die estetiese effektiwiteit van die uitvoering/*performance* is dus meermale nie net van die poësie afhanklik nie, maar ook van die nie-literêre elemente, soos musiekbegeleiding en dans.

Die volgende eienskap wat die orale poësie van die geskrewe vorm onderskei, is die feit dat die verbale vorm van die gedig kan varieer. Dieselfde gedig kan by meer as een geleentheid anders voorgedra word. Die tegniek van uitvoering kan verskil van *performer* tot *performer*, maar dieselfde *performer* kan ook in terme van tegniek aanpas by verskillende geleenthede, hetsy dit 'n meer formele of tradisionele geleentheid is.

'n Ander eienskap wat hieruit voortspruit, is die feit dat daar in baie gevalle nie 'n outentieke weergawe van die betrokke teks bestaan nie. Dikwels is die outeur onbekend of ontstaan daar mettertyd verskillende geskrewe weergawes¹⁶ van dieselfde teks. Die gedig word dan sodoende volksbesit en deel van 'n kollektiewe proses omdat dit in sosiale omstandighede geskep word.

Die laaste faktor wat Finnegan (1970: 4) by orale poësie identifiseer, is die belangrike rol van die gehoor by hierdie geleentheid. Die gehoor is heel dikwels direk by die aktualisering en die skepping van die orale werk betrokke en is dus essensieel deel van die hele literêre ervaring. Sonder die teenwoordigheid van die gehoor is daar nie 'n *performance* nie. Daar kan selfs geargumenteer word dat die gehoor (hoewel indirek) verantwoordelik is vir die *performance*, sodat die rol van die gehoor sentraal staan.

Finnegan is egter nie die enigste navorser wat orale poësie en die kenmerke daarvan ondersoek nie. Navorsers soos Ong (1982), Zumthor (1990) en Goody (1987) kan ook genoem word. Wat die Suid-Afrikaanse sisteem betref, is deeglike navorsing deur Brown (1998) en Opland (1983, 1992) gedoen. Alhoewel van bogenoemde navorsers verwys na die moderne manifestasies van *performance*-poësie, gebeur dit meer dikwels dat navorsers wat podiumpoësie in die 20ste en 21ste eeu ondersoek, die verband lê tussen podiumpoësie en die orale poësie van ouds.

Daar is wel ooreenkomste en verskille in die kenmerke tussen tradisionele orale poësie en *performance*-poësie. Ek sal hier kortliks 'n paar belangrike eienskappe van *performance*-poësie betrek en dan kyk hoe dit van orale poësie verskil (indien daar wel verskille teenwoordig is). In 'n artikel oor *performance poetry* identifiseer Beasley (1996: 29) die mees

16 Hier word bedoel dat daar meer as een persoon die orale teks kan neerskryf en daar só verskillende weergawes ontstaan. Dit kan ook wees as gevolg van die feit dat die orale *performance* nie by elke optrede presies dieselfde is nie.

algemene kenmerke van hierdie spesifieke genre. Eerstens is die gedigte meestal in die algemene spreektaal. Dit is die verstaanbare taal van die digter self en wat getuig van sy sosiale status en herkoms. Dit is belangrik, aangesien *performance poetry* eerstens in 'n sosiale konteks plaasvind. Die tweede kenmerk wat Beasley (1996:30) aan *performance poetry* toeken, is die feit dat dit omtrent altyd op 'n baie spesifieke ritme plaasvind. Dit is een van die belangrikste elemente in rap, rock en jazz. Die ander stilistiese kenmerke van hierdie genre sluit aan by die meer tradisionele aspekte van poësie, naamlik rym, alliterasie, assonansie en dissonansie. Dié poëtiese middele bind die gedig klankmatig. Beasley (1996: 30) skryf: “All these elements appeal to the ear, implies a hearer, an audience – something that mainstream and modernist movements in poetry have done without”. Laasgenoemde stilistiese kenmerke sal in Afdeling 2.8 aan bod kom wanneer die kunswerk sentraal staan (volgens Abrams, 1953) en die benadering van die New Criticism betrek word, waarvolgens die outonomie van die kunswerk vooropgestel word.

Volgens Beasley (1996: 31) is 'n ander eienskap van *performance*-poësie dat die strewe na oorspronklikheid, soos in die geval van geskrewe poësie, afwesig is. Dié vorm van poësie maak gebruik van algemene temas en doen dit op só 'n manier dat dit oor geslagte heen herkenbaar is. Geen verhewe of hermetiese poësie sal in hierdie vorm suksesvol wees nie, aangesien die oorspronklikheid van die *performer* belangriker is as dié van die werk self. Verhewe taalgebruik en moeilik verstaanbare temas word dikwels in *performance*-poësie vermy.

Dit is opmerklik dat daar ook ooreenkomste tussen orale poësie en *performance*-poësie bestaan. 'n Groot verskil wat ek opgelet het, is die feit dat daar by podiumpoësie soms elektroniese media gebruik word om die podiumgedig te ondersteun. As gevolg van tegnologie wat gevorderd is, is daar dikwels klanksisteme, video-materiaal en ander moderne bykomstighede by podiumpoësie aanwesig. Die eise wat daar aan die kunstenaar gestel word,

kan ook verskil, aangesien die kunstenaar nie net sy stem meer gebruik nie, maar met die meeste voorlesings nou ook die hulp van ’n mikrofoon het om die klank te versterk. Dié elemente word meestal nie in my analise van die podiumteks betrek nie, aangesien die woorde van die teks die fokus van my studie is. Waar hierdie ekstra-literêre elemente egter uitsonderlik is, sal dit genoem word.

Die evolusie van orale na geskrewe literatuur is interessant, maar sal vir die doel van my proefskrif slegs oorsigtelik bespreek word. Die belangrikste is dat daar wel ’n verskil tussen die twee tipes literatuur bestaan en dan ook tussen verskillende kulture. Die orale poësie staan in direkte kontras met geskrewe literatuur en/of poësie. Die ongeskrewe (of orale) literatuur is vroeër deur akademici as minderwaardig beskou. Dit was nie relevant nie, waarskynlik omdat daar nie ’n wye, bekende en gewaardeerde kultuur van orale kuns in die Westerse wêreld bestaan nie en daar dikwels op orale vorme neergekyk word (Finnegan, 2007: 77). Die onderskeid tussen hoë en lae kultuur kom later in die hoofstuk aan bod. Vervolgens word aandag bestee aan die verskille tussen orale en geskrewe tekste.

Die siening dat oraliteit in ’n kultuur dieselfde beteken as “onliterêr” of “primitief” is problematiseerbaar. Zumthor (1990: 17) is van mening dat oraliteit nie beskou moet word as ’n tekort, “stripped of the values inherent to voice and of all positive social functions” nie. Aangesien dit vir die hedendaagse Westerling byna onmoontlik is om ’n suiwer orale samelewing voor te stel, is daar ’n vooropgestelde idee dat oraliteit slegs bestaan as ’n “remnant, a throwback from a former time, from an ordinary moment” (Zumthor, 1990: 17).

Die verhouding tussen die geskrewe en orale literatuur is tans baie meer interverweef as vroeër. Goody (1987) ondersoek hierdie interverweefdheid of wisselwerking. Hy problematiseer die spanningsverhouding tussen geskrewe en orale literatuur en ondersoek die manier waarop die geskrewe woord ’n invloed op orale kunsvorme uitoefen. In dié boek word daar gepoog om die vraag te beantwoord waarom daar van oraliteit as primêre

oordragmodus wegbeweeg is en hoe die geskrewe woord tans die orale poësie en ander kunsvorme beïnvloed.

As gevolg van die verskuiwing verkeer daar ’n spanningsverhouding in die hiërargiese ordening van genres. Sommige genres word deur die kulturele elite verhef tot “hoë kultuur” en daarom word dit deur akademici bestudeer as gevolg van die sogenaamde inherente estetiese waarde in die werk self, terwyl ander genres onder andere as gevolg van die afwesigheid van vernuwing en die ideologieë onderliggend daaraan tot “lae kultuur” (populêre of massakultuur) verban word (Docker 1994: 32, 246). Die proses van kanonisering¹⁷ is dus direk verantwoordelik vir dié spanningsverhouding, aangesien dit op die oog af arbitrêr lyk. Daar sal ook dikwels deur die kulturele elite aangevoer word dat die hoë en lae kultuur nie vermeng moet word nie. Docker (1994: 246) verduidelik soos volg:

The modernist aesthetic must work by permanent contrast, it must never be contaminated by mass culture, it must abstain from trying to please a wider (or theoretically, any) audience, it must be autonomous, self-referential, separate, pure.

Bostaande aanhaling kan nie noodwendig net so op ’n postmodernistiese fenomeen soos podiumpoësie toegepas word nie. Die modernisme (soos wat Docker beskryf) het die hoë literatuur as verhewe kultuurvorm gesien. In die postmodernisme word die massakultuur vooropgestel en voorheen gemarginaliseerde kunsvorme geniet nou hoofstroomaandag.

In podiumpoësie vervaag die grensafbakening tussen hoë en lae kultuur. Zumthor (1990: 14) argumenteer dat klassifiserings soos *oraal* en *populêr* versigtig gebruik moet word, aangesien dit van gedig tot gedig en van kultuur tot kultuur kan verskil. Dit is begrippe wat in terme van ’n spesifieke kulturele en tydskonteks verskillende assosiasies kan hê.

¹⁷ Die proses van kanonisering is interessant, maar vir die doeleindes van my navorsing wil ek klem lê op veral die podiumvorme wat nie deel uitmaak van die literêre kanon nie en die moontlike redes hiervoor ondersoek. Marni Bonthuys (2016) ondersoek debuutpryse as kanoniseringsmiddel in haar doktorsale proefskrif.

Linda Hutcheon (1986: 180) stel 'n hibriediese benadering tot postmodernistiese kultuurvorme (soos podiumpoësie) voor:

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

Nog 'n algemene veronderstelling oor orale poësie is die feit dat dit geklassifiseer word as deel van die populêre kultuur. Populêre kultuur word deur Bosman (2004: 43) omskryf as 'n fenomeen wat gevind word in “geïndustrialiseerde samelewings gekenmerk deur verhoudings van onderwerping waar kommoditeite en nie kultuurprodukte nie, aan die mense beskikbaar gestel word. Hierdie kommoditeite word dan juis deur die verbruikers omvorm, nuut geïnterpreteer en vervorm as klein protes, as mikro-politieke dade van opstand en weerstand”. Die verbruikers (in die geval van orale poësie dan die gehoor) het dus 'n sosiale rol te speel deurdat hulle met hul reaksie kommentaar kan lewer op nie slegs die produk nie, maar ook die onderwerp van die produk. Die populêre kultuur sal (aldus Bosman, 2004: 43) daarom altyd behoort tot die lae kultuur. Ek stem nie noodwendig saam met bostaande stelling nie en wil graag argumenteer dat wanneer daar akademiese aandag aan podiumvorme geskenk word en die postmodernisme 'n platform hiervoor bied, dit nie gesien kan word as substandaard nie, maar net as nog 'n tipe kultuurmanifestasie. As gevolg van podiumpoësie se gemarginaliseerde plek in die kulturele en literêre kanon kan dit dus gesien word as deel van 'n subkultuur. Daar is egter subvorme van podiumpoësie wat in 'n mindere of meerdere mate tot die subkultuur behoort. Rap (as deel van hiphop) wissel tussen kommersiële sukses en kreatiwiteit en oorspronklikheid (Hebdige, 1979: 95).

Dit is daarom logies om 'n verband te lê tussen populêre kultuurvorme soos deur Bosman (2004) bespreek en die maklike verstaanbare poësie (wat podiumpoësie insluit). In sy artikel “De mythe van de verstaanbaarheid” in *Bzzlletin* (2000) maak Ilja Leonard Pfeijffer 'n

omstrede stelling: “Onbegrijpelijke poësie is altijd beter dan makkelijke poësie”. Die verstaanbaarheid van poësie op die podium is van kardinale belang. Die feit dat die gehoor of luisteraars nie ’n tweede kans het om ’n moeilike begrip te “lees” in ’n podiumgedig soos wat die geval is met geskrewe poësie nie, veroorsaak dat podiumdigters baie meer direk skryf. Interpretasiemoontlikhede word sodoende beperk omdat die gedig onmiddellik verstaanbaar moet wees. Digtors en akademici soos Pfeijffer verskil oor die verhouding tussen “verstaanbaarheid” en die beoordeling van poësie as “goed” of “sleg”. Pfeijffer skryf dat die doel verlore gaan van gedigte skryf indien mense dit nie verstaan nie. Die digter skryf juis omdat hy/sy iets het om met ander te deel en indien dit nie verstaan word nie, is dit ’n mislukte mededeling. Pfeijffer argumenteer verder dat “Poësie [...] kommunikasie [is] en kommunikasie vind plaas by die gratie van verstaanbaarheid.”

Die hermetiese poësie wat tot die sogenaamde “hoë kultuur” behoort, kan dan as ontoeganklike poësie beskryf word en staan in direkte kontras met die kern van wat podiumpoësie behels.

In bogenoemde aanhaling betrek Pfeijffer (2000), sonder om dit direk te noem, die kommunikasiemodel van Jakobson (1960). Nie net word kommunikasie deur middel van enkodering en dekodering tussen die sender en ontvanger (sien Figuur 3) bewerkstellig nie, maar die belangrikste doel van enige kommunikasie is dat die ontvanger die boodskap begryp. Kommunikasie kan dus geensins plaasvind indien die verstaanbaarheid van die boodskap in gedrang kom nie. In die geval van podiumpoësie het die gehoor en/of luisteraar minder tyd om die boodskap te begryp en daarom is dit ’n tendens dat orale poësie (soos voorgestel deur onder andere Finnegan, 1977) of die meer insluitende term *podiumpoësie* dikwels meer verstaanbaar is. Die onmiddellike verstaanbaarheid van dié tipe poësie kan glad nie die gehalte van die poësie bepaal nie, omdat, soos daar vroeër in hierdie hoofstuk

geargumenteer is, literêre kultuurvorme se kriteria nie net so op orale of performatiewe kultuurprodukte toegepas kan word nie.

Pfeijffer (2000) is van mening dat verstaanbare poësie altyd slegter is as onverstaanbare poësie. Volgens hom (2000: 78) is daar verskillende soorte “begrijpen”:

De teenstelling tussen verstaanbare en ontoegankelike poëzie impliceert geen teenstelling tussen begrip en onbegrip, maar tussen het huis-tuin-keuken begrijpen van ons dagelijks leven en een andere vorm van begrijpen. Want je kunt bezwaarlijk beweren dat ik het gedicht van Lucebert niet begreep voordat ik meeps en barg had opgezocht. Ik begreep dondersgoed dat de verzen op mij en de hele wêreld van toepassing waren.

Hy brei uit deur te noem dat die lae kultuur se sogenaamde “verstaanbare poësie” gelees kan word soos om die gebruiksaanwysings van ’n wasmasjien te lees. Die sogenaamde “ontoeganklike poësie” word egter slegs verstaanbaar as jy leer om op ’n ander manier te lees. Volgens Pfeijffer (2000: 79) moet jy jousef laat meevoer deur die magiese logika van taal, klank en ritme langs die pandemonium van beelde en emosies: “Je moet afleren je zorgen te maken over de oplossing van het cryptogram.” Hy argumenteer verder dat die gedig taal, beeld en musiek is en dat daar geen sprake van betekenis buite die gedig lê wat deur die digter op sadistiese manier ingestop is nie. Om gedigte te lees is volgens Pfeijffer (2000: 79) ’n manier van dink waar jy die analitiese hoof wat wil snap wat aangaan, afskroef:

Poëzie lezen is een vorm van vermoeden.” Dat maakt poëzie ook zo spannend en waardevol. Zulke poëzie kan een mens veranderen. Een gedichtje dat je in één keer helemaal snapt, waarna je het volgende gedichtje kunt lezen, dat je ook weer in één keer kunt begrijpen, dat je niets omdat je doet wat je altijd doet. Zulke hapklare poëzie is gewoon hetzelfde als zappen¹⁸.

Die ander elemente wat in die kunsproduk teenwoordig is, soos Pfeijffer hierbo argumenteer, is wel van belang in podiumpoësie. Die ervaring van die podiumgedig is volgens my ’n kombinasie van brein en hart. Die emosionele ervaring van die podiumgedig kan nie

18 Met die woord “zappen” word hier bedoel dat ’n kyker met ’n afstandbeheer vinnig deur die verskillende TV-kanale “spring” en dus nie vir langer as ’n paar sekondes op een kanaal ingeskakel bly nie.

agtergelaat word nie, alhoewel die verstaanbaarheid volgens die mentale inspanning wat dit verg, nie die belangrikste element teenwoordig is nie. Die emosionele effek wat die gedig op die gehoor het, mag wel dan later met behulp van die intellek bestudeer word. Die vinnige effek wat die kitskultuur op die samelewing het, is ook in podiumpoësie merkbaar.

Pfeijffer is nie die enigste skrywer wat hom besig hou met die problematisering van die verskil tussen hoë en lae kultuurvorme nie. In die boek, *After the Great Divide*, van Huyssen (1986) is daar heelwat vroeër oor die verhouding tussen hoë en lae kultuurvorme besin. Daar is aandag gegee aan massakultuur op akademiese gebied en die boek is gesien as baanbrekerswerk. Die akademiese besinning oor die verskil tussen hoë en lae kultuur is tipies van die postmodernisme, aangesien die modernisme beskryf word as “a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other: an increasingly consuming and engulfing mass culture” (Van Huyssen, 1986). Die voorheen bevoordeelde hoë kultuur word met die veralgemening van die verskyning van massakultuur bedreig. Standaarde rakende “goeie” of “slegte” kuns word bevraagteken en herevalueer.

In die inleiding van *After the Great Divide* (1986) word daar geargumenteer dat die grense tussen hoë kultuur en massakultuur aansienlik vervaag. Huyssen (1986: ix) is van mening dat daar gekyk moet word na hierdie spanningsveld as ’n geleentheid vir verdere ondersoek, eerder as ’n verlies van die een se kwaliteit (in die sin van gehalte) om plek te maak vir die ander. Die klassifisering van enige kuns as hoog of laag is meestal op ’n kontinuum en selfs die kunstenaars kan wissel van ’n outonome kunstenaar tot een wat meer vir die gemeenskap dig.

Die hermetiese, outonome kunstenaar streef dalk nie na kommersiële sukses nie, terwyl die sosiale, politieke of ekonomiese impak wat sy/haar werk het, wel in die samelewing van belang is. Die massakultuur word dalk deur die meeste mense aangehang, maar het waarskynlik minder kulturele impak oor ’n langer tydperk. Dus kan alle poësie op die podium

iewers op hierdie gyskaal tussen twee punte geplaas word. Dit is die geval, aangesien daar altyd ’n wisselwerking is tussen die kunsproduk (podiumpoësie) en die ontvangs daarvan.

Daar is akademiëci soos Eagleton (1985: 72) wat argumenteer dat die enigste manier om ’n sosio-politieke kuns in eie tyd te skep, sal wees om die revolusionêre avant-garde van die postmodernisme met die modernisme te kombineer. Hy argumenteer soos volg:

An art today which, having learnt from the openly committed character of avant-garde culture, might cast the contradictions of modernism in a more explicitly political light, could do so effectively only if it had also learnt its lesson from modernism too – learnt, that is to say, that the “political” itself is a question of the emergence of a transformed rationality, and if it’s to be presented as such will still seem part of the very tradition from which the adventurously modern is still striving to free itself.

Of die podiumkuns “hermeties” is en of dit “populêr” van aard is – daar is steeds ’n “meetbare”¹⁹ impak op die samelewing. Dit kan byvoorbeeld afhang van die getal toeskouers by ’n geleentheid, hul reaksie (onder andere die volume van die applous) of selfs die verkope van CD’s of bundels ná die vertoning.

Wat die Suid-Afrikaanse situasie betref, bevraagteken Antjie Krog (2006) die toeganklikheid van Afrikaanse poësie. Volgens haar is die toeganklikheid van Afrikaanse poësie werklik problematies. Sy argumenteer soos volg:

Hoe akkommodeer Afrikaanse poësie stadsheid, ongeankertheid, enorme bereidheid om te akkommodeer, renons in issues, abandonment, dwelms, vigs, die internet, die global village in ’n taal waar mense nog baklei oor evolusie en Jona se walvis en waar nie eers ’n honderd digbundels van die topdigters verkoop nie?

Die skuif van geskrewe tot orale uitvoerings het beduidende implikasies. Die orale natuur van die nuwe populêre poësie demonstreer nie net hoe die elektroniese media die literatuur oordra nie, maar ook hoe dit die vorm van literatuur self verander het (Gioia, 2004: 10). In die reeds

¹⁹ Hier word nie bedoel dat die impak op die samelewing maklik deur middel van empiriese studies bepaal kan word nie. Daar is moontlike veranderinge in die denkwys van die publiek wat subtiel kan plaasvind. Die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie word in Hoofstuk 5 betrek.

genoemde artikel van Pfeijffer (2000) in *Bzzlletin* word Ramsey Nasr direk aangehaal. Hy sê die volgende:

Dichten is vooral geen elitair gedoe. Ik heb weliswaar op het gym gezeten, dus een goede opleiding gehad, maar gedichten schrijven is niet elitair. Ik wil ook heeltetal niet bij de dichterselite horen; integendeel, ik wil dat mijn gedichten begrijpelijk zijn en dat iedereen ze leest. Maar er hangt nog altijd een soort waas omheen, kennelijk moet poëzie moeilijk zijn. Of de schrijvers dat verzoekt hebben of dat het een soort mythe is, ik weet het niet. Tenminste, tot voor kort. Misschien dat het nu wat minder wordt.

Nasr argumenteer dat hoewel die kulturele elite poësie voorhou as deel van die hoë kultuur, dit nie die geval is nie. Hy voer aan dat poësie geen doel dien as dit nie verstaanbaar is nie. Dit kom weereens neer op Jakobson (1960) se kommunikasiemodel en dat kommunikasie die belangrikste oogmerk is waarna 'n digter moet streef wanneer hy/sy skryf.

Die fenomeen van orale poësie en die eienskappe daarvan is op die voorgrond van my navorsing, maar die vraag bly steeds wat poësie daardie orale kwaliteit gee. Is daar spesifiek sekere kenmerke wat poësie kan laat klassifiseer as oraal? Bostaande vrae sal nou ondersoek word.

Volgens Finnegan (1977: 17) is daar drie eienskappe wat poësie kan klassifiseer as oraal. Eerstens is dit die komposisie van die gedig, tweedens die “mode of transmission” of oordragmodus, dit wil sê die wyse waarop dit aan die publiek oorgedra word, en laastens is dit die verhouding met die *performance*. Sommige voorbeelde van orale poësie kan slegs as oraal/mondeling gesien word ten opsigte van een of twee van bogenoemde aspekte.

Die komposisie of samestelling van 'n gedig maak staat op die kriteria dat, as dit oraal saamgestel is sonder die hulp van ortografie, dit as oraal beskryf kan word. Dit is moontlik deur die orale formules wat digters al eeue lank gebruik en wat bestaan uit 'n digter se eie ervaring of dié van ander digters. Die Oral-formulaic Theory ontwikkel deur Milman Parry en Albert Lord kan hier op die voorgrond geplaas word. Lord se teks, *The Singer of Tales* (1960), het veroorsaak dat daar heelwat navorsing oor orale letterkunde gedoen is in

vergelykende studies. Die grootste vraag wat die teorie probeer beantwoord, is hoe lang gedigte tot stand kan kom sonder om dit neer te skryf. Die antwoord, soos Finnegan (2007: 96) dit beskryf, is “how oral literature was actually composed. It was created, they concluded, during *performance* by composer-performers drawing on a store of formulae of traditional formulaic expressions which enabled them, without writing or word-for-word memorisation, to pour forth their long oral songs in uninterrupted flow.”

Die orale komposisie of samestelling van bekende epiese orale gedigte soos dié van Homeros (die *Oduisseia* en die *Illias*) of die Anglo-saksiese *Beowulf* het ’n spesifieke styl en formule wat verskillende kulture en tale oorspan. Daar sal later in die hoofstuk aandag gegee word aan die onderskeie formules, dit wil sê die spesifieke tegnieke wat orale digters deur die eeue heen toegepas het om onderskeidelik die gedigte beter te memoriseer en ’n spesifieke ritme aan die werk te verleen. Hierdie formules word omskryf in die “oral-formulaic theory” van Parry en Lord (Parry & Parry, 1971). Die idee is dat byvoorbeeld Homeriese epiese gedigte gememoriseer kan word, aangesien herhalende narratiewe voorkom. Silk (1987: 16) verduidelik dit soos volg: “The system existed to make improvised composition possible within the strict metrical constraints of epic verse. A skilled orator or raconteur can improvise in ordinary spoken prose; to improvise in verse, especially in a strict metre, some system is required.” Parry het met die beklemtoning van die tradisionele karakter van die orale sisteem orale digters gesien as manipulerende vakmanne, eerder as kunstenaars wat skep.

Daarteenoor vergelyk Silk (1987: 26) die memorisering en improvisasie teenwoordig in Homeriese verse met die jazz-tradisie en karakteriseer dus orale poësie as kuns, eerder as vakmanskap as gevolg van die kreatiwiteit daarin teenwoordig. Dit skakel weer met die werk van die Beat-digters, van Amerika in die 1950’s wat in Hoofstuk 3 in my proefskrif aan bod kom. Silk (1987: 26) skryf:

The knowledge that Homeric epic is oral-improvisatory carries in itself no implication for its interpretation or assessment. As the jazz analogy suggests, from the origins of a performance (Improvised? Rehearsed? Remembered? Read? Some combination?) we cannot predict the effect. In art, process and product cannot necessarily be correlated; and the quest, associated with Parry and his followers, for a distinctive “oral poetics” is a wild goose chase.

In bostaande aanhaling bring Silk die vraagstuk rondom die *proses* versus *produk* in verband met orale poësie. Die uitvoering op ’n podium gee as’t ware vir die gehoor insae in die *performer* se skeppingsproses, terwyl die *performance* as sodanig die “medewerking” van die gehoor benodig – dus word die kyker/toehoorder deel van die kreatiewe proses. Die begrippe *proses* en *produk* word veral gebruik om die verskil tussen die modernisme en postmodernisme te beskryf. Ihab Hassan (1987: 91) het byvoorbeeld ’n bi-polêre skema opgestel om die verskille tussen die modernisme en die postmodernisme voor te stel. Hy deel onder andere die begrip *produk* in as deel van die modernisme. Dit is ’n afgeronde en finale produk of kunswerk. Die postmodernisme hou weer verband met die begrip *proses*. Dit is deel van ’n *performance* of *happening* en kan nooit as voltooi gesien word nie.

Die orale komposisie of ontstaan van ’n gedig hoef ook nie net tydens die voordrag of *performance* daarvan plaas te vind nie. Daar is heelwat kulture waar die *performance* en die komposisie van mekaar verwyderd is (Finnegan, 1977: 18). ’n Mens kan ook ’n onderskeid tref tussen improvisasie-geleenthede en ander vooraf geskrewe orale poësievorme, net soos wat daar in rap improvisasies is, sowel as tuisgeskrewe tekste. Die vraag kan hier gevra word of die laasgenoemde genre dan wel streng gesproke oraal van aard is. Volgens my kan dit wel gesien word as oraal, indien die doel van die rap-tekst ’n *performance* is. Die teoretisering en navorsing rakende rap sal in Hoofstuk 4 aan bod kom.

Wat die orale skepping of improvisasie van ’n gedig betref, is ’n bruikbare definisie dat dit poësie is wat die komposisie van ’n gedig beklemtoon sonder om staat te maak op slegs die geskrewe weergawe daarvan. Dit kan nie ’n absolute kriterium verskaf vir die definitiewe

onderskeiding van orale poësie as 'n enkele kategorie wat duidelik verskil van geskrewe poësie nie. Orale poësie “conveys a general emphasis on composition without reliance on writing, but cannot provide any absolute criterion for definitely differentiating oral poetry as a single category clearly separable from written poetry” (Finnegan, 1977: 19). Die orale ontstaan van 'n orale gedig kan dus 'n bruikbare uitgangspunt wees wat ruweg die klem plaas op die komposisie sonder om staat te maak op skrif. Dit kan nie absolute kriteria verskaf vir die onderskeid tussen orale poësie as 'n enkele kategorie wat duidelik onderskeibaar is van geskrewe poësie nie (Finnegan, 1977: 19). Dit is nie die enigste kriterium wat daar bestaan nie, maar vorm wel deel van die belangrike omskrywing van wat orale poësie is en hoe dit van geskrewe poësie verskil.

Die oordragmodus is die tweede aspek wat poësie as oraal kan laat klassifiseer. Die orale oordrag is volgens Finnegan (1977: 19) “the oral handing on of some piece over fairly long periods of time in a relatively unchanged form”. Dit is 'n problematiese stelling, omdat daar verskeie geskrewe tekste is wat as oraal klassifiseer, aangesien dit oor geslagte heen oraal oorgedra is. Weereens gebruik ek hier Homeros se epiëse gedigte as voorbeeld, aangesien sy werk eers eeue later neergeskryf is en nou hoofsaaklik in geskrewe vorm bestudeer word. Die wisselwerking tussen of oorskryding van die orale en geskrewe weergawes van 'n teks maak dit soms moeilik om die teks te klassifiseer of te kategoriseer.

Die derde kriterium wat volgens Finnegan (1977: 20) die orale aard van 'n gedig kan bepaal, is die aktualisering in die *performance*. Dit word aangeneem dat, indien daar 'n geskrewe weergawe van die teks bestaan, slegs die *performance* as die werklike kuns gesien word. Of anders gestel: slegs met die uitvoering daarvan word die volle impak ervaar soos die kunstenaar dit voorsien het. Die groot vraag is egter: Wat is die *performance*? Hierdie vraag sal bespreek word in die afdeling wat spesifiek aan performatiwiteit gewy word (sien Afdeling 2.6).

Die belangrikste kenmerk van die fenomeen van orale poësie is die feit dat dit ontstaan in 'n sosiale situasie. Dit is nie 'n individuele aksie in die privaatheid van 'n woning met slegs die leser teenwoordig nie. Daarom moet die sosiale funksie van orale poësie sentraal staan in die bespreking daarvan. Hierdie gekompliseerde verhouding word geïnterpreteer deur verskeie sienings daarvoor. Die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie kom in Hoofstuk 5 van my proefskrif aan bod.

Podiumpoësie kan gesien word as 'n multidimensionele sisteem. In die volgende afdeling word die teoretiese benadering van die polisisteemteorie betrek.

2.3 Polisisteemteorie

Die polisisteemteorie bied 'n moontlike benadering waarbinne die komplekse sisteem²⁰ van podiumpoësie bespreek kan word. Randgebiede (soos podiumpoësie) kan nou volwaardige aandag geniet deur die polisisteemteorie wat deur Even-Zohar (1990: 10) voorgestel is. Hy beskryf die polisisteem soos volg (Even-Zohar, 1990: 11): “a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent”.

Die polisisteemteorie maak die studieveld oop vir voorheen onbekende of minder bekende fenomene en sodoende kan enige gemarginaliseerde studieveld bestudeer word; dus ook die fenomeen van podiumpoësie. Adendorff (2003: 20) verduidelik dat, deur middel van dié benadering, die literatuur op “teoretiese, empiriese en historiese vlak bestudeer [kan] word”.

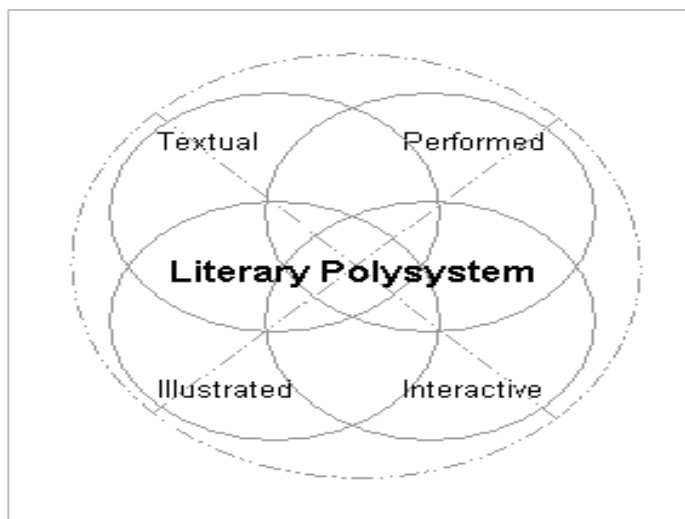
Die sisteme van taal en letterkunde kan gesien word as onderafdelings van 'n groter sisteem,

²⁰ Die term *sisteem* soos dit hier gebruik word, word tweeledig verstaan. Eerstens word die *sisteem* van podiumpoësie gesien as die genre wat dit behels. Dus in vergelyking met geskrewe poësie, prosa of drama. Tweedens word *sisteem* verstaan as die nasionale tradisies van onder meer die Amerikaanse sisteem, die sisteem van die Lae Lande ensovoorts. Omdat die Suid-Afrikaanse sisteem meertalig van aard is, kan die nasionale supersisteem ook op taalkundige vlak afgebaken word.

byvoorbeeld die kultuur. Die literatuur kan dan as sisteem binne 'n groter kommunikasiesisteem beskou word, naamlik die *polisisteem*. Die polisisteem kan beskou word as 'n meervoudige sisteem wat bestaan uit 'n verskeidenheid sisteme wat mekaar oorvleuel, maar wat elkeen steeds onafhanklik funksioneer. Schmidt (1997: 123) omskryf die polisisteem as “[h]eterogenetic systems [...] constituted by die coupling of relative autonomous and non-autonomous heterogenetic subsystems”.

Die magsverhoudinge binne die betrokke sisteme is ook 'n onderwerp wat aandag verdien. So byvoorbeeld staan die Amerikaanse kultuursisteem internasionaal sentraal en is dit die toonaangewende entiteit; daarteenoor is daar sisteme wat internasionaal tot die semi-periferie behoort, soos dié van Nederland; en hierteenoor is daar die Afrikaanse sisteem, wat sterk gemarginaliseerd voorkom. Adendorff en Foster (2007) voer aan dat dit in 'n “literêre sisteem om 'n hiërargiese magspel [gaan] aangesien daar 'n voordurende stryd tussen die verskillende strata in die sisteem is. Die stryd tussen die strata is 'n stryd om kanoniserings, om hiërargies die eerste of sentrale plek te beklee.” Die wisselwerking tussen hierdie super- en subsisteme en die onderlinge magsverhoudinge word in Hoofstuk 3 van my proefskrif bespreek.

Die volgende nuttige diagram is gebruik om die polisisteem in verband te bring met videospelletjies en kinderliteratuur in die artikel “Video games and children’s books in translation” deur Bernal-Merino (2009). Alhoewel dit nie die studieveld is wat in hierdie proefskrif onder die soeklig kom nie, is dit wel bruikbaar, aangesien die onderskeie elemente wat in 'n gekompliseerde multisisteem (soos podiumpoësie) teenwoordig is, met hierdie illustrasie verduidelik kan word.



Figuur 1: Die literêre polisieem van Even-Zohar (1990) soos toegepas in Bernal-Merino (2009)

Volgens Even-Zohar²¹ (1990) tree die literatuur in so 'n sisteem in wisselwerking met onder meer die taalkundige, die ekonomiese, die politieke, die sosiale, die religieuse en ander relevante elemente binne die betrokke sisteem. Die literatuur kan beskou word as 'n "sisteem van sisteme" en dus 'n polisieem. Dit is nog meer van toepassing by podiumpoësie, aangesien die finale produk van die kunswerk direk 'n effek uitoefen op die publiek in die sosiale sfeer. Die produk is dus as't ware eintlik steeds deel van 'n proses waarby die gehoor betrokke is (soos voorheen bespreek). Die podiumpoësieproduk sal ook van geleentheid tot geleentheid verskil. Die podiumkunstenaar is daarom ook deel van 'n proses en verfyn sy/haar vaardighede elke keer wanneer daar op die podium *perform* word.

Wat die Afrikaanse literêre en kultuursisteem betref, is die polisieemteorie 'n goeie vertrekpunt vir hierdie studie. In die teorie oor die polisieem word daar telkens verwys na meer as een sisteem, hetsy kultureel, talig of performatief van aard. Even-Zohar (1990: 2) noem self dat die teorie nooit beperk is tot slegs die veld van die letterkunde nie, "whatever

21 Sien ook Adendorff (2003) wat die polisieemteorie gebruik om digdebute teen die millenniumwending onder die soeklig te plaas.

its premises may have been”. Die polisisteamteorie probeer inherent om plek te maak vir groter, meer komplekse sisteme as slegs die letterkunde, soos om byvoorbeeld die ekonomiese of kommersiële sisteem te betrek.

Die literêre sisteem, wat deel uitmaak van die polisisteam, word deur Even-Zohar (1990: 28) soos volg beskryf: “The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via that network” en “The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them ‘literary’”.

Dit wil voorkom asof Even-Zohar voorsiening maak vir kultuurvorme wat literêr en oraal van aard is. Dit beteken dat podiumpoësie volgens die polisisteamteorie tog behoort tot die literêre sisteem (sowel as natuurlik ander kulturele sisteme).

Schmidt (1997: 119) is van mening dat die literêre tekste nie in isolasie van hulle kontekste bestudeer kan word nie. Letterkunde (en veral dan op hierdie proefskrif van toepassing, podiumpoësie) spruit uit komplekse sosio-kulturele prosesse soos kanoniserings, sosiologisering en ideologiese oriëntasie. Volgens Adendorff (2003: 23) verbind Schmidt dus die literatuur as sisteem met spesifieke handelinge en funksies.

Die polisisteamteorie bied ’n vertrekpunt vir die ondersoek na podiumpoësie. Eerstens speel daar verskeie faktore ’n rol in die manifestasie van podiumpoësie in die onderskeie kulturele en literêre sisteme. Podiumpoësie funksioneer dus in ’n multisistemiese netwerk. Tweedens is die navorsing in my proefskrif van ’n uiteenlopende aard. Daar word verskeie kultuur- en literêre sisteme betrek voordat daar op die Afrikaanse sisteem gefokus word. Al die bogenoemde sisteme het ook ’n invloed op mekaar. Derdens kan podiumpoësie as ’n kultuurvorm gesien word wat uit verskeie ander kulturele sisteme bestaan. In die subvorme van podiumpoësie is daar invloede van verskeie ander sisteme merkbaar, onder andere die

musiek-, teater- en filmsisteme. Die polisisteamteorie verskaf dus 'n moontlikheid om dié digte, uiteenlopende navorsingsgebiede op 'n sistematiese, ordelike manier te benader. Daar kan geargumenteer word dat die Veldteorie, soos deur Bourdieu (1984) voorgestel, ook van toepassing kan wees op 'n studie oor performatiewe kultuurvorme in die Afrikaanse sisteem. Die benadering in hierdie proefskrif is egter nie institusioneel van aard nie²². Die polisisteam bied daarom die vertrekpunt waarvandaan daar gekyk kan word na die wisselwerking tussen kultuurvorme en subsisteme binne in 'n groter geheel.

In die volgende afdeling word die transnasionale teorie betrek om die wisselwerking en verkeer tussen die betrokke kulturele en literêre sisteme te ondersteun.

2.4 Globalisme en transnasionale

Alhoewel die Afrikaanse podiumpoësie in my proefskrif onder die soeklig kom, word 'n verskeidenheid kulturele en sosio-politieke kontekste in berekening gebring. Afrikaans as kulturele en literêre sisteem funksioneer nie in 'n vakuum nie en daar is gedurig 'n wisselwerking wat plaasvind tussen die Afrikaanse sisteem en ander sisteme. Vir die doel van hierdie proefskrif word daar gefokus op performatiewe kultuurvorme.

Die fenomeen van globalisme is wêreldwyd 'n werklikheid. Daar is toenemend nouer bande tussen kulture, ekonomieë en politieke sienings. Dit is moontlik gemaak as gevolg van die wêreldwye vooruitgang in elektroniese en ander tegnologieë. Daar vind dus beweging tussen mense van verskillende kulture, asook inligting plaas en daar is heelwat meer kontak en verbinding tussen lande. Haupt (2008: 34) noem dat alternatiewe bronne van nuus of nuwe informasie oor die omgewing, politiek, ekonomie, die wet en kultuur vrylik beskikbaar is. Kontak sluit natuurlik ook kontak in op grond van kultuurvorme. Nie net op basisvlak waar

22 Bourdieu (1984) se Veldteorie word gebruik in Marni Bonthuys (2016) se doktorsale proefskrif oor debuutpryse in die Afrikaanse, Nederlandse en Vlaamse poëtiesisteme.

genres van byvoorbeeld musiek beïnvloed word op internasionale vlak nie, maar waar daar ook kontak is tussen kunstenaars self. Haupt (2008: 35) bied die Baobab Connections-webwerf as voorbeeld van interaksie. Die webwerf (www.baobabconnections.org) “facilitate dialogue between young voices from the southern and northern hemispheres about issues such as the impact of globalisation on the environment”. Die ledetal staan op meer as 3000 en is afkomstig van 117 lande, waaronder Ghana, Rwanda, Suid-Afrika, Nigerië en Uganda. Dit is ’n algemene fenomeen dat kunstenaars van verskillende lande aan projekte saamwerk.

Globalisme word deur Hardt en Negri (2000: 45) soos volg beskryf:

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

Monbiot (2003: 22) is van mening dat daar moontlik iets kan wees soos ’n “globale landsburger” en dat hierdie internasionalisering impliseer dat daar interaksie is tussen nasies. Ek sal hierdie stelling verder voer en sê dat wisselwerking en verkeer dus ook tussen verskillende kulture in een “nasie” kan ontstaan (bostaande stelling sal gestaaf word in my betoog van Hoofstuk 4 as daar na podiumpoësie ten opsigte van die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem gekyk word). Podiumpoësie in onderskeidelik die kultuursisteme van die Verenigde State van Amerika, Europa (spesifiek die Lae Lande), Afrika en binne Suid-Afrika self, is vir seker in wisselwerking met mekaar. Die kultuursisteme, wat volgens die polisisteamteorie die literêre sisteem insluit, ageer en reageer op mekaar. Die wisselwerking van die bogenoemde sisteme kom in Hoofstuk 3 van hierdie proefskrif aan bod.

Die verskillende politieke klimate en sosio-ekonomiese omstandighede wat in die betrokke sisteme teenwoordig is, veroorsaak dat daar kultuur-spesifieke temas in die podiumpoësie van die betrokke kultuur aangeraak word. Daar is kwessies wat strek oor die grense van kultuur-

en taalsisteme heen. Haupt (2008: 63) noem dat daar iets kan wees soos 'n “inklusiewe” of “diverse” stryd.²³ Dit kan wees dat podiumpoësie in elke kultuur wel sekere ooreenkomste toon in tematiek, aangesien dit gemoeid is met “struggles that rely on unifying discourses that automatically exclude a range of marginal voices and concerns for the sake of effectively fighting a common enemy or cause”.

Oorspronklik is die term *transnasionaalisme* deur Basch, Schiller & Blanc (1994: 8) gebruik as 'n verduideliking van “the processes by which immigrants forge and sustain simultaneous multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement [thereby] build[ing] social fields that cross geographic, cultural and political borders”. Transnasionale ruimtes kan gesien word as die sfeer waarin transmigrante leef in terme van residensiële en geografiese gebiede. Die teorie rakende transnasionaalisme is egter nie net van toepassing op studies oor migrasie nie.

Die globalisme bied 'n wye uitgangspunt vir die studie oor podiumpoësie, maar vir die doeleindes van my proefskrif word die transnasionaalisme gebruik om die betrokke kultuursisteme en hul invloed op mekaar en die Afrikaanse sisteem te ondersoek.

Teoretisering oor die transnasionaalisme kan waardevol wees by 'n studie oor die sosio-politieke rol van podiumpoësie. Volgens Vertovec (2009: 1) is daar 'n “widespread interest in economic, social and political linkages, between people, places and institutions crossing nation-state borders and spanning the world”.

Transnasionale studies maak die moontlikhede oop vir die studie van verskeie sosiale groepe, aangesien hulle nou kan “think and act simultaneously at multiple scales” deur transnasionale sosiale praktyke te beoefen deur beide “hier” en “daar” te wees (Smith 2001: 164). 'n

²³ Hier word met die woord “stryd” bedoel dat podiumpoësie as rebelse kultuurvorm teen die stelsel rebelleer. Die gemarginaliseerde aard en tematiek aangeraak in podiumpoësie leen hom tot sosio-politieke bewustheid en die bevraagtekening van beleid waaronder die podiumkunstenaars (en toehoorders) hulself bevind. Die sosiale rol en betrokkenheid word in Hoofstuk 5 van hierdie studie bespreek.

Vermenging met identiteit hang saam met menings oor kultuur. Dit (identiteit en kultuur) is volgens Vertovec (2009) twee interverweefde konsepte.

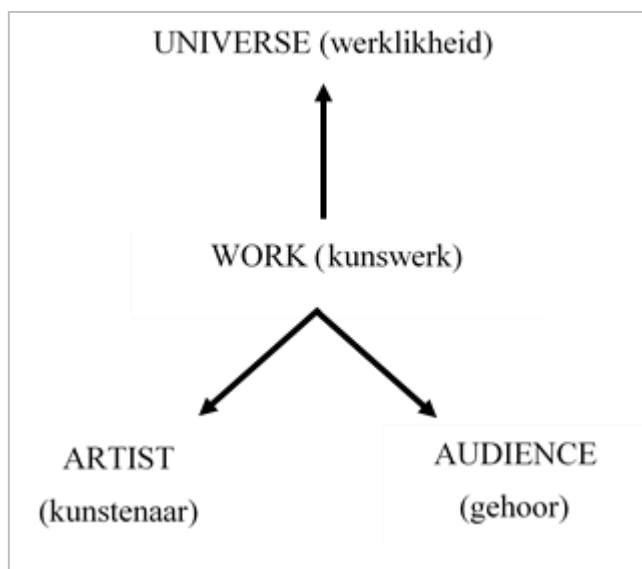
Die feit dat die Afrikaanse poëtiesisteme tussen heelwat verskillende kulture bestaan, het tot gevolg dat daar verskeie invloede vanuit ander kulture daarop inwerk. Dié kruiskultuurfenomeen speel 'n kardinale rol in die benadering van die navorsing vir my proefskrif. Daar sal verskillende aspekte in ag geneem moet word wat as invloede gesien kan word op die onderskeie poëtiesisteme in Suid-Afrika self, asook die Afrika-, Amerikaanse en Europese invloede daarop. Bogenoemde aspekte sal in Hoofstuk 3 aandag geniet.

Soos reeds genoem, bestaan podiumpoësie nie afsonderlik van 'n spesifieke kultuur of sosiale sfeer nie. Die sosiale bewustheid van 'n literêre fenomeen se basis lê in die onderskeie kultuursisteme of antropologie. Die benutting van die verskeie kulture en sosiale omstandighede in my proefskrif moet gesien word in die konteks van “taking the form of multiple, complex, messy proximities and interconnections” (Vertovec, 2009). Dit is dus nie 'n parallelle vergelyking van die Afrikaanse, Afrika-, Amerikaanse, Nederlandse en Vlaamse poëtiesisteme nie, maar 'n ondersoek na die wisselwerking en verkeer tussen verskeie domeine van die betrokke sisteme, dus in die sosiale, kulturele, religieuse, politieke en ekonomiese domeine. Die hooffokus bly die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem, maar die omliggende sisteme se invloede moet ook in ag geneem word.

2.5. Abrams (1953) se tipologie

Een van die bekendste pogings om uiteenlopende literêre benaderingswyses in 'n model saam te vat, is waarskynlik dié in M.T. Abrams se baanbrekende werk *The Mirror and the Lamp* (1953), waarin hy die evolusie van die Romantiek en ander 18de/vroeg-19de eeuse teorieë oor 25 eeue heen in 'n model saamvat. In hierdie proefskrif word Abrams se tipologie benut ten einde die eietydse literatuurwetenskaplike teorieë wat ek in my ondersoek na

podiumpoësie gebruik, te organiseer. Volgens Abrams (1953: 6) is daar vier elemente wat die uitgangspunt van verskillende soorte literêre benaderingswyses vorm. Die benaderingswyses se hooffokusse val op onderskeidelik die werklikheid, die kunswerk, die kunstenaar en die gehoor/leser. Die benaderingswyses of hoofgroepe teorieë wat Abrams (1953) onderskei, sluit die mimetiese, pragmatiese, ekspressiewe en objektiewe teorieë in. Dit word gebaseer op die uitgangspunt waar vier elemente in wisselwerking met mekaar funksioneer (sien Figuur 2). Abrams (1953: 7) argumenteer dat die vier elemente van sy model die “total situation of a work of art” omvat. Wat die onderskeie komponente (of koördinate) betref, kan literêre teorieë telkens fokus op een spesifieke komponent. Vir die doel van my proefskrif sal die mimetiese (of referensiële) teorieë en leserbetrokkenheidsteorieë veral gebruik word.



Figuur 2 : Abrams (1953:6) se model van benaderings in die literatuurwetenskap.

Die mimetiese teorieë beklemtoon die verhouding tussen die kunswerk en die afgebeelde werklikheid. By die pragmatiese teorieë val die klem weer op die uitwerking wat die kunswerk op die leser het (of in die geval van podiumpoësie die gehoor en/of luisteraars). Die skrywer of kunstenaar word in die ekspressiewe teorieë betrek as daar gekyk word na die wisselwerking tussen die kunswerk en die kunstenaar. Laastens word daar in die objektiewe teorieë gekyk na die teks of kunswerk self wat die kern van die belangstelling is. Dit

beklemtoon die feit dat die teks as 'n "outonome opsigself staande geheel beskou" kan word (Du Plooy & Viljoen, 2013).

Abrams se model het 'n positiewe resepsie gehad as gevolg van die toepasbaarheid daarvan. Daar is egter ook al kritiek teen sy poëtikale model ingebring. Van Rooden (2012: 67) noem dat daar veral in Amerika 'n debat ontstaan het, aangesien daar 'n behoefte was aan 'n meer objektiewe benadering tot literêre tekste. Die New Critics het van die standpunt uitgegaan dat die lees van 'n literêre teks as 'n geïsoleerde sisteem van norme die enigste werkbare teorie is. Die Nederlandse literatuurwetenskaplike, A.L. Sötemann, het sy eie indeling van Abrams se kategorieë gemaak en sy eie benaminge vir die onderskeie kategorieë geskep: "Instead of, or actually in addition to, a mimetic, pragmatic, expressive and objective theory, Sötemann refers to realistic, classicistic, romantic and symbolic theories" (Van Rooden, 2012: 67). Vanuit die Nederlandse literatuurwetenskap het daar dus 'n toepassing van Abrams se model plaasgevind wat eie was aan dié betrokke literêre sisteem. Sötemann het 'n meer a-historiese invalshoek gevolg en nie probeer om die onderskeie elemente van Abrams se model volgens 'n spesifieke tydperk te kategoriseer nie, omdat al die uitgangspunte in 'n spesifieke tyd of literêre werk kan voorkom.

Ander kritiek wat teen Abrams se model uitgespreek is, was dat dié poëtiese model 'n oorvereenvoudiging was. So byvoorbeeld betoog Dorleijn en Van den Akker (1991: 523) dat dié model "too coarsely-woven, too much focused on similarities, too little aware of differences especially concerning the literary texts themselves and hardly useful for an adequate description of prose" is (vertaling deur Van Rooden, 2012: 68). Dié kritiek is egter nie van toepassing op hierdie proefskrif nie, aangesien die model van Abrams slegs gebruik word as 'n wegspringplek om ander, meer relevante literêre teorieë ten opsigte van podiumpoësie te organiseer. Dié model van poëtikale benaderings kan wel gebruik word as instrument vir karakterisering: "It gives us something to hold onto and which can form the

point of departure from which we can make the necessary differentiations””, meen Dorleijn en Van den Akker (1991: 523) (vertaling deur Van Rooden, 2012: 68).

Die sosiale relevansie van die kultuurvorm wat in my proefskrif onder die vergrootglas verskyn, is ook van belang. Dit word spesifiek in Hoofstuk 5 ondersoek. In die geval van podiumpoësie kan die elemente in Abrams (1953) se model op ’n unieke – selfs aweregse – manier hertoegepas word. Deur die wisselwerking tussen die kunstenaar (*performer*), die kunswerk as refleksie van die werklikheid (of die problematisering daarvan) en die gehoor/publiek, kan ander kwessies ten opsigte van performatiewe kultuurvorme bespreek word, anders as wat gewoonlik die geval is ten opsigte van geskrewe poësie. Dit is omdat die kunswerk (podiumpoësie) in ’n sosiale sfeer ontstaan en/of uitgevoer word, terwyl die lees van geskrewe poësie meestal ’n individuele en private handeling is.

Du Plooy en Viljoen (2013) skryf oor die benaderingswyses in die literatuurwetenskap:

Literêre teorieë is altyd in ’n bepaalde rigting georiënteer. Nes kreatiewe werk vertoon hulle o.m. spore van verborge of versweë filosofiese veronderstellings of ideologiese sisteme. Die klemverskuiwings wat in bepaalde teorieë manifesteer, is telkens die resultaat van bepaalde vakfilosofiese oortuigings wat seker weer verband hou met ’n sekere filosofiese klimaat of rigting. Andersyds moet die invloed van nuwe tekste op die ontwikkeling van nuwe teorieë nie gering geskat word nie.

Die rol van die leser (en in die geval van die podiumpoësie die luisteraar en/of gehoor) word in Cloete et al. (2013) se *Literêre terme en teorieë* in die lemma “Leserrol” deur Marianne de

Jong omskryf as:

Die leser word as teksinterne faktor en die literatuur-leser-verhouding as interaksie en interafhanklik beskryf. Hiermee word nie teruggekeer na die konvensionele subjektivisme van die “affective fallacy” nie, maar eerder erken dat tekste altyd eerstens gelese tekste is. Die literatuurwetenskap word geprovokeer om selfrefleksief te word en die leesaktiwiteit as basis in sy eie benaderings te erken.

In bostaande aanhaling word daar verwys na die “leesaktiwiteit”, maar in die geval van podiumpoësie kan dit net sowel geïnterpreteer word as die aktiwiteite van die luisteraars of

die gehoor. Die feit dat die “leser” die ontvanger van die boodskap is (soos voorgestel deur Jakobson), word in die geval van podiumpoësie as belangrik beskou.

Wat veral op my proefskrif van toepassing is, is die idee dat daar tussen die werklikheid, die kunswerk, die kunstenaar en die gehoor ’n spanningsverhouding bestaan. Soos reeds genoem, is poësie op die podium nie moontlik sonder ’n toehoorder of gehoor nie. Daar bestaan volgens De Jong (2013) heelwat modelle vir teks-leser-interaksie en in die geval van podiumpoësie dus teks-gehoor-interaksie. Alle modelle vir teks-leser-interaksie berus op die aanname dat tekste en lesers sekere betekenissisteme of konvensionele denkwyses (kodes) deel. Hulle “fundeer die verstaanproses” en dien as basis vir die “betekenisgewende, teksstrukturerende rol van die leser” (De Jong, 2013).

Die gehoor is van kardinale belang in die podiumpoësie en hierdie spesifieke rol sal verder bespreek word in die volgende afdeling wat handel oor die Duitse resepsie-estetika, met ook kortlikse verwysings ook na die Amerikaanse leserresponsteorie.

In podiumpoësie is die kunstenaar self ook van belang – soos reeds genoem in Hoofstuk 1, is onder andere die kleredrag en stemtoon van die podiumdigter deel van die “teks” of finale kunswerk. Goedegebuure (1993: 780) is van mening dat nie slegs koerantonderhoude en televisieprogramme vir die digter se openbare beeld belangrik is nie, maar dat die optredes en voorlees van hul werk ook ’n belangrike rol speel.

Abrams (1953) betoog dat die ekspressiewe teorieë die verhouding tussen die kunswerk en die skrywer ondersoek, veral in die Romantiek. Du Plooy en Viljoen (2013) beskryf dié tipe benadering soos volg: “Die kunstenaar [staan] sentraal en die kunswerk is in alle aspekte – inhoud en vorm en betekenis – die produk van die kunstenaar se gees in Wordsworth se woorde: ‘Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings’”. Die spontaneïteit wat volgens Du Plooy en Viljoen (2013) deur die liriese poësie aangevoer word, gaan ook saam

met die podiumpoësie, aangesien dit een van die kenmerke van sekere vorme van die podiumpoësie is. Die fokus op die kunstenaar word soos volg deur Abrams (1953: 47) beskryf:

The orientation is now toward the artist, the focus of attention is upon the relation of the elements of the work to his state of mind, and the suggestion, underlined by the word “spontaneous” is that the dynamics of the overflow are inherent in the poetry and, perhaps not within his deliberate control.

Die rede waarom dié manier van dink oor ’n kunswerk in my proefskrif ter sake is, is omdat die werklikheid waarin die kunswerk geskep word, van groot belang is om die podiumgedig te kan verstaan. Die werklikheid of universum, is die realiteit wat in die kuns as spieëlbeeld weergegee word. Daar is dus ’n verantwoordelikheid van die kunstenaar teenoor die gehoor om die gehoor se aandag te trek. Die kunstenaar kan dus in sy kunswerk kritiek uitspreek deur sosio-politiese betrokke te wees en die werklikheid uit te daag. Daar is immers geen podiumgedig wat in ’n vakuum ontstaan of uitgevoer word nie. Die kunswerk is niks sonder die konteks waartoe dit behoort nie. Wat die literatuurbenaderings ten opsigte van die werklikheid volgens Abrams (1953) betref, speel die sosiale rol en betrokkenheid in podiumpoësie ’n belangrike rol. Dit kom in latere afdelings in die hoofstuk aan bod as daar na die teorie oor betrokke literatuur gekyk word. Al vier elemente is ter sake in die ondersoek na podiumpoësie, afhangend van hoe ’n mens daarna kyk.

Die kunswerk is die spieël van ’n groter werklikheid wat die kunstenaar oplik (volgens die oorspronklike ideëleer van Plato). Opvattinge oor wat die groter werklikheid is, verskil. Vir Plato is dit die transendentale idee; by Aristoteles kry die waarneming daarvan deur die sintuie groter klem; en die neo-klassieke konsentreer op die algemene mens (*Everyman*). Kritici en kunstenaars worstel met die vraag van wat gebeur as die kunswerk deur die kunstenaar verwerk word. Die kunswerk is dus altyd ’n interpretasie en reaksie wat nie “suiwer” staan, los van die sisteem waarin dit plaasvind nie (Abrams, 1953).

Die benaderingswyse van Abrams (1953) van hoe daar met literatuur omgegaan word, skep ook 'n basis vir hoe om na podiumpoësie te kyk. Alhoewel daar voorheen geargumenteer is teen die toepassing van geskrewe paradigmas en literêre teorieë op orale podiumvorme, kan die elemente van Abrams (1953) se model wel op podiumpoësie toegepas word as die “kunstenaar” verander word na “podiumkunstenaar” en die “leser” na “gehoor” of “luisteraar”.

Net soos die belangrikheid van die werklikheid as spieël gebruik word vir die kunswerk in die benadering tot literêre teorie soos deur Abrams (1953) voorgestel, word die rol van die digter (in dié geval die podiumdigter) ook as belangrik gesien. Dit sluit aan by die uitgangspunt dat die podiumdigter se klededrag, stemtoon en liggaamshouding deel uitmaak van die finale produk. Die skepper van die kunswerk staan dus nie apart van die uiteindelijke produk nie. Abrams (1953: 29) skryf:

The poet has moved into the center of the critical system and taken over many of the prerogatives which had once been exercised by his readers, the nature of the world in which he found himself and the inherited precepts and examples of his poetic art.

In die geval van podiumpoësie staan die podiumkunstenaar (hetsy 'n digter, sanger of akteur) sentraal in die kulturele en literêre sisteem. Die podiumkunstenaar se rol word gesien as belangrik en beïnvloed nie net die werklikheid nie, maar ook op die ou einde die kunsproduk (podiumgedig) en die ontvanger daarvan (die gehoor en/of luisteraar).

Al vier die elemente wat deur Abrams (1953) geïdentifiseer is, word dus as belangrik geag in 'n ondersoek na podiumpoësie en is van toepassing op my proefskrif. Die soeklig val onderskeidelik op die vier elemente in die volgende afdelings, deur telkens 'n teorie by die betrokke element te betrek. Daar word eers ondersoek ingestel na die rol van die kunstenaar self en die wisselwerking wat die podiumkunstenaar het met sy teks. Die persona van die podiumkunstenaar staan sentraal in die navorsing oor podiumpoësie. Die teorie wat hier van toepassing is, is dié van performatiwiteit. Tweedens word die soeklig geplaas op die rol van

die gehoor/luisteraar. Die publiek speel 'n kardinale rol by die kunsprodukt en met behulp van resepsieteoretiese uitgangspunte sal hierdie rol in verband met podiumpoësie bespreek word. Daarna kom die podiumteks aan bod. Hier word daar verwys na die New Criticism as literêre teorie. Die outonome benaderings van die literatuurwetenskap word in hierdie afdeling voorop gestel. Laastens word daar gefokus op wat Abrams (1953) die *universe* of werklikheid noem. Die mimetiese benadering staan hier sentraal en die podiumgedig wat as spieël gesien word om die werklikheid en sosio-politieke konteks te reflekteer, word ondersoek. Daar word na verskeie teorieë rondom betrokke literatuur gekyk.

2.6 Performatiwiteit

2.6.1 Omskrywings

Die fenomeen van podiumpoësie wat in hierdie proefskrif ondersoek word, steun sterk op die teoretiese begronding van *performance*-studies. Dit is reeds genoem dat die teks nie in isolasie ondersoek kan word nie en dat podiumpoësie eers werklik ontstaan tydens die *performance* of uitvoering daarvan. Daarom is dit noodsaaklik vir die navorser om die teoretisering oor performatiwiteit in ag te neem.

Performatiwiteit as 'n teoretiese kategorie word in verskeie dissiplines gebruik. Dit kan gebruik word in 'n verskeidenheid van genres soos teater, dans, musiek, populêre vermaak en selfs religieuse rituele. Al het die term sy oorsprong in die taalwetenskap, is dit eers in die uitvoerende kunste waar dit werklik tot sy reg kom. In die jare 1970 is *performances* aanvaar as 'n medium van artistieke uitdrukking (Goldberg, 1988: 7).

Die ontwikkeling van die terme *performance*, *performatief* en *performatiwiteit* kan volgens Reinelt (2002: 201) in drie afsonderlike maar verwante velde verdeel word, hoewel die terme dikwels verwisselbaar gebruik word. Eerstens word die term *performance* gebruik om sekere *performance*-prosesse te onderskei van teater-*performances* (-opvoerings), en – in die eng

gebruik daarvan – om *performance*-kuns te identifiseer as dit wat, anders as “gewone” teater-*performances*, die subjek in die proses (of die subjek-in-proses) ten toon stel. Reinelt (2002: 201) omskryf dit as “the making and fashioning of certain materials, especially the body, and the exploration of the limits of representation-ability”. Die onmiddellikheid en nie-herhaalbaarheid van die lewende *performance* is ingebed in bostaande nosie. Dit gaan dus om wat Peggy Phelan (in Reinelt, 2002: 201) bestempel as “representation without reproduction”.

Dié eerste gebruikskategorie van die term *performance* is verwant aan ’n algemene geskiedenis van die avant-garde of anti-teater. Dié term gaan uit van die veronderstelling dat die *performance* betekenis verkry aan ’n wegdoen van aspekte van die tradisionele teaterpraktyk wat plot, karakter en referensialiteit benadruk. In die geval van podiumpoësie is die kunstenaar se liggaam, stem, gebare en bewegings deel van die *performance* en daarom ook deel van die kultuurproduk (Reinelt, 2002: 202). Die verwerping van tekstuele soewereiniteit maak in hierdie tradisie plek vir improvisasie en soortgelyke avant-gardistiese eksperimente. Reinelt (2002: 202) verwys hier na Elin Diamond (1996) wat die verskuiwings wat plaasgevind het, beskryf as in ooreenstemming met poststrukuralistiese sieninge oor die “death of the author” en vervolg: “The focus in *performance* today has shifted from authority to effect, from text to body, to the spectator’s freedom to make and transform meanings.” Laasgenoemde stelling sluit aan by die argument dat podiumpoësie, as postmodernistiese fenomeen, as *proses* gesien word en nie as voltooid kultuurproduk nie.

Die tweede ontwikkelingsveld van die *performance* vanaf die 1950’s (volgens Reinelt, 2002: 202) deur middel van navorsing van antropologiese aard, is die insluiting van kulturele *performances* wat gelyke status verleen aan rituele, sport, dans, politieke byeenkomste en sekere performatiewe aspekte van die daaglikse lewe. Die verbinding van teater-*performance* met die ander tipe kulturele *performances* het in die 1970’s en 1980’s tot ’n politieke projek

ontwikkel. Nie net het die onderskeid tussen hoë en lae kultuur, primitief en ontwikkel, elite en populêr begin verdwyn nie, maar ook het daar 'n metodologie ontwikkel wat gebaseer is op voorbedagte sosio-politieke analises van die uitvoering van die soort *performances*. Reinelt (2002: 202) skryf verder dat navorsers soos Richard Schechner se werk daaruit ontwikkel het, asook ander *performance*-teoretici wat die klem gelê het op die bewusmaking van kulturele verskille en historiese perspektiewe. Dié teoretici het geskryf oor onder andere ras, gender en seksualiteit “as they are asserted and inscribed in performance: as they become performative.”

Die sosiale betekenis en rol wat *performance* in die samelewing speel, is in die tweede ontwikkelingsveld gedebatteer en ondersoek. Die derde ontwikkelingsveld van *performance*-studies is volgens Reinelt (2002: 203) die filosofiese gebruik van performatiwiteit met teoretici soos onder andere Jacques Derrida²⁴, Judith Butler en literatuurteoretici wat John L. Austin se teorie oor die performatiewe uitgebrei het. Dit het plaasgevind binne die kader van die poststrukuralistiese kritiek op agentskap, subjektiwiteit, taal en wet. Die onderskeie teorieë wat deur hierdie navorsers verteenwoordig word, skep 'n belangrike oorsig oor die ontwikkeling van die *performance*-teorie. Sekere van hierdie vertakings sal hierna afsonderlik bespreek word en kort oorsigte van die kernaspekte van die onderskeie teorieë sal gebied word.

Reinelt is nie die enigste akademikus wat oor die fenomeen van *performance* skryf nie.

Schechner (1988: 142) beskryf *performance* soos volg:

Performance originates in impulses to make things happen and to entertain, to get results and to fool around, to collect meanings and to pass the time, to be transformed into another and to celebrate oneself, [...] to bring into a special place of transcendent

24 Derrida (1986a: 115) bring performatiwiteit in verband met die letterkunde en noem byvoorbeeld dat die titel van 'n werk altyd 'n belofte is, wat weer gesien kan word as 'n performatiewe daad.

other who exists then-and-now and later-and-now, to be in a trance and to be conscious [...].

Bogenoemde omskrywing van Schechner (1988: 142) kan toegepas word op die oorspronklike ontwikkelingsveld soos deur Reinelt (2002: 201) voorgestel; dus om te onderskei tussen “tradisionele” teateropvoerings en die nuwe soort *performance* wat gesien kan word as ’n proses eerder as ’n finale kultuurproduk. Die onmiddellikheid van die *performance* en die beperking in die vermoë om hierdie tipe transendentele ervaring te representeer, word deur Schechner vooropgestel.

Daar is wel ook ander menings oor presies wat die term *performance* omskryf. Cawelti (1980: 8) beskryf ’n *performance* as ’n kunswerk wat altyd gebaseer is op ’n ander werk; dit is “some form of mediation between that work and the audience”. Die *performance* bestaan dan as entiteit tussen die geskrewe teks (literêre werk) en die gehoor. Die kerneienskap dat die kunswerk dus slegs in essensie ’n werklikheid voor ’n gehoor word, is belangrik. Ek gaan egter nie akkoord met Cawelti (1980: 8) se mening dat ’n *performance* ’n kunswerk is wat altyd op ’n ander werk gebaseer is nie. Bostaande definisie sluit nie improvisasie op die podium in nie en omvat net byvoorbeeld voorlesings van akteurs wat digters se werk *perform*. Al die variasies wat moontlik kan ontstaan tussen die oorspronklike kunstenaar (indien dit van die *performer* verskil) en die kreatiwiteit en verbeelding van die *performer(s)* bied ’n interessante spanningsveld. Dieselfde *performer* lewer in elke uitvoering ’n ander kunswerk as met die vorige geleentheid. Die gehoor se rol staan dus ook sentraal in die aktualisering van die *performance*, aangesien ’n kunswerk daarsonder nie kan ontstaan nie. Deurdat die *performance* gesien of ervaar word, kry dit gestalte. Dit sluit aan by die nosie dat ’n *performance* ’n proses is en nie ’n produk nie.

Op die mees eenvoudige vlak kan ’n *performance* gesien word as ’n gebeurtenis en iets wat gebeur. Dit beskryf volgens Diamond (1996: 1) sekere beliggaamde handeling (embodied

acts) wat deur ander waargeneem word. Aan die ander kant is dit “a completed event framed in time and space and remembered, misremembered, interpreted, and passionately revisited across a pre-existing discursive field” (Diamond, 1996: 1). ’n *Performance* kan dus gesien word as iets wat dryf tussen die teenwoordige tyd (met die waarneming en beleving van die gebeurtenis) en die verlede tyd (die herinnering aan die gebeurtenis). Dit is as gevolg van die feit dat die luisteraar/toehoorder ná die *performance* kan terugdink aan dit wat hy/sy gesien/gehoor het en op ’n manier onthou (of vergeet) wat by die *performance* plaasgevind het. Diamond verduidelik dat *performance*, selfs in die onmiddellikheid daarvan, “drifts between present and past, presence and absence, consciousness and memory”.

Die postrukturele uitgangspunt van onder andere Jacques Derrida wat die teken of *sign* en die uitbeelding daarvan kritiseer, is volgens Reinelt (2002: 205) die filosofiese agtergrond vir die teorie oor *performance*. Dit is as gevolg van die idee dat die *performance* gesien word as ’n proses en die kultuurvorm die “dileberate rejection of totalized/completed meanings” vooropstel. Reinelt (2002: 205) is van mening dat al die *performance*-teorieë op die kritiek gereageer het deur performatiewe prosesse te isoleer en dit te onderwerp aan “a de-representation and a close scrutiny for lingering traces of the technological stage – the text-dominated, logocentric stage of European theater and culture”. *Performance*-studies het begin aandring op ’n meer inklusiewe stel praktyke waarvan baie onbekend was, of onderdruk is. Diamond (1996) beskryf dié verhoudings soos volg:

When performativity materializes as performance in that risky and dangerous negotiation between a doing (a reiteration of norms) and a thing done (discursive conventions that frame our interpretations), between someone’s body and the conventions of embodiment, we have access to cultural meanings and critique. Performativity, I would suggest, must be rooted in the materiality and historical density of performance.

Performance-studies het sy wortels in verskeie studierigtings en literêre teorieë waarvan die taalwetenskap (J.L. Austin), teaterwetenskap (W.B. Worthen) en politieke kultuurstudies (J.

Butler) die kern vorm. In die volgende afdelings sal bondige oorsigte van die ontwikkelingsfases van dié teoretisering aangebied word. Die ontwikkelingsfases van performatiwiteit in die taalwetenskap en die politieke kultuurstudies dien egter net as agtergrond tot die teoretiese benadering. Ten opsigte van podiumpoësie is die teaterwetenskap as invalshoek oor performatiwiteit die belangrikste.

2.6.2 Die teaterwetenskap

Die teaterwetenskap se basis lê steeds in Plato se konsep van *mimesis*, maar dit is Aristoteles wat die onderskeie formele elemente van drama geïdentifiseer het as plot, karakters, taal en tema, terwyl die performatiewe elemente bestaan uit “music and spectacle” (Worthen, 2004: 6).

Diamond (1996) argumenteer dat sedert die laat 1960’s die term *performance* in opposisie met teaterstrukture en algemene teaterkonvensies gedefinieer is. Die diskoers oor die performatiewe beweeg dus weg van die oorspronklike teaterwetenskap na ander dissiplines. Worthen (1998: 1093) is van mening dat die wegbeweeg te doen het met die verskillende dissiplines se beweging tussen *performance*-studies en literêre studies en dat “similarly [it] betrays a desire to locate the meanings of the stage in the contours of the dramatic text”. Die verhouding tussen die geskrewe teks en die uitvoering daarvan in die *performance* word dus geproblematiseer en met die term *performatiwiteit* kan dit bespreek en ondersoek word.

Vir die doeleindes van my proefskrif sal die teoretisering oor performatiwiteit rakende podiumpoësie sentraal staan. Poësie op die podium is uniek in die sin dat dit geleentheid behels wat nie herhaalbaar is nie. Alle podiumpoësie is “essentially ephemeral work of art, and has no existence or continuity apart from its performance” (Finnegan, 1977: 28). Die vaardigheid en persoonlikheid van die *performer*, die aard en reaksie van die gehoor, en die konteks en doel van die geleentheid is alles noodsaaklike aspekte van die artistieke betekenis

van podiumpoësie. Die *performance* sal dus op 'n spesifieke manier gedokumenteer moet word.

Auslander (2006: 1) is van mening dat die dokumentasie van die *performance* in die verlede op twee maniere plaasgevind het, naamlik: *dokumentêr* en *teatraal*.

Die dokumentêre kategorie verteenwoordig die tradisionele manier hoe die verhouding tussen voordragkuns of *performance art* en die dokumentasie daarvan verstaan is, naamlik: dat die dokumentasie van die *performance* 'n verslag of oorsig verskaf wat gerekonstrueer kan word, sowel as 'n bewys dat die *performance* werklik plaasgevind het. Auslander (2006) is daarom van mening dat die verhouding tussen *performance* en die dokumentasie daarvan ontologies van aard is. Dit beteken dat die een 'n bepaalde bestaanswaarde aan die ander verleen; dit kan dus gesê word dat die een slegs bestaan as gevolg van die ander se bestaan.

Teatrale dokumentasie van die *performance* is voorbeelde waar “*performances* were staged solely to be photographed or filmed and had no meaningful prior existence as autonomous events presented to audiences” (Auslander, 2006: 2). Dit sluit aan by sekere subvorme van podiumpoësie, soos films, waar die *performance* voor 'n kamera slegs geskied omdat daar 'n ander intensie is in 'n ander medium. In laasgenoemde tipe dokumentasie is die gehoor dus verwyderd van die oorspronklike *performance*.

Uit 'n tradisionele perspektief sluit die kategorie *dokumentêr* en die *teatraal* mekaar wedersyds uit. As die teatrale as vertrekpunt geneem word, beteken dit dat daar ook gefokus moet word op die ekstra-literêre dimensies wat met podiumpoësie gepaard gaan. Die verskillende kontekste wat in berekening gebring moet word rakende die bestudering en kritisering van poësie op die podium, moet ook ondersoek word, hetsy dit klank, beligting of die stel is. Al hierdie faktore dra tot die finale produk by.

Eerstens is die digter se persoonlikheid of persona van kardinale belang. Dit sluit aan by Abrams (1953) se model van benaderingswyses in die literatuurstudie waar een van die elemente teenwoordig, die kunstenaar self is. Dan is daar ook die kulturele, sosiale, politieke en historiese agtergronde, asook die tradisies waaruit en waarin die digter werk (Beasley, 1996: 28). Dit is volgens Abrams (1953) se model die element van die universum of werklikheid. Die rol wat die gehoor by 'n *performance* speel, geniet ook later aandag deur gebruik te maak van aspekte van die resepsieteorie.

Finnegan skryf (2007: 7) dat daar deesdae in die moderne samelewing 'n groter waardering is vir die “significance of context, of audiences and readers, of dialogism and multiple voices, of historical specificities, and of the need to challenge restrictive and self-sustaining ideologies that would hide certain forms and action from consideration”. Finnegan (2007) se stelling sluit aan by die hipotese van my studie, naamlik dat die performatiewe kultuurvorme in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem iets kan bydra tot die begrip van die sisteem. Podiumpoësie se orale oorsprong leen dit daartoe om met die konteks en gehoor binne 'n globale interverweefde sisteem te kommunikeer.

Auslander (2008: 2) verduidelik dat dit 'n paradigma-gedrewe dissipline is. Daar is geen objek (of stel objekte) wat *performance* genoem kan word nie. Daar is eerder 'n idee, *performance*, wat dien as die paradigmatische vertrekpunt vir enige vrae wat in dié dissiplines ontstaan: “In principle, this paradigm can function as a lens through which to examine almost anything” (Auslander, 2008: 3). Dus kan die *performance* van podiumpoësie lig werp op die konteks waarin dit voorkom om sodoende die sosiale rol en betrokkenheid daarvan te probeer vasstel.

In 'n ondersoek na die performatiewe in podiumpoësie, is die hooffokus op die kunstenaar. Die podiumkunstenaar word deur middel van sy *performance* deel van die uiteindelijke kunswerk en kan gesien word as 'n kardinale element. Laasgenoemde stelling kan

geproblematiseer word deur te argumenteer dat performatiwiteit ook op ander elemente in Abrams (1953) se model van toepassing is, soos die gehoor en die konteks. Die rol van die kunstenaar is dus nie die enigste element wat deur middel van performatiwiteit ondersoek kan word nie. Warwick Slinn (1999: 61) argumenteer dat *performatiwiteit* toenemend 'n meer diverse term word wat aan die een kant die teks en sosiale konteks verenig en aan die ander kant die spreker van die spraak of toespraak verwyder. Performatiwiteit bestaan dus uit verskeie aspekte wat die *performer*, die daad, die gehoor en die konteks insluit.

Vir die doel van my proefskrif het ek besluit om die teoretiese benadering van performatiwiteit op die kunstenaar van toepassing te maak. Die volgende twee afdelings oor taalwetenskap (Afdeling 2.6.3) en die sosiale en politieke wetenskap (Afdeling 2.6.4) brei die teoretisering oor performatiwiteit uit na ander akademiese studieveldde. Soos reeds genoem, word die volgende afdelings ter agtergrond aangebied ten einde te laat blyk watter navorsingsvelde by dié term betrek word.

2.6.3 Die Taalwetenskap

John Austin het heel eerste die term *performatief* gebruik in sy ontwikkeling van die Speech Act Theory of Taalhandelingsteorie en beskryf dit in sy boek *How to do Things with Words* (1962). Die basis van dié konsep lê in die feit dat tekste nie slegs iets *sê* nie, maar ook iets *doen*. Die idee dat spraak nie net 'n wêreld kan reflekteer en beskryf nie, maar ook die wêreld tot stand kan bring, word voorgestel. Austin (1962) onderskei tussen twee soorte stellings, naamlik *konstatiewe* en *performatiewe* stellings. Konstatiewe stellings omskryf 'n gebeurtenis, soos byvoorbeeld “Die hond blaf hard” of “Dit is 'n warm dag”. Die performatiewe stelling gaan 'n stap verder deurdat dit wat gesê word, terselfdertyd ook uitgevoer word. 'n Voorbeeld van 'n performatiewe stelling is soos deur Austin voorgestel in Haupt (2014: 46) wanneer 'n bruidegom “Ja” antwoord op die vraag “Neem jy hierdie vrou as

jou eggenoot?” Die teorie oor taalhandelinge sal vir die doel van hierdie proefskrif eers uitgebrei moet word.

Die taalhandelinge wat deur Austin (1962) beskryf is, is gebaseer op die performatiewe wat wissel tussen die taal en die handeling. Volgens Austin (1962) is die *performative* ’n uiting wat nie ’n stelling maak nie, “that does not express truly or falsely an already-existing condition”, maar wat in der waarheid ’n aksie *perform* of uitvoer. Die teorie is verder uitgebrei deur Bennet en Royle (2004: 237). Al dié navorsers is dit eens dat die performatiewe nie net ’n aksie (handeling) beskryf nie, maar terselfdertyd ’n aksie (handeling) uitvoer. Ander rolspelers in die uitbreiding van hierdie teorie is onder andere Jacques Derrida en Paul de Man. Hierdie teoretici se bydraes, sowel as hul rol in die totstandkoming van die teorie oor *performatiwiteit* in die taalwetenskap, sal kortliks bespreek word.

Jacques Derrida het Austin se teorie oor taalhandelinge gekritiseer, aangesien Derrida daarop aandring dat “the general condition of language is iteration”. Dit sluit volgens hom ook “theatrical utterances” in, aangesien dit ’n “iteration of a prior linguistic structure” bevat (Reinelt, 2002: 204). Derrida het ook kritiek uitgespreek teen die eng gebruik van die woord *performative* in Austin (1962) se Taalhandelingsteorie. Volgens Llewelyn (2002: 78) word die woord *performative* deur Derrida gebruik “not just for a putative kind of utterance, but also for a style of philosophizing, a practice which calls for analytic labour, experiments on given texts that test their mettle in a fashion not utterly remote from what goes on in a laboratory where apparatus is set up and experiments are performed”.

Die taalhandelinge in die letterkunde het volgens Hillis Miller (2001: 1) ten minste drie moontlike verbandhoudende betekenisse. Eerstens kan dit verwys na taalhandelinge wat in literêre werke voorkom, soos byvoorbeeld onder meer beloftes, leuens, verskonings en verklarings wat deur die karakter of verteller in die roman geuite word. Tweedens kan dit ook verwys na ’n “possible performative dimension of a literary work taken as a whole”,

aangesien die skryf van enige roman (of enige ander literêre werk) beteken dat iets met woorde gedoen word. Derdens argumenteer Hillis Miller (2001: 2) dat die taalhandeling in die letterkunde spesifiek kan verwys na 'n parallel soos “in kostuum” of “incognito”. 'n Normale of standaardtaalhandeling kan gekamoeifleer word as letterkunde, en omgekeerd. Dit mag dus wees dat 'n gewone taalhandeling met letterkunde verwar kan word.

Austin was skepties oor teatrale *performances* en daarom het Worthen (1998), wat op Austin se teorie uitgebrei het en dit vir die teater aangepas het, aangevoer dat die meeste teoretici dramatiese *performances* sien as 'n “lapsed reading deriving from the proper meanings prescribed by the text” (Worthen, 1998: 1095). Die uitvoering van die teks wyk dus af van die voorgeskrewe betekenis wat die dramaturg aandui.

Die tradisionele literêre studie het mettertyd begin verbreed tot *performance*-studie en Parker en Sedgwick (1995: 2) beskryf dit as “mov[ing] well beyond the classical ontology of the black box model to embrace a myriad of *performance* practices, ranging from stage to festival and everything in between: film, photography, television, computer simulation, music, ‘performance art’, political demonstrations, health care, cooking, fashion, shamanistic ritual”. Bostaande teorieë is dus ook toegepas op rituele en seremonies van die perverse, nagmaakte, onnatuurlike, dekadente en abnormale variëteit²⁵. Dit beteken dat beide 'n kerkdien en 'n ontkleedans as 'n *performance* gesien kan word.

Die taalwetenskaplike benadering tot die *performance*, hetsy dié van Jakobson (1960: 356), wat fokus op die “message for its own sake”, of dié van Havranek (1964: 10), wat teksgebaseer is, is problematies. Nie een van die teorieë oor die handeling van die *performance* word op die *performance* self gebaseer nie. Daar word slegs gekyk na die geskrewe

25 Sien ook Quinn (1995) se bydrae tot die bespreking van teatraliteit. Dit is in die onderafdeling oor die teaterwetenskap aangeraak (Afdeling 2.6.2)

weergawe daarvan. Soos reeds genoem, is dit nie 'n aanvaarbare benadering vir die doel van hierdie proefskrif nie, aangesien die *performance* 'n nie-herhaalbare, uitgevoerde gebeurtenis is.

In die volgende afdeling word die sosiale en politieke wetenskap se teoretisering oor performatiwiteit betrek.

2.6.4 Die sosiale en politieke wetenskap

In die ondersoek na performatiwiteit in die veld van die sosiale en politieke wetenskap gaan navorsers uit van die idee dat alles wat mense doen, performatief van aard is. Die nosie dat performatiwiteit dus net in die teateromgewing van toepassing is, word deur navorsers soos Butler (1988, 1993) geproblematiseer.

Aangesien die sosiale en politieke wetenskap se benadering tot performatiwiteit net ter agtergrond is, sal hier slegs 'n oorsigtelike beskrywing gebied word.

Performatiwiteit en die ondersoek daarna het vanaf die 1960's wegbeweeg van die teaterwetenskap en kan van toe af verwys na “popular entertainments, speech acts, folklore, political demonstrations, conference behavior, rituals, medical and religious healing, and aspects of everyday life” (Diamond, 1996: 2).

Die rol wat kultuur in performatiwiteit speel, is onmiskenbaar. Alle kulture “process itself through performance, but without knowledge of both the history of referenced performance and contemporaneous circumstances, performance is insufficiently understood as chosen expressions or politics-as-culture constantly undergoing negotiation” (Davis, 2008b: 5). Die individue en die kulture waaraan hulle behoort, word dan “mutually constitutive.” Hierdie stelling van Davis sluit aan by die feit dat podiumpoësie as gevolg van die performatiewe aard daarvan, as 'n kultuurprodukt gesien kan word. Deurdat podiumpoësie gesien word as 'n

uitspruiting en postmodernistiese manifestasie van oorspronklike orale poësie, bied dit 'n unieke blik op die sosiale rol en betrokkenheid van kultuur as sosio-politieke sisteem.

Butler (1997: 8) beskryf die krag wat woorde het en die mag wat die performatiewe woord besit. Die idee sluit aan by Austin (1962) se benadering van performatiwiteit in die taalwetenskap, maar Butler (1997) lewer wel kritiek op hierdie stelling deur te noem dat:

We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name for our doing: both “what” we do (the name for the action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences.

Die performatiewe kom volgens Butler (1997) sterker na vore in die orale vorm as in die geskrewe vorm, omdat nie slegs die visuele waarneming sentraal staan nie, maar naas die visuele ook auditiewe en paralinguistiese aspekte betrek word. Die performatiewe woord is wel nie die enigste manier hoe Butler oor *performance* skryf nie. Die grootste bydrae wat Butler volgens Salih (2002: 75) oor die term *performatiwiteit* gelewer het, is die idee dat *gender perform* word.

Soos reeds genoem, het die studie van performatiwiteit mettertyd wegbeweeg van die teater na verskeie ander velde soos die linguistiek en politieke kultuurstudies. Dening (1996) bestudeer geskiedenis en kultuur en die rol wat performatiwiteit daarin speel.

Daar kan geargumenteer word dat alle kulturele aktiwiteite deur die loop van die geskiedenis gesetel was in die performatiewe. Die intrinsieke rol van performatiwiteit in alle samelewings (antiek en modern) is nagevors. Die sosiale rol van performatiwiteit in podiumpoësie kan weer in verband gebring word met die teoretiese benadering van die polisisteamteorie en die transnasionale. In elke podiumpoësisisteam is daar verskeie subsysteme en in elke subsisteam manifesteer podiumpoësie op verskillende maniere. Hierdie subsysteme tree ook met mekaar in wisselwerking en beïnvloed mekaar wedersyds. Vir die doeleindes van my proefskrif is die fokus oorwegend op die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem.

Die teks kan nie alleen in 'n vakuum optree nie en daarom voel Butler (1997: 51) dat:

Performance produces the text within a system of manifestly citational behavior, such that when “a performance works” it does so “to the extent that it draws on and covers over the constitutive conventions by which it is mobilized.”

Die performatiewe van kulturele en sosiale praktyke het sedert die 1970's aandag begin geniet toe daar erken is dat individuele gedrag spruit uit die kollektiewe, selfs die onderbewuste, en dat dit in waarneembare gedrag manifesteer, tegelyk openlik en daaglik, individueel en kollektief (Davis, 2008a: 1). Davis (2008a) argumenteer ook dat *performance* 'n hulpmiddel is vir innoverende verkenning en dat dit buigsaam is onder verskeie omstandighede en ook dat dit kan transformeer wanneer dit noodsaaklik is, aangesien dit beide die onderwerp van die studie sowel as die middel is (Davis, 2008a: 2). Die omstandighede wat moontlik kan verander, is onder andere die sosio-politieke klimaat van die spesifieke tydperk of sekere ander tendense in die samelewing.

Met die navorsing wat in hierdie afdeling aan bod kom, is dit duidelik dat performatiwiteit al deeglik in die sosiale en kultuurwetenskappe ondersoek is. Die feit dat die term *performatiwiteit* gekoppel kan word aan gender en ander studieverdele is interessant, maar vir die doeleindes van hierdie studie nie noodwendig relevant nie.

In die volgende afdeling sal die resepsiestudie aan bod kom en daardeur val die soeklig dan weer op die ontvangs van die podiumteks en die element van die publiek/gehoor.

2.7 Resepsieteorie

Dit is reeds voorheen gestel dat poësie op die podium 'n belangrike fenomeen oor die hele wêreld heen is. Wat podiumpoësie besonders maak, is die unieke interaksie en wisselwerking wat dit telkens met die gehoor (of publiek) het.

Die performatiewe aard van podiumpoësie maak dit onmoontlik om sonder luisteraars of 'n gehoor te bestaan. Die kommunikasiemodel van Jakobson (1960) waarvolgens 'n boodskap

met behulp van enkodering en dekodering aan 'n ontvanger oorgedra word, kan ook hier van toepassing wees. In die geval van podiumpoësie is die sender en ontvanger onderskeidelik die podiumdigter/*performer* en die gehoor. Figuur 3 illustreer die basiese konsep van Jakobson (1960) se kommunikasie-model wat ek aangepas het met podiumpoësie as vertrekpunt:

Konteks / Kontak / Kode		
SENDER	BOODSKAP	ONTVANGER
(podiumdigter)	(podiumgedig)	(gehoor)

Figuur 3: Jakobson (1960) se kommunikasie-model met betrekking tot podiumpoësie.

In die geval van performatiewe kultuurvorme tree die podiumdigter (en/of sanger) op as die sender van 'n boodskap – die podiumteks. Die ontvanger van die boodskap is die gehoor (en/of luisteraar). Die podiumdigter moet dan (volgens Jakobson se kommunikasie-model) deur middel van onder andere enkodering die boodskap aan die gehoor oordra. Die gehoor moet dan met dekodering die boodskap van die podiumdigter ontsyfer. In die geval van performatiewe kultuurvorme kan die gehoor in wisselwerking tree met sowel die sender as die boodskap deur byvoorbeeld applous. Sodoende kan hulle ook as senders van nuwe boodskappe beskou word.

Die konteks van elke kommunikasiegeleentheid is ook van belang. Die lokaal waar die *performance* byvoorbeeld plaasvind, skep reeds konteks vir die gebeure. Daar is 'n verskil tussen 'n *performance* in 'n duur teater en in 'n township. Nog iets wat konteks (soos voorgestel in bogenoemde model) skep, is tyd. Die jaar of tydperk wanneer die gebeurtenis plaasvind, hetsy byvoorbeeld 1912 of 2012, dra by tot die konteks en daarom ook tot die enkodering/dekodering van die kommunikasie tussen die podiumdigter en die gehoor.

Die resepsiestudie is 'n teoretiese benaderingswyse waar die rol van die leser of “ontvanger” sentraal staan. In die geval van podiumpoësie is die ontvanger van die kunswerk die

gehoor/luisteraars. Enkele resepsieteorieë sal in dié afdeling aan bod kom. Voordat dit geskied, verskaf ek ’n voorbeeldteks wat die rol van die leser of ontvanger demonstreer.

Op die kletsrymgroep Bittereinder se album *Skerm* (2014) rap hulle in die eerste lied, “Ampersand”, die volgende:

as jy my kan hoor
 beteken dit jy luister Bittereinder in jou kantoor
 of in jou kar of op jou foon terwyl jy loop
 of dalk is jy vanaand in ’n live show gehoor! ja!
 as jy my kan hoor
 bou ons saam ’n brug tussen sterlig en woorde
 hierdie liedjie het jou nodig: jou denke, jou ore
 sonder ’n leser is ’n skrywer onvolkome
 liewe luisteraar
 ek voel myself hier
 solank jy is
 solank jy is

Bostaande liriek verduidelik die rol wat die gehoor/luisteraars speel in alle vorme van podiumpoësie. Die spreker sing dat hy homself hier “voel” omdat die luisteraar “is”. Dit suggereer dat die podiumkunstenaar (in hierdie geval ’n kletsrymer) slegs bestaansreg gegun word wanneer sy “kunsproduk” gehoor word. Sonder iemand wat die boodskap kan ontvang, sal die podiumkunstenaar nie bestaan nie. Die kunsproduk of “liedjie” het ook die luisteraar nodig, want “sonder ’n leser is ’n skrywer onvolkome”. Die spreker betrek ook effektief verskeie “podiums”. Die kunsproduk kan geluister word in ’n motor of op ’n foon, of by ’n optrede.

Die luisteraar en/of gehoorlid se belangrike rol word aan die begin van die album baie duidelik gestel. Daar word reguit gesê die “liedjie het jou nodig” op sowel ’n intellektuele as fisieke gewaarwordingsvlak (“jou denke, jou ore”). Die skrywer of kunstenaar is volgens Bittereinder “onvolkome” sonder ’n leser (of luisteraar).

Die rol wat die leser by die aktualisering van ’n teks speel, word in die Duitse en Amerikaanse resepsieteorieë ondersoek. In die elektroniese weergawe van Cloete (2013) se

Literêre terme en teorieë word die resepsieteorie in sowel die wydste as die engste sin van die woord soos volg deur Rossouw (2013) beskryf:

Alle rigtings in die literatuurstudie wat gemoeid is met die resepsie van literêre werke deur die leser. Hierby sou dan ook psigologiese en sosiologiese studies ingesluit kon word. In enger sin is die term sinoniem met die sogenaamde Resepsie-estetika wat teen die laat sestigerjare in Wes-Duitsland bekend gestel is.

Die resepsie-studie se ontstaan kan teruggevoer word na die laat 1960's toe die bewustheid van die leser vooropgestel is. Rossouw (2013) brei verder uit deur te noem dat die resepsiestudie die teks postuleer as teken wat funksioneer “binne ’n histories bepaalde kommunikatiewe stelsel, met besondere klem op die leser as ontvanger van die boodskap van die teks en op die leesproses”. Die verhouding tussen die teks en die leser (of in die geval van podiumpoësie die gehoor) kom in dié teoretiese uitgangspunt ter sprake. Die wisselwerking tussen die leser en die teks en die wedersydse invloed op mekaar word as die primêre ondersoekfokus voorgelê. Segers (1974: 392) omskryf die resepsieteorie as ’n literatuurwetenskaplike stroming wat die literêre teks ondersoek “vanuit die lezersreakties die na aanleiding van deze tekst gegee word. De werkhypothese hierbij luidt, dat de lezer in de eerste (zo men wil laatste) instantie beslist of een bepaalde tekst al dan niet literair is”. Literariteit is dan ook ’n saak waarmee resepsie-estetici ten nouste gemoeid is.

Daar is volgens Rossouw (2013) twee hoofbenaderings binne die resepsieteorie. In die resepsie-estetika word die teks eerstens bestudeer “met die oog op die reaksie van die implisiete leser as die geïmpliseerde ontvanger van die teks”. Die rol van die leser en lesertipes is veral deur Wolfgang Iser (1978) ondersoek.

In die tweede instansie word resepsie-ondersoeke op twee wyses onderneem. Jauss (1970) beskryf die literatuurgeskiedenis in terme van verskillende momente in die historiese resepsie van tekste. Die ander wyse is empiriese ondersoeke wat onderneem kan word om werklike leserreaksies deur middel van byvoorbeeld vraelyste vas te stel.

Volgens Van der Merwe (1998: 140) eis die Duitse resepsie-estetika “groter maatskaplike relevansie van die literatuurwetenskap”. Die term *resepsie* word gedefinieer as die “wyse waarop ’n leser ’n teks verwerk”. Daar vind ’n verwerking van die teks plaas as dit gelees word en dan verander die teks van “feit” na “gebeurtenis” (Van der Merwe, 1998: 141).

Jauss (1970) se term *verwagtingshorison* is ’n belangrike konsep in die resepsie-estetika. Met dié term bedoel Jauss (1970) dat daar sekere verwagtinge by die leser is wanneer ’n teks verwerk word, naamlik: 1) die verwagte genrenorme wat aan die leser bekend is; 2) die leser se kennis en ervaring van reeds gelese tekste uit dieselfde tydperk en dus die betrokke teks se verhouding met reeds gelese tekste uit dieselfde tydperk; en 3) die teenstelling teks/werklikheid wat die verskil tussen feitelike en poëtiese taalgebruik aandui.

Volgens Rossouw (2013) is daar twee hoof-verwagtingshorisone wat Jauss onderskei. Dit is “die een wat in die sisteem van die werk self vervat is en die verwagtingshorison van die lewenspraktyk wat deur die leser in die werk ingedra word”.

Die verwagtingshorison objektiveer dan die opname en verwerking van literatuur binne ’n sisteem van verwagtings. Net so kan elke manifestasie van podiumpoësie dus gemeet word aan die verskillende verwagtinge wat by die gehoor bestaan of ontstaan. Eerstens is daar die verwagting dat die optrede of *performance* poëties van aard sal wees; tweedens is daar die agtergrondkennis van soortgelyke vorige geleenthede wat ’n idee aan die gehoor gee oor wat om te verwag; en derdens is daar die verwagting oor die poëtiese elemente, soos byvoorbeeld metafore en/of vergelykings.

Laasgenoemde verwagting sluit aan by Jauss (1970) se derde verwagtingshorison waar die werklikheid en die konteks waarin die teks ontstaan het, sentraal staan. Die konteks waarin ’n podiumgedig ontstaan, word in die afdeling oor studies oor betrokke literatuur bespreek. ’n Verband kan gelê word met Abrams (1953) se model, waarin die werklikheid of universum

figureer. By podiumgeleentheid verskil die tekswerklikheid van 'n gewone toneelopvoering as gevolg van die poëtiese aard van die teks.

Daar is wel kritiek teen Jauss se teorie ingebring, omdat hy byvoorbeeld by 'n gebrek aan behoorlike sosiologiese differensiasie die “leser van 'n bepaalde tyd te homogeen sien” (Rossouw, 2013). Bostaande kritiek was hoofsaaklik van die kant van Marxistiese literatuurteoretici. Bostaande kritiek teen Jauss is interessant wanneer podiumpoësie betrek word. Die verwagtingshorison van die leserspubliek, oftewel die gehoor by 'n podiumgeleentheid, is allesbehalwe homogeen. Die spesifieke sosio-politieke klimaat, die diversiteit van die gehoor en selfs die venue van die geleentheid sal 'n daadwerklike invloed op die gehoor hê. Om hierdie gapings te oorkom, stel Meijer (1988: 208) die volgende voor:

Dat er [...] in al die diverse lezersreacties wel degelijk een systeem zit als je maar bereid bent aan te nemen dat er meerdere en wellicht incompatible cirkels zijn waarbinnen zinconstitutie door middel van literatuur plaats vindt. De recepties zouden representatief kunnen zijn voor groepen van lezers en lezeressen, met variabele verwachtingshorisonen, voor wie teksten systematisch een andere werking hebben.

Waar Jauss se werk in die resepsiegeskiedenis meestal gefokus was op die resepsie of ontvangs van 'n bepaalde tekseienskap, het Iser (1970) homself meer beywer om die werking te ondersoek, dit wil sê die manier waarop die ontvangs deur tekseienskappe en -strategieë bepaal word, of anders gestel: die leserrol in die teks self. Iser (1970) het verskeie lesertipes geïdentifiseer, onder andere die implisiete ('n ideële leser of hipotetiese leser wat alle tekstuele aanwysings bevat) en die werklike (konkrete) leser.

Die gehoor by 'n podiumgeleentheid kan gesien word as 'n vergestaltung van 'n konkrete “leser”, aangesien die persone teenwoordig is en die kunstenaar in direkte verbinding met die gehoor en/of luisteraar optree. In die lemma “Lesertipes” verduidelik Rossouw (2013) dié leser:

Die werklike of reële leser: Die term "persoon-van-die-leser" van W. Blok (1960) stem in wese ooreen met Gerald Prince (1973) se *real reader*, dit wil sê: die persoon

wat met die boek in die hand sit. Blok onderskei tussen 'n "leser" wat tydens die leesproses "nu-en-hier" aanwesig is sodat hy dit wat hy lees as 'n werklikheid beleef, en die "persoon-van-die-leser" wat "niet-nu-en-hier" aanwesig is nie en dus die gelese werk as fiksioneel ervaar.

Volgens Wolfgang Iser (1978) is die "werklike leser" wanneer die aandag gevestig word op die manier hoe die literêre werk ontvang word. Die tipe kritiek en/of kommentaar weerspieël die werklikheid en sosio-politieke oortuigings van die publiek.

Dit sluit aan by Somers-Willet (2009) wat argumenteer dat die gehoor by byvoorbeeld 'n *poetry slam* 'n tweeledige doel het. Eerstens is die gehoor 'n verbruiker van die kultuurprodukt en tweedens die beoordelaar. Somers-Willet (2009: 20) verduidelik soos volg:

Poetry slams, on the other hand, ask audiences to determine the worth of a poem through applause and scoring, eliminating the aesthetic filter of the editor altogether, in effect putting the audience in the dual seats of consumer and evaluator with no critical middleman.

Die Duitse resepsie-estetika is nie die enigste resepsieteorie nie. Daar is ook byvoorbeeld die Amerikaanse leserresponsteorie. Dit geniet nie in my proefskrif aandag nie, omdat dit op die kognitiewe aktiwiteite en denkprosesse van die leser fokus, terwyl die verstaanbaarheid²⁶ van die teks by podiumvorme belangrik is. Pfeijffer (2000) argumenteer wel teen die verstaanbaarheid van die teks:

[O]p het podium schrijven ze gedichten die maximaal toegesneden op een luisterend publiek. En wat voor soort gedichten zijn dat? Verstaanbare gedichten. Want waar een lezer er zo lang over kan doen als hij wil om een hechte tekst te doorgronden, moet een publiek dat luistert het allemaal in één keer in het tempo van de voordracht kunnen snappen.

Dit beteken nie dat daar by podiumgeleenthede geen kognitiewe eise aan die gehoor gestel word nie. Ek bedoel hier net dat die interpretasie van podiumpoësie teen 'n vinniger tempo moet geskied en dat daar heelwat gedigte is wat emosionele reaksie by die gehoor ontlok. Die hermetiese, intellektuele analyses wat dus in die privaatheid van 'n leser se huis plaasvind,

²⁶ Dit is wel so dat verstaanbaarheid ook 'n kognitiewe proses is, maar in die geval van podiumpoësie word die maklik verstaanbare podiumtekste vooropgestel.

geld nie by podiumgeleenthede nie. Die emosionele ontvangs van die podiumteks word vooropgestel.

Op *Literêre terme en teorieë* se geïntegreerde, drietalige webblad, www.literaryterminology.com, word die Amerikaanse lesersresponsteorie (lemma *reader-response criticism*) beskryf as 'n stroming uit die Amerikaanse kritiek wat klem lê op die leser, die leesproses en die effek van die literatuur. Dié teorie staan in kontras met die New Criticism en rig die aandag nie op die teks self nie, maar eerder op die kognitiewe aktiwiteit betrokke by die leser om betekenis aan die teks te verleen. Die leser moet self betekenis toe-eien op grond van sy/haar persoonlike leesgeskiedenis. Bogenoemde webblad (www.literaryterminology.com) verduidelik die *reader-response criticism* soos volg: “Bij zijn interpretatie wordt de lezer gedomineerd door (literaire) conventies die tot stand zijn gebracht via het leesonderwijs of door een interpretatieve), d.w.z. een systeem van percepties, veronderstellingen en leesstrategieën die binnen een bepaalde groep worden gedeeld.”

In die volgende afdeling val die soeklig op die kunswerk van die podiumgedig self (vgl. Abrams (1953) se model) en word die teoretiese uitgangspunt van die New Criticism by die studie betrek.

2.8 New Criticism

Die kunswerk (en in die geval van hierdie proefskrif – die podiumteks) kan met behulp van die teoretiese uitgangspunte van die outonomistiese benaderings, soos die New Criticism, ondersoek word. Teorieë wat fokus op die kunswerk self word onder die objektiewe teorieë ingedeel. Dit is in dié teorieë wat die “teks of werk self in die sentrum van die belangstelling plaas en dit as 'n outonome opsigselfstaande geheel beskou” word (Du Plooy & Viljoen, 2013).

Die outonomistiese benadering tot die kunswerk haal volgens Viljoen (2013) in die aanlynweergawe van *Literêre terme en teorieë* se lemma “Outonomie van die literêre werk” die kunswerk uit die konteks en die totaliteit van gebeurtenisse om die aandag op slegs die estetiese kontemplasie van die kunswerk te fokus. Die estetiese waardering van die kunswerk het dus geen ander praktiese doel as net die estetiese waardering self nie. Die idee dat kuns slegs ter wille van kuns is, word in die Franse begrip *l’art pour l’art* weergegee. Dit proklameer die heerskappy van die kuns oor die lewe en die natuur. Bischoff (2013) beskryf dit as dat “die kuns iets selfgenoegsaams” moet wees “wat beoordeel moet word volgens intrinsieke waardes”. Dit wat buite rekening gelaat moet word, is “enige morele, politieke, sosiale of didaktiese kriteria”.

Van Gorp (1980: 116) stel dat daar deur middel van *close reading* (die stiplesmetode) ’n ondersoek ingestel kan word om “de tekst in zijn wezenheid te releveren, naamlik als een complex en individueel soort van taalgebruik waarin woorden, symbolen en linguïstiese configuraties prevaleren op ideeënaanbod, psychologiese opbouw van de personages ens.”

In die geval van podiumpoësie is die teks wel van belang as gevolg van sekere poëtiese eienskappe daarin teenwoordig, soos ritme, metrum en rym (veral in kletsrym), maar die siening van die New Critics dat ’n werk uit sy konteks gehaal moet word, sal nooit heeltemal op podiumpoësie van toepassing kan wees nie, aangesien die konteks van die podiumgedig nodig is vir die ontstaan of aktualisering van die kunswerk (podiumteks) self.

Bogenoemde is nie ’n opinie wat deur Worthen (1998: 1097) voorgehou word nie. Hy is van mening dat “performing reconstitutes the text; it does not echo or give voice to, or translate the text [...]”. Laasgenoemde siening van ’n teaterwetenskaplike plaas dan die teks as kern van die *performance*.

Die talige aspek van podiumpoësie kan wel aandag geniet met behulp van die opvattinge en strategieë van die New Critics. Rabinowitz (1982: 31) skryf dat die taal gesien kan word as “closed and self-contained objectification of experience”. Die podiumteks kan dus wel as talige kultuurvorm bestudeer word, maar dan steeds met die inagneming van die konteks waarin dit geskep is. In my proefskrif word daar wel in Hoofstuk 5 van teksanalise gebruik gemaak om sodoende die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme in die Afrikaanse sisteem te ondersoek.

Soos reeds genoem, fokus die New Criticism op die teks self. Nie een van Abrams (1953) se ander elemente soos die konteks (werklikheid), gehoor of kunstenaar word in die analise van die werk self betrek nie (vergelyk die kritiek op Abrams, onder meer deur Sötemann – Van Rooden, 2012: 73). Dit beteken dat, al val die soeklig hoofsaaklik met behulp van New Criticism op die kunswerk, dit nie volledig ontleed kan word sonder om die ander elemente in ag te neem nie. Holman (1985: 94) beskryf die New Critics as: “They are protesting against a view of life and knowledge that rests on feet and inference from fact alone; and their protest takes the form of an insistence on literature as a valid form of knowledge and as a communication not of the truths of other languages but of the truths incommunicable in other terms than those of the language of literature itself”.

Aangesien die identiteit van die podiumkunstenaar krities deel uitmaak van die finale kunswerk, is die New Critics se benadering om nie die outeur in aanmerking te neem nie, problematies. Somers-Willet (2009: 69) verduidelik soos volg:

This highly subjective stance resonates with the poetry slam’s rejection of a New Critical objectivity or academic universality. Poets’ proclamations of marginalized identities on the slam stage are articulations of diversity performed in resistance to the (somewhat exaggerated) homogeneity of official verse culture.

Dit is dus in die aard van podiumpoësie om weg te breek van die algemene of tradisionele sienings oor poësie, waarvolgens die kunswerk beoordeel word sonder om die outeur en konteks in ag te neem, soos wat die New Critics voorhou.

Abrams (1953) noem dat daar literêre benaderings en teorieë is wat op die konteks of werklikheid waarin die kunswerk ontstaan, fokus. In die volgende afdeling sal die teoretiese begronding van betrokke literatuur aan bod kom.

2.9 Studies oor betrokke literatuur

Net soos in Austin (1962) se Taalhandelingssteorie waar hy van mening is dat woorde nie net iets sê nie, maar ook iets doen, is daar heelwat menings in die literêre teorie dat daar 'n dualistiese waarde aan letterkunde verbonde kan wees. Aan die een kant kan letterkunde esteties van aard wees, dit wil sê dat dit mooi met die taal omgaan, gevoelens en emosies uitdruk en woorde as sinstrelende poësie aan mekaar snoer wat treffend is (soos bespreek in die vorige afdeling rakende die New Critics).

Aan die ander kant is daar die idee dat letterkunde funksioneel of pragmaties van aard kan wees. Dit moet 'n rol dien, hetsy maatskaplik-krities of met 'n sosio-politieke inslag. Dit impliseer dat letterkunde (en in die geval van hierdie spesifieke proefskrif – poësie) aan beide hierdie vereistes kan voldoen. In die geval van poësie op die podium is dit ook so dat dit aan sowel estetiese as sosiaal-kritiese maatstawwe kan voldoen.

Sedert André Gide die eerste keer die begrip *engagement* in 1950 gebruik het, het daar sterk polemieke ontstaan oor die sosiale rol wat kuns (hier spesifiek die letterkunde) speel. Die “simplistiese opposisiepaar” is volgens Senekal & Van den Berg (2010: 99) ingedeel volgens “óf die outonome, óf die sosiale aard van die kuns”.

Engagement word in Afrikaans *betrokke letterkunde* genoem en word deur Brink (2013) in *Literêre terme en teorieë* beskryf as “die teenoorgestelde van l’art pur (‘suiwer kuns’) of l’art pour l’art (‘die kuns om die kuns’)”.

Volgens Cloete (1978: 70) bejeën die een beskouing die literatuur “primêr as iets nutteloos, ’n luukse [...] Die ander [...] primêr as iets wat diensbaar moet wees aan een of ander, meestal duidelik omlynde saak, dus: literatuur as praxis.”

Dit is ’n voortsetting van ’n onderskeid wat Aristoteles al getref het, ’n splyting van Horatius se *dulce et utile*. In sy aanlyn inskrywing oor “Betrokke literatuur” skryf Brink (2013) dat dit wat spruit uit die betrokke letterkunde volgens die kritikus Adorno (1973: 29) die volgende behels:

die meerduidigheid wat die betrokke literêre werk onderskei van die enkelduidige en “dun” tendensliteratuur; en die feit dat dit in die aktuele eintlik op soek is na die waarheid. Die beduidende verskil t.o.v. ander literatuurbeskouinge, sê Adorno, lê daarin dat ’n werk se gehalte nie bepaal word deur die betekenis wat “daarin gepomp” word nie, maar in die beweging wat daardeur, as deel van ’n verwickelde proses, aan die gang gesit word.

Die eenvoudige illustrasie in Figuur 4 kan in ag geneem word as gevra word watter rol die poësie in die samelewing speel en hoe die samelewing die poësie beïnvloed. Dié wisselwerking tussen die samelewing en poësie (spesifiek vir die doeleindes van hierdie studie oor poësie op die podium) staan sentraal in Hoofstuk 5 as daar gekyk word na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie.

Samelewing ←————→ Poësie

Figuur 4: Die wisselwerking tussen poësie en die samelewing

Bostaande illustrasie (wat ek self geskep het) het ten doel om op eenvoudige wyse dit duidelik te maak dat poësie en veral podiumpoësie dien as reaksie op wat in die samelewing plaasvind. Die argument kan ontstaan dat hierdie twee kante van die muntstuk op mekaar ’n

invloed uitoefen en dat die verkeer tussen die samelewing en podiumpoësie nie noodwendig ’n eenrigtingvloei is nie. Dit beteken dat die samelewing ’n invloed kan hê op die poësie wat geproduseer word, maar dat die tipe en/of aard van die poësie ook ’n sosiale verandering in die samelewing kan teweegbring.

Die teoretisering oor betrokke letterkunde as literêre teorie is nie net van toepassing op geskrewe vorme van die literatuur nie. Die podiumpoësie kan ook aan “betrokkenheid” voldoen. Daar kan geargumenteer word dat kultuurvorme van ’n podiumaard eintlik beskou kan word as moontlik selfs nog meer betrokke as geskrewe letterkunde. Dit is as gevolg van die aard van die kultuurvorm waar die gehoor of luisteraar sentraal deel uitmaak van die finale produk. Die konteks of sosio-politieke klimaat waarin die onderskeie podiumvorme tot stand kom, speel dus ’n sentrale rol.

Novak (2011: 173) is van mening dat die konteks van enige podiumgedig van uiterste belang is. Poësie op die podium word volgens hom gekarakteriseer deur die direkte kontak en fisiese teenwoordigheid van beide die digter en die gehoor. Dié ontmoeting vind in ’n spesifieke ruimtelik temporale situasie plaas en dit is hierdie eienskap wat die *performance* ’n gedeelde ervaring maak. In kontras met die podiumvorme kan die geskrewe boek vir dekades of selfs eeue in die biblioteek gestoor word nadat dit gedruk is en dit kan lank ná die skrywer se dood herondek en in die hede geniet word soos dit die leser pas, byvoorbeeld op publieke vervoer, in die bed of waar die leser dit ook al saamneem²⁷. Dit is nie die geval met die podiumvorme wat in my proefskrif ondersoek word nie. Die groot verskil tussen geskrewe literatuur en, soos Novak (2011: 173) dit noem *live poetry*, is die volgende:

A live poetry performance, by contrast, is marked by the simultaneity and collectivity of its production and reception. It depends on the common effort of poet and audience to make it happen in the here and now, and on the direct influence they have on each

27 Video-opnames van podiumpoësie kan wel in privaatheid gekyk word, maar dan as sekondêre ontvanger.

other by way of their physical presence. Audience members may be provoked to smile, sigh, or clap enthusiastically, by the poet as well as by each other.

Die verhouding tussen politiek in die poësie en die poësie in die politiek word deur Coetzee (1976: v) bespreek. Die kontras is dat gedigte met 'n politieke onderwerp op tematiese vlak verskil van byvoorbeeld natuur- of liefdesgedigte, maar wanneer 'n gedig “geskryf is as instrument in 'n politieke stryd”, behoort die instelling of bedoeling van die digter in ag geneem te word – want dan is daardie gedig gewoonlik bedoel as aanklag of verset. Betrokke letterkunde is dan die poësie wat ontstaan as doel om deur middel van die kunsvorm opstand te toon teen dit wat die digter as politieke onreg beskou.

Betrokke literatuur word deur Janssens (1980: 184) soos volg gedefinieer²⁸:

Literatuur waarin de auteur zich richt tot een bepaald public om het te overtuigen, te beïnvloed, zijn gedragslijn te wijzigen of zijn verantwoordelijkheid te doen opnemen in het kader van een door de auteur voorgestelde visie. De geëngageerde kunstenaar, die een direct verband legt tussen het esthetische en het ethische, beoogt door zijn werk, dat een expliciete stellingneming inhoudt en voorhoudt, een concreet effect bij zijn publiek, zij het op religieus, sociaal of politiek vlak. Het werk word dus mede een middel tot een extra-literair doel.

Die betrokke kunstenaar van podiumpoësie lê dus 'n verband tussen die estetiese en die etiese deur spesifiek 'n mening te lug oor verskeie onderwerpe wat kan wissel van godsdienstig, tot sociaal of polities van aard. Podiumpoësie wat in 'n sosiale sfeer ontstaan, kan nie anders as om kritiek te lewer en/of kommentaar uit te spreek oor sosio-politieke aangeleenthede nie. Dit is eerstens as gevolg van die sosiale sfeer waarin die kunswerk ontstaan. Die tipe geleentheid, diversiteit van die gehoor en tematiek wat in die podiumgedig aangeraak word, is alles duidend op sosiale betrokkenheid.

Die probleem ontstaan as dié (moontlike) impak op die samelewing bepaal en bestudeer moet word. Dit kan gesien word as 'n byna onmoontlike taak, aangesien empiriese navorsing in die

²⁸ Definisies word soms volledig uit die oorspronklike bron aangehaal ten einde die konteks te behou.

literatuurwetenskap dikwels moeilik uitvoerbaar is. Daar word min data versamel en alhoewel tekste uitgesproke is oor sosio-politieke temas, kan die regstreekse invloed daarvan nie statisties bepaal word nie. Daar is wel al navorsing gedoen oor die gebruik van poësie as sosiale navorsingsmetode, soos byvoorbeeld deur Foster (2012)²⁹ in 'n studie oor die verwerking van trauma en seksuele geweld op 'n groep vroue. Kunsgebaseerde metodes is volgens Foster (2012: 743) nie slegs 'n alternatiewe benadering tot die positivistiese argumente van gesondheids- en sosialesorg-navorsing nie, maar die vorige genoemde navorsingspraktyke bestaan meer uit bewysnavorsing of navorsing wat statisties toetsbaar is. Hierdie navorsing kan polities geskakel wees met gemarginaliseerde en onderdrukte groepe wat dikwels die onderwerp van sodanige navorsing is. Dié tipe kunsgebaseerde navorsing “is a radical, politically grounded statement about social justice and control over the production and dissemination of knowledge” (Finley, 2008: 72). Alhoewel data van wetenskaplike navorsing op empiriese metodes kan berus, kan kuns (in die geval van my proefskrif – poësie) ook insig bied in die samelewing.

Stzo, Furman en Langer (2005: 144) argumenteer dat gedigte 'n geleentheid bied vir 'n holistiese interpretasie wat die logika transendeer – iets wat getalle nie kan doen nie. Dit “allows for holistic understanding that transcends a logic that numbers cannot understand”. Dit is in sommige gevalle moontlik om 'n verandering direk te sien plaasvind, of om met behulp van 'n resepsiemetodologie die gehoor se reaksie te ondersoek, deur byvoorbeeld die desibels van 'n applous te meet. In die meeste gevalle sal dit afleidings wees wat gegrond is op kennis van die betrokke kultuur- en literêre sisteem en persoonlike waarneming. Die sosiale betrokkenheid van die podiumvorme, soos in Hoofstuk 4 bespreek, sal nie noodwendig 'n direk eweredige korrelasie hê met die sosiale betrokkenheid daarvan nie. Dit

29 Sien onder andere ook Finley (2008) en Leavy (2009) vir verdere navorsing oor die kunsgebaseerde navorsingspraktyk.

beteken dat sekere vorme 'n groter of geringer rol in die samelewing te speel het of dat daar spesifiek in die Afrikaanse sisteem nie by al die vorme van podiumpoësie dieselfde mate van sosiale betrokkenheid bestaan nie.

Die podiumdigter se sosio-politieke agenda, terwyl hy/sy in die gemeenskap van betrokke podiumpoësie deelneem, behels 'n tipe verantwoordelikheid, soos Low (2006: 102) dit beskryf: “Spoken-word³⁰ poetry is not the work of the poet-hermit, isolated from society in contemplation.” Bogenoemde tipe digter moet 'n aktiewe rol in die samelewing speel deur in sy/haar tekste en optredes kommentaar te lewer oor gebeure wat om hom/haar plaasvind.

In 'n belangrike boek ten opsigte van my navorsing, *The Cultural Politics of Slam Poetry* deur Somers-Willet (2009), word die rol van die gehoor in byvoorbeeld *slam poetry* benadruk. Die idee dat poësie sy nie-akademiese gehoor verloor het en nou 'n brug na lesers nodig het, word aangeraak. Die belangrike rol wat die gehoor in die oorlewing van poësie speel, word soos volg deur Somers-Willet (2009: 2) verduidelik:

Critics debated not the state or quality of poetry itself but the urgency with which poetry needed to seek public attention. Without a relationship with popular audiences or at the very least a relationship with a small intelligentsia outside of the academy – poetry, was doomed to a dinosaur's fate.

Dit was dus van kardinale belang vir die oorlewing van die kunsvorm om wel 'n gehoor te lok. Die feit dat poësiekompetisies 'n nuwe forum skep vir publieke diskoers oor sekere sosio-politieke aangeleenthede word vooropgestel. Somers-Willet (2009: 13) argumenteer ook dat daar dikwels in podiumpoësie (en dan veral volgens haar in *slam poetry*) geleentheid gegee word vir gemarginaliseerde stemme. Dus breek dit weg van die homogene, wit, manlike identiteit wat tot dusver met poësie geassosieer is. In podiumpoësie word daar

30 Daar word telkens in die onderskeie bronne gewissel tussen die spelling van *spoken-word* teenoor *spoken word*. Ek sal sover moontlik die skryfwyse handhaaf van die oorspronklike outeurs en wanneer ek self die term gebruik, sal dit met 'n koppelteken geskryf word.

dikwels aandag gegee aan swart, werkersklas-, vroue- en gay stemme, “making political correctness the ruler of poetic taste” (Somers-Willet, 2009: 13). Die groter konteks waarin die podiumpoësie plaasvind, beeld die groter kulturele en politieke dinamiek uit. Die performatiewe aard van podiumpoësie bied dan ’n platform om hierdie werklikheid uit te beeld (vergelyk Abrams (1953) se element van die universum).

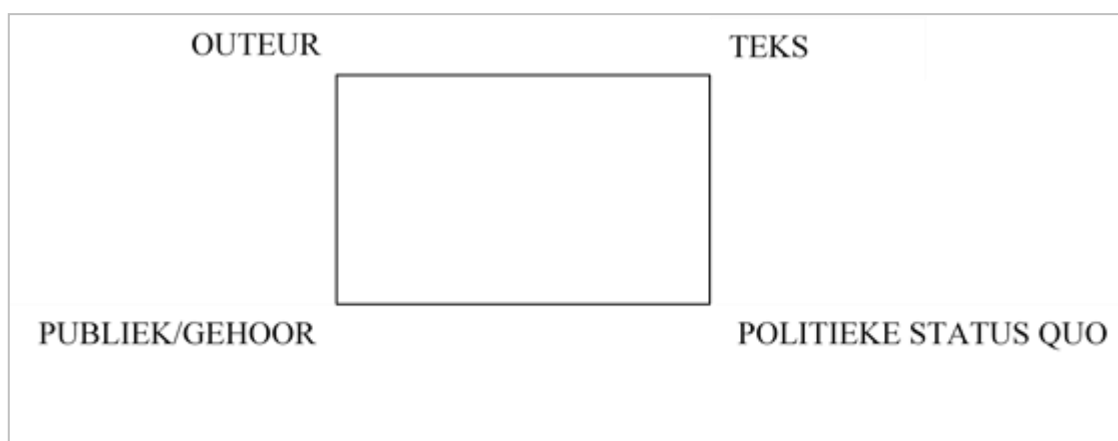
Daar bestaan dus ’n spanningsverhouding tussen podiumkunstenaars en hul gehoor en die politieke en kulturele dinamiek tussen die twee. Somers-Willet (2009) argumenteer verder dat die gehoor funksioneel is aangesien die gehoor by podiumpoësie gebruik word om identiteit te konstrueer. Die gehoor se respons op die podiumkunstenaar se konstruksie van identiteit³¹ is daarom insiggewend. Somers-Willet (2009: 72) argumenteer soos volg:

Selfhood is constituted by how a performance of identity is received and judged by others, and so, in crediting or discrediting a performance of identity, a social audience helps to constitute or dispel one’s sense of self in that context. If an audience credits a performance of identity, the performer’s presentation of self is recognized and confirmed as valid; if not, the performer is rendered a poser.

Soos reeds genoem, is die direkte effek van betrokke poësie op die podium moeilik peilbaar. Volgens Sartre (1973) sal die effek wat poësie op die samelewing het, heel moontlik gering wees. Die direkte effek op die samelewing sal minimaal wees, aangesien dit (volgens verskeie teoretici) nie die hoofdoel van poësie is nie. Sartre (1973: 105) het gesê: “I don’t think poetry is ever going to be catharsis in itself; rather it reveals man to himself through meaning”. Die leser se gedagtes word dus aan hom- of haarself geopenbaar sonder dat hierdie verskuiwing in begrip lei tot aksie of veranderende optrede. Somers-Willet (2009: 72) argumenteer dat, alhoewel podiumpoësie ’n goeie uitdrukking is van protes, “such poems do little to investigate the boundaries of identity itself; on the whole, they are more invested in articulating a common narrative of oppression”.

³¹ Die kwessie rondom identiteitskonstruksie in podiumpoësie word in Hoofstuk 5 ondersoek. Alhoewel dit nie die hoofmotief van dié studie se korpus is nie, kom identiteitskwessies dikwels in podiumpoësie voor.

Die ware betrokkenheid in die verkenning van identiteit is dus ’n saak wat geïnteressant kan word. Die “betrokkenheid” van ’n teks kan deur middel van vier “merkers” ondersoek word. Hierdie vier “merkers” word in Huntemann en Patri (2003: 11–12) vermeld. Die populêre opvatting moet nie bloot “lukraak geïdentifiseer [...] word nie” (Senekal & Van den Berg, 2010: 100). Die “merkers” beweeg binne ’n vierkant waarvan die hoeke bepaal word deur die outeur (kunstenaar), die teks (podiumgedig), die literêre publiek (of gehoor) en die politieke status quo. Bostaande veranderlikes bepaal die betrokkenheid van die werk. Die volgende figuur beeld die vierkant se onderskeie merkers uit:



Figuur 5: Die vierkant van die merkers teenwoordig in ’n literêre werk (Senekal & Van den Berg, 2010).

Bogenoemde vierkant herinner ook aan Abrams (1953) se model vir literatuurbenaderings. Die spanningsverhouding wat tussen die elemente teenwoordig is, skep ’n interessante navorsingsgeleentheid – veral wat podiumpoësie betref.

Somers-Willet (2009: 79) noem dat die atmosfeer by *poetry slam*-geleenthede (of podiumpoësie in die algemeen) politieke kritiek en protes kan uitlok. Sy verdeel hierdie betrokkenheid van die gehoor by dié kultuurvorm in twee. Op die beste is dié kultuurvorm ’n geleentheid om die deur oop te maak vir interrassige dialoog. Op die slegste is dit ’n metode om die wit skuld van die gehoor te probeer opgee. Somers-Willet (2009) skryf:

In the vein, the slam may serve as a rare opportunity for liberal, white, middle-class audiences to legitimately support poets of color who critique white positions of privilege. Rewarding these poets may be a way of showing support for antiracist attitudes, confirming members of the slam audience's own positions as liberal, rebellious, hip, and against the status quo.

Die spanningsverhouding tussen die podiumkunstenaar en die gehoor word soos volg in Somers-Willet (2009: 133) opgesom:

In this sense, the desire exercised between poets and audiences in the commercial arena of *spoken word* is a play for cultural power and meaning, one that will continue to influence and be influenced by the racial landscape of the United States verse and culture.

Wat die situasie in die Afrikaanse kulturele en literêre veld betref, lyk dit egter anders. Die podiumkunsforme is byna nooit kommersieel suksesvol nie. Feesgeleenthede met gewilde sangers is wel kommersieel suksesvol, maar digbundels en liriekbundels verdien weinig geldelike sukses.

In 'n boek oor betrokke literatuur in Suid-Afrika skryf Alvarez-Pereyre (1984: 251) dat daar 'n verskil tussen "swart poësie" en "wit poësie" ontstaan het as gevolg van die politieke bestel. Alhoewel hierdie boek nie oor podiumpoësie handel nie, kan daar verskeie afleidings gemaak word oor alle letterkunde van daardie tyd en kan mens die afleidings ook van toepassing maak op orale vorme van poësie. Alvarez-Pereyre (1984) argumenteer dat politiek-betrokke "swart poësie" 'n drieledige doel voor oë het, naamlik "informing, accusing and exhorting".

Eerstens het die poësie van swart digters die mishandeling van die swart bevolking in alle sfere van sosiale, ekonomiese, politieke en sielkundige trauma gelys. Volgens Alvarez-Pereyre (1984: 251) is daar geen twyfel dat die swart betrokke digters die *hidden face* van die Suid-Afrikaanse samelewing se sosio-politieke toestande verteenwoordig deur die toestand van die swart bevolking te beskryf nie, maar "[...] the role of the white committed writer is no less significant for what it reveals about his own community". Alvarez-Pereyre (1984: 251) noem dat dié poësie amper soos 'n video-opname die prentjie vasvang van die nuwe realiteit, "while

the ironic or accusatory commentary of the poets can be heard on a sound-track over swelling voices talking all the languages of South Africa”.

Die tweede doel van betrokke poësie in Suid-Afrika is die feit dat dié tipe literatuur beskuldig. Dit is nie tevrede om slegs ’n opname te maak van die sosio-politieke situasie van die tyd nie. Alvarez-Pereyre (1984: 252) betoog soos volg:

[I]t accuses and stresses the heavy responsibility of the whites *vis-à-vis* the blacks. It denounces the poverty, the appalling living conditions, and all the discrimination and inequalities, and, looking behind what can be seen on the outside, it reveals the way the blacks are dehumanized by the laws of the country, the deculturization to which they have been subjected to over the centuries, the alienation caused by their being called and then immediately rejected by the whites, and their complete exclusion from the sharing-out of their country. The particular emphasis with which all the committed poets condemn formalistic Christianity detached from any social application of its teachings adds, to their moral condemnation, the weight of the religious argument.

Dié poësie beskuldig dié republiek, dié Christendom en dié menslikheid wat net vir ’n paar beskore is.

Die laaste rol wat betrokke poësie volgens Alvarez-Pereyre (1984: 253) in Suid-Afrika speel, is dat dit waarsku en vermaan. Die belangrike behoefte om die sosio-politieke omstandighede te verander, word vooropgestel: “The black poet’s aim is to galvanize his people into a response: so, where his white colleague seeks to frighten, he seeks to shame”. Passiwiteit moet dus afgeskud word om die verlore waardigheid en trots terug te kry.

Bogenoemde eienskappe wat deur Alvarez-Pereyre in 1984 geïdentifiseer is, is ook van toepassing op die eietydse podiumpoësie. Alhoewel die politieke bestel dramaties verander het en demokrasie in Suid-Afrika gevestig is, vind sosiale onreg steeds plaas. Poësie bly daarom ’n belangrike platform om hierdie onregte aan te spreek.

Franssen (2012: 10) noem in sy artikel met die interessante titel: *The Performance of Poeticity: Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960’s* dat podiumpoësie deel uitmaak van die “teenkultuur”. Hierdie tipe kulturele en literêre

performance spreek die behoefte aan om eerstens die bestaande sosiale, kulturele en ekonomiese grense te identifiseer en te ondermyn; tweedens om sistematies die bestaande diskoers van ervaring, alledaagse lewe en die politiek van die kultuur uit te daag; derdens om nuwe maniere van dink te skep; en vierdens om al die bogenoemde in spesifieke sosiale en kulturele situasies te grondves.

In Afdeling 5.2 in Hoofstuk 5 sal daar na twee voorbeelde gekyk word waar sosiale verandering wel deur middel van poësie plaasgevind het. Die teorie rakende betrokke literatuur met veral inagneming van podiumpoësie en die sosio-politieke atmosfeer waarin dit ontstaan, sal ook in Hoofstuk 5 betrek word.

2.10 Samevatting

In hierdie hoofstuk is 'n oorsig verskaf van die teoretisering oor die orale poësie, sowel as die polisisteamteorie, transnasionisme, Abrams se model, performatiwiteit, resepsiestudies, New Criticism en betrokke literatuur. Die betrokke teorieë verskaf 'n basis waarop navorsing oor podiumpoësie kan steun. Daar is ook in Hoofstuk 2 verwys na orale poësie as voorloper van vandag se podiumpoësie en die verskille en ooreenkomste tussen orale poësie en *performance*-poësie is uitgewys. Die polisisteamteorie verskaf 'n raamwerk om die multidimensionele aspekte van die verskeie sisteme wat in podiumpoësie teenwoordig is te ondersoek. Die transnasionisme bied 'n beginpunt om te kyk hoe die onderskeie kultuursisteme – naamlik dié van Amerika, die Lae Lande en (Suid-)Afrika – met mekaar in wisselwerking verkeer. Abrams se vierledige model van literatuurbenaderings dien as ordeningsmeganisme vir die ander teorieë wat in hierdie proefskrif benut word (met inagneming van die feit dat model ontwikkel is in 'n poging om die Romantiek beter te verstaan). Die teorie rakende performatiwiteit word met die podiumkunstenaar self in verband gebring. Met behulp van uitgangspunte van die resepsieteorie kan die rol van die

gehoor en/of luisteraar ondersoek word. Die New Criticism bied 'n platform om na die podiumteks as “selfstandige” entiteit te kyk, terwyl sienings van betrokke literatuur 'n vertrekpunt verskaf om die konteks waarin podiumpoësie tot stand kom, sowel as die sosiale relevansie daarvan, te ondersoek. Laasgenoemde hang saam met die vierde element van Abrams se model, naamlik die universum (kosmos) of werklikheid, wat in die podiumteks en -uitvoering beslag kry.

Daar sal vervolgens in Hoofstuk 3 gekyk word na die onderskeie internasionale invloede op die Afrikaanse poëtiesistiem. Die Amerikaanse invloed – veral van die Beat-generasie en die hiphop-kultuur – sal eerstens bespreek word. Tweedens sal die Europese invloed met spesifieke verwysing na die Nederlandse en Vlaamse literêre sisteme vlugtig bespreek word. Laastens sal die Afrika-orale-kultuur, met spesifieke verwysing na Suid-Afrikaanse inheemse kulture, ondersoek word. Met dié teleskopiese ondersoek word die grondslag gelê vir 'n diepte-ondersoek van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sistiem, sowel as al die onderskeie subvorme wat dit kan aanneem (Hoofstuk 4).

HOOFSTUK 3: INVLOEDE OP DIE AFRIKAANSE PODIUMPOËSIE-SISTEEM VANUIT AMERIKA, DIE LAE LANDE, AFRIKA EN SUID-AFRIKA

Art is not a mirror to reflect the world, but a hammer with which to shape it.

– Vladimir Mayakovsky

3.1 Inleiding

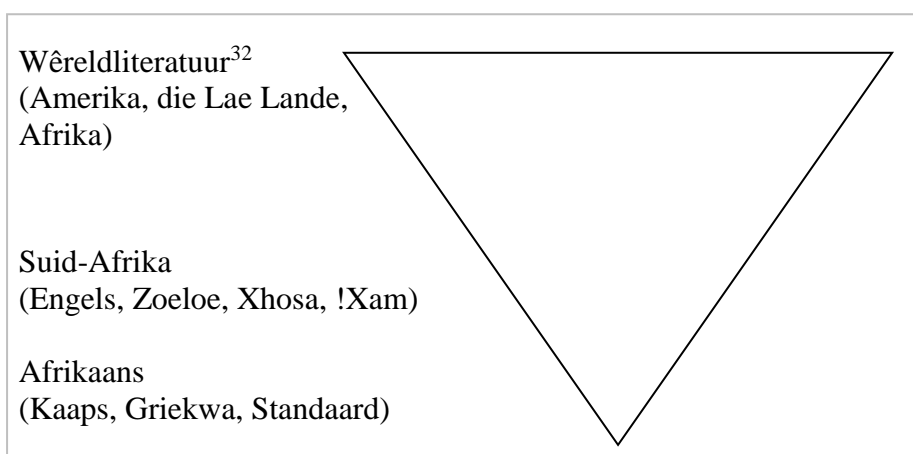
Hoofstuk 3 bestaan uit 'n oorsig van die onderskeie invloede van internasionale en nasionale oorsprong op die ontwikkeling van podiumpoësie in die Afrikaanse literêre sisteem. Die fokus begin by die Amerikaanse sisteem en die Beat-digters en daarna verskuif dit na die ontstaan van hiphop en/of rap; tweedens verskuif dit na Nederland en Vlaandere; en laastens word daar na die invloede vanuit die Afrika-kontinent gekyk. Die hoofstuk verskaf kortliks 'n oorsig oor die Suid-Afrikaanse invloede op die podiumpoësie-sisteem van Afrikaans. 'n Bondige historiese oorsig word oor elke sisteem verskaf, maar die fokus val telkens op hoe buitelandse ontwikkelinge die Afrikaanse sisteem beïnvloed het of steeds beïnvloed. Die Afrikaanse situasie word ter wille van kontekstualisering eers internasionaal gesitueer en daarna plaaslik.

Hierdie hoofstuk situeer die Afrikaanse polisieem met behulp van 'n vergelykende studie deur eers die invloede en ontwikkelinge van ander sisteme te betrek. Dit sal hopelik meer perspektief op die ontwikkeling van die onderskeie subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem gee, wat die tweede doelstelling van my proefskrif is. Die ondersoek en historiese oorsig neem 'n tregtervorm aan:

- Eerstens, die plasing van die Afrikaanse sisteem in 'n internasionale konteks (Amerika, Europa en Afrika);

- Tweedens, die plasing van die Afrikaanse sisteem in 'n nasionale konteks – Afrikaans in 'n multikulturele, multitalige situasie (dit wil sê die ander tale in Suid-Afrika, soos Engels, Zoeloe en Xhosa); en
- Derdens, variasies in Afrikaans self (dit wil sê dialekte soos Maleis, Kaaps en Soweto-Afrikaans).

Laasgenoemde word in Hoofstuk 4 bespreek, waar die fokus val op die Afrikaanse kultuur- en literêre sisteem. In die res van Hoofstuk 4 word daar gefokus op die eerste twee punte, dit wil sê die situering van Afrikaanse podiumpoësie in 'n internasionale en nasionale konteks. Ek het die volgende figuur geskep om die ondersoekplan visueel voor te stel:



Figuur 6: Die tregtervormige ondersoekplan

Die oorsprong van orale poësie, en dus poësie op die podium, is (soos in Hoofstuk 2 genoem) so oud soos die poësie self. In elke kultuur en taal bestaan daar een of ander vorm van die poëtiese en enige historiese oorsig van podiumvorme is kultuurspesifiek. Tradisies in alle kulture het verskillende ontwikkelings ondergaan, met verskeie vertakkings. Daar is dus in elke kultuursisteem 'n netwerk van sisteme teenwoordig wat die literêre sisteem insluit. In

³² Alhoewel ek hier na wêreldliteratuur verwys, is dit belangrik om te let dat dit spesifiek op Noord-Amerika, die Lae Lande en Afrika betrekking het; en dat Oosterse kulture en hul onderskeie benaderings nie bespreek word nie. Die invloed van die orale tradisie van die Ooste op die Afrikaanse podiumpoësie verdien myns insiens nadere ondersoek. Loit Sôls se ghoema-skeppings behoort byvoorbeeld in so 'n ondersoek meer aandag te kry as wat ek in hierdie proefskrif kan doen.

Afdeling 3.2 word daar aandag geskenk aan die geskiedenis en invloed van die Amerikaanse tradisie met spesifieke verwysing na die Beat-generasie en die ontwikkeling van hiphop en rap. Daarna volg 'n oorsig oor die orale tradisie in Europa (Afdeling 3.3), met spesifieke verwysing na Nederland en Vlaandere, en laastens die orale tradisie in Afrika (Afdeling 3.4).

Dit vorm die eerste of boonste deel van die tregter, waar podiumpoësie internasionaal ondersoek word. Die tweede deel van die tregter, naamlik die Suid-Afrikaanse situasie, kom in Afdeling 3.5 aan die beurt. Hier word gekyk na die inheemse kulture van Suid-Afrika en die onderskeie vorme wat podium- en orale poësie in elkeen onderskeidelik aanneem. Die multitalige en multikulturele omstandighede in Suid-Afrika lei tot 'n voortdurende wisselwerking as gevolg van die noue kontak tussen verskillende kultuur- en taalgroepe. Die laaste en nouste punt van die tregter, naamlik diversiteit in podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem, word in Afdeling 3.6 kortliks bespreek, maar geniet eers in Hoofstuk 4 besondere aandag. Daar word verwys na verskillende dialekte en spreek- of kontreitale, maar die ondersoek in Hoofstuk 4 word volgens die onderskeie vorme van podiumpoësie wat ek geïdentifiseer het, gehanteer en ingedeel. Daar word dus by elke onderafdeling slegs genoem of daar diversiteit in die Afrikaanse sisteem bestaan of nie; dus of daar verskillende variasies van Afrikaans in die betrokke subvorm teenwoordig is of nie. Die subvorme wat in Hoofstuk 4 aan bod kom, is onder andere voorlesings en ander literêre geleenthede, lirieke, bundels van sangers en toonsettings, die kompetisie-element van podiumpoësie, rap (kletsrym), en laastens teater en film.

Die onderskeie voorbeelde vanuit die sisteem en die subvorme wat daarin teenwoordig is, is telkens 'n persoonlike keuse gegrond op kennis en ervaring van die betrokke sisteem en het ten doel om die belangrikste kenmerke en figure van elke sisteem of subvorm oorsigtelik te noem ten einde my sentrale argument te ondersteun. As gevolg van die omvang van die proefskrif is dit onmoontlik om die subsisteme telkens volledig te bespreek. Daar is by sekere

voorbeeld wel 'n mate van teksbespreking om die keuse van die voorbeeld te staaf. Elke subvorm in die betrokke kultuursisteme wat ek geïdentifiseer het, is gekies op grond van genoegsame voorbeelde van verskillende kunstenaars om dit as 'n spesifieke tendens te bevestig.

3.2 Amerika

Die invloed van Amerika op die res van die wêreld se podiumpoësie is groot. Daar kan in baie opsigte na Amerika verwys word as die beginpunt of ontstaansplek van verskeie uitbreidings op die gebied van podiumpoësie. Wisselwerking en verkeer tussen die Amerikaanse en ander literêre sisteme geskied meestal net in een rigting, hoewel daar enkele gevalle is waar die Amerikaanse sisteem wel beïnvloed is (en steeds beïnvloed word). Dié invloede is afkomstig sowel vanuit die buiteland as uit minderheidsgroepe in Amerika self; asook uit die samewerking van kunstenaars regoor die hele wêreld heen.

Die belangrikste invloede uit Amerika wat ek in hierdie proefskrif betrek, word soos volg gekategoriseer: die Beats, die *performance art*-tradisie, hiphop (of rap) en *slam*-kompetisies. In die volgende afdelings kom hierdie onderskeie vorme individueel aan bod.

3.2.1 Die Beats

Die Beat-generasie het in die 1950's in Amerika ontstaan. Die kern van die beweging was onder andere Allen Ginsberg, William S. Burroughs en Jack Kerouac.³³

Die woord *beat* is afkomstig van die konsep van die sirkus en die karnaval en weerspieël die omstandighede van 'n nomadiese bestaan (Watson, 1995: 3). Kerouac se bekendste werk, *On the Road* (1957), gaan oor 'n nomadiese bestaan wanneer twee fiktiewe karakters (gebaseer

³³ Vir hierdie afdeling is verskeie bronne gebruik, maar ter wille van stilistiese oorwegings word alle bronverwysings nie telkens verstrek nie, aangesien die vloei van die bespreking daaronder sal ly.

op hom en sy vriend, Neal Cassady) deur Amerika reis. Die outobiografiese roman het internasionale kultusstatus bereik.

Ander interpretasies van die woord *beat* is byvoorbeeld *beat it* (maak dat jy wegkom) en “mind your own business” (jy het niks daarmee uit te waai nie); *beat* soos in moeg, afgemat en *beat down* of platgeslaan; tot ’n tipe naaktheid waarin jy jousef konfronteer; en laastens *beat*, soos in ’n polsslag of ritme wat gepaard gaan met die ritmiese *performance* waarvoor hierdie digters bekend is. Holmes (1952) skryf die volgende oor die woord *beat*:

More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness, a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself.

Die Beat-digters se styl is gestroop van pretensie. Dit is spontaan en gerig op die verkenning van die onderbewussyn. Daar is in die meeste gevalle nie herskrywings gedoen nie en die eerste weergawe van ’n teks is gesien as die eerlikste en mees outentieke. Die frase *spontaneous prose* is dikwels gebruik om Ginsberg se poësie te beskryf as gevolg van die gejaagde manier waarop hy dit voorgelees het.

By die uitvoer van die werk moet die betrokke digter sy eie bloed in die teks pomp sodat die leser/hoorder dit metafories voel klop. Die persoonlikheid van die digter staan derhalwe sentraal. Dit sluit weer aan by een van die kenmerke van *performance poetry*, waar die skepper nie los van sy kunswerk staan nie (sien Hoofstuk 2), en korreleer ook met die element van die kunstenaar in Abrams (1953) se model. Albers (2007) beskryf die Beats se skeppingsproses as ’n orgasme. Die onbewuste, die dierlike en die seksuele speel ’n groot rol in die produksie van tekste met slagspreuke soos: “No education only ejaculation”. Die Beats het gestrewe na die skep van egte, persoonlike en ekspressiewe kuns: “It is not the words that count but the rush of what is said” (Albers, 2007). Daar is geen plek vir valsheid of pretensie in die Beats se poësie nie.

Kerouac se definisie van die Beat-generasie as “the generation that came of age after world war two, who, supposedly as a result of disillusionment stemming from the Cold War, espouse mystical detachment and relaxation of social and sexual tensions” (aangehaal in Watson, 1995: 5) berus ook op die idee dat spontaneïteit, egtheid en die ware ervaring die belangrikste kenmerke van die Beat-generasie uitmaak.

In die Beat-beweging het die eietydse Amerikaanse kultuur ’n sentrale rol gespeel, asook die feit dat dié generasie gemoeid was met propaganda teen oorlog, spesifiek die oorlog in Viëtnam (1955-1975). Die sosiale bewustheid van die Beat-beweging was dus nie net teen die algemene samelewing deur middel van die gebruik van drank en dwelms nie, maar die doel was ook om kommentaar te lewer op die situasie van die tyd rakende politieke en ekonomiese toestande. In ’n boek oor die geskiedenis en kultuur van San Francisco skryf Peters (1998: 199) die volgende:

The beat phenomenon that took shape in San Francisco in the mid-fifties not only dislodged American poetry from the academic literary establishment, it invigorated a democratic popular culture that was to proliferate in many directions: the antiwar and ecology movements, the fight against censorship, the pursuit of gay, lesbian, minority, and women’s rights. [...] [T]he beats created a style of poetic intervention that inspired following generations to challenge oppressive political and cultural authority.

Die belangrikste aspek van die Beat-generasie vir die doel van my proefskrif, is die feit dat dit ’n sosiaal bewuste beweging was, waarvan die poësie duidelik sosio-politieke en sosio-kulturele elemente bevat. Die feit dat die Beat-poësie as betrokke literatuur gesien kan word, is vooropgestel. Die Beats het nie net in Amerika ’n sosiale rol gespeel nie, want daar is ook in Nederland wisselwerking tussen dié twee kultuur- en taalsisteme waar te neem.

Vergeer (2000: 12) beskryf die Beat-poësie as ongekompliseerde, ekspressiewe en betrokke verse. Die Beat-beweging was meer as net poësie, dit was ’n stem teen die mite van die Amerikaanse droom. Dié ideaal vertoon negatiewe kante, soos wat Vergeer (2000:12) dit stel: “vervuiling, bekrompenheid, verveling. Ernstige probleme soos de rassendiscriminatie,

werden genegeerd, en grote mogelijkheden, zoals bewustzijnsverruiming, waren taboe”. Volgens Vergeer (2000: 12) bied die Beat-digters teenkating teen die hoofstroom op kulturele sowel as literêre gebied. Die digters was besonder populêr vanweë die sterk verhale en skandale rondom hul persoonlikhede. Die poësie was egter die belangrikste en “met hun spectaculaire voordrachten trokken ze steeds meer publiek”.

Die Beat-poësie was uiteraard ’n kunsvorm van die randfigure en is nie tot die hoofstroom gereken nie. Dit kan gesien word as ’n tipiese kunsvorm vanuit die postmodernisme en maak deel uit van die groter kulturele en literêre sisteem van destyds in Amerika. Somers-Willet (2009: 52) skryf die volgende oor die Beat-beweging:

Defining the movement’s novelty, rebellion, and popularity, and performance determined the composition, form, and content of their work. Performance space and setting also took beat poetry into a new realm.

Die Beat-digters verbreek volgens Somers-Willet (2009) dikwels die ongesproke reëls van akademiese poësievoorlesings deur die gehoor te betrek as deelnemers: “employing instruments and music, and making the event more of a free-for-all than a solemn appreciation of the author”.

Die Amerikaanse samelewing van die 1950’s, met hul spesifieke norme en waardes, is telkens in die Beats se poësie bevraagteken en uitgedaag. Eleveld (2003: 12) noem dat die credo van die New Critics, waar die digter los staan van sy werk, deur onder andere Ginsberg uitgedaag is: “[They] sought not to see what the poem was, but to see what life is, and reflect that beauty by creating the poem.” As daar teruggekeer word na Abrams (1953) se poëtikale model, blyk dit duidelik dat die fokus op die element van die kunswerk (soos aangevoer deur die New Critics) nie op die Beat-generasie van toepassing is nie. Hier word my vermoede bevestig dat die element van die kunswerk (podiumpoësie) soos in Abrams (1953) se model voorgestel, nooit los van sy skepper (podiumkunstenaar) ondersoek kan word nie. Eleveld (2003: 12) huldig die uitgangspunt dat podiumpoësie die werklikheid moet reflekteer en dus

is die element van die universum/werklikheid van groter belang by die Beat-digters. Bostaande siening van die poësie kan onder meer teruggevind word in Ginsberg se *Howl and Other Poems* (1956), wat “Howl” en “America”, Ginsberg se bekendste gedigte, bevat. Die eerste versreël van “Howl” is: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked.” En die eerste versreël van “America”: “America I've given you all and now I'm nothing”. Die uitgangspunte van die New Criticism word in die Beat-digters se werk omvergewerp, aangesien die podiumkunstenaar, sy persoonlike sienings en ideologie asook sy *performance* deel uitmaak van die voltooide kunswerk. As gevolg van al hierdie faktore vervaag die grense tussen die *produk* en die *proses*. Die poësie van die Beat-generasie sal dus, net soos die ander postmodernistiese kultuurvorme van podiumpoësie, altyd gereken word as deel van ’n proses sonder ’n finale weergawe.

Die gedig “Howl” is ’n voorbeeld van weerstand teen sosiale beheer en die dominansie van ’n spesifieke groep en hul ideologie. Die ideologie agter die gedig word soos volg deur Kruger (2007: 5) opgesom:

The poem is an outcry against the stultifying conventional assumptions of middle-class America, embodied in the god Moloch, who dominates the second section of the poem. Moloch may be regarded as a personification of the metanarratives upon which Western society is constructed. Moloch is “the mind” which destroys brains and imagination.

Die belangrikheid van *performance* in Ginsberg se poësie kan nie genoeg benadruk word nie. Die kunstenaar (of meer spesifiek – die podiumkunstenaar) vorm deel van die kunstprodukt en die persoonlike sieninge en outobiografiese detail in die Beats se werk bevestig dit. Die performatiewe, soos in Afdeling 2.6 uiteengesit, kan dus ook by die Beat-digters se werk betrek word. Ginsberg se eg persoonlike en energieke *performances* het volgens Dunn (2007: 75) ekonomiese en estetiese motivering gehad:

Allen had to perform. To begin with there was the economic reality of his profession – he proved it was possible to be world famous and not be able to live on your royalties. He gave thousands of readings during his career, deriving most of his

income from these performances. Also, his poetics expressed a classical aesthetic in the sense that art must be of the body, so the poem [...] is a transfer of energy on the breath, the page is a score, and the music's the thing.

Die persoonlike energie wat Ginsberg in sy werk gesit het, blyk duidelik uit bogenoemde aanhaling en sluit weereens aan by die teorie soos uiteengesit in Hoofstuk 2 van my proefskrif, waar daar geargumenteer word dat die podiumkunstenaar deel uitmaak van die kunswerk. Kruger (2007: 14) meen dat Ginsberg blykbaar voorstel dat Beat-poësie gesien word as beide 'n reaksie teen die modernisme en 'n voortsetting, besetting en herinterpretasie van die avant-garde-ideale van die modernisme waarin die oorsprong van die postmodernisme gevind word.

Op internasionale vlak is daar ook invloede van die Beat-generasie te sien. Die onderskeie raakpunte word vernou tot slegs die sisteme wat vir my proefskrif van belang is, naamlik Nederland, Vlaandere en Suid-Afrika.

Die wisselwerking tussen die Nederlandse Vijftigers en die Beats word volledig ondersoek in 'n artikel deur Van der Bent (2000). Hierin word die eerste konneksie of wisselwerking tussen die twee literêre sisteme uiteengesit. Die digter Simon Vinkenoog, wat ook 'n belangrike bydrae gelewer het by Poëzie in Carré in 1966, was met Allen Ginsberg bevriend en hulle verhouding was die spilpunt in die wisselwerking tussen die Beats en Nederlandse digters. Die twee (podium)kunstenaars se persoonlike verhouding het dus daartoe gelei dat 'n verskuiwing plaasgevind het in beide kunstenaars se kulturele en literêre sisteme. In Van der Bent (2000: 200) word daar spesifiek melding gemaak van Ginsberg se gedig "POEM Rocket" wat geskryf is op 4 Oktober – die dag toe die Russiese Sputnik gelanseer is. Dié gedig as 'n kunswerk "was partly a collaborative effort of Ginsberg, Corso, and Orlovsky." Wat volgens Van der Bent (2000: 200) nie algemeen bekend is nie, is dat die Nederlandse skrywers, Simon Vinkenoog en Adriaan Morriën, ook teenwoordig was by die ontstaan van die gedig. Vinkenoog (1999) vertel dat hulle in Café Americain gesit en vrae beantwoord het,

waarvan die antwoorde dadelik neergeskryf is om deel van die gedig te vorm. Die skryfsessie is blykbaar beëindig toe die Nederlandse en Amerikaanse skrywers gevra is om die kafee te verlaat, aangesien hulle te lawaaierig was. Die lewenslustige en rebelse natuur van die Beat-digters en die avant-gardistiese oortuigings van die Nederlandse Vijftigers blyk duidelik uit die persoonlike vertelling. Dit is dus geen wonder dat die skrywers van die twee kulturele en literêre sisteme op persoonlike vlak ook aanknopingspunte kon vind nie.

Die Amerikaanse literêre sisteem het nie net die Nederlandse literêre sisteem beïnvloed nie; daar is verkeer en wisselwerking na beide kante waar te neem. Van der Bent (2000: 201) skryf dat ná Ginsberg Amsterdam verlaat het, hy kontak met Vinkenoog behou het en dus kan daar in sy skryfwerk 'n "noticeable influence of Vinkenoog's work" waargeneem word. Wat die gevolge van die samewerking tussen die twee skrywers betref, het dit op groter vlak ook invloed uitgeoefen. Van der Bent (2000: 201) skryf: "Nowadays a substantial number of American readers will probably be familiar with at least the names, if not the work, of certain Dutch writers." Die Amerikaanse en Nederlandse sisteme het dus merkbaar transnasionale verkeer gehad.

Die invloed van Ginsberg en ander Beat-skrywers op die Nederlandse letterkunde bereik volgens Van der Bent (2000: 5) 'n hoogtepunt in die 1960's. Dit was nie al die Nederlandse skrywers wat aanklank gevind het by die Beat-digters se werk nie. Die invloed van die Beats se skryfwerk op die Nederlandse letterkunde was beperk tot 'n paar digters wat nie net ontvanklik was vir die Beats se formele eksperimente nie, maar wat ook by hul onderwerpkeuses aanklank gevind het. Daar is ten minste twee redes waarom die Beats se skryfwerk nie vir die hoofstroom-Nederlandse skryfwerk 'n nuwe blaadjie gegee het nie. Volgens Van der Bent (2000: 7) word die Nederlandse nasionale karakter gekenmerk deur 'n "matter-of-factness" en net so is dit die geval by die skryfstyl van heelwat Nederlandse skrywers. Dit is in kontras met die romantiese idealisme van ten minste sommige van die

Beats. Die hoofrede waarom die Nederlandse letterkunde nie die Beats se skryfwerk heelhartiglik ontvang en geïnkorporeer het nie, was omdat die literêre, sosiale en spirituele revolusie van die Vijftigers sulke baanbrekerswerk gedoen het om die Nederlandse literatuur van die akademiese formaliteit te bevry dat die meeste Beat-skryfwerk teen die einde van die 1950's vir heelwat Nederlandse skrywers te laat was. Dit beteken dus dat die Beat-digters wel 'n invloed op die Nederlandse kultuur- en taalsisteem gehad het, maar dat daar in dié sisteem ook ontwikkelings plaasgevind het wat eie was aan die Europese kultuur van die tyd en los gestaan het (of in kontras was) met die stroming van die Beats in Amerika.

Daar is heelwat raakpunte of wisselwerking tussen voorbeelde van die Afrikaanse letterkunde en kultuur en die Beat-poësie. Die konneksie met die Suid-Afrikaanse podiumpoësie lê in die vergelyking wat getref word ten opsigte van groepe soos The Buckfever Underground onder leiding van Toast Coetzer. The Buckfever Underground het verskeie CD's vrygestel: *Jou medemens is dood* (1998), *Survival is personal* (2000), *Teaching Afrikaans as a foreign language* (2003) en *Trying to do something about this goddamn terrible bleak winter* (2005). Die groep bevraagteken sosiale- en identiteitskonstruksies in die werklikhede van Suid-Afrika. Lang versreëls wat op asemteue afgebreek word stem ooreen met die Beats se gebruik en kan veral opgemerk word in Allen Ginsberg se werk. Kruger (2006) se artikel oor die eienskappe van The Buckfever Underground as 'n Beat-geïnspireerde of -beïnvloede groep bied 'n belangrike raakpunt tussen die betrokke sisteme. Rijdsdijk (2003) beskryf The Buckfever Underground se liedjies soos volg: “Essentially the songs are bilingual stream-of-consciousness poems accompanied by drums, bass and piano, and they reflect a South Africa rarely dealt with by commercial radio stations obsessed with marketing gimmicks [...]”

Die feit dat The Buckfever Underground, net soos die Beat-generasie in Amerika, betrokke is by sosio-politieke kwessies is belangrik, aangesien die groep spesifiek op die Suid-Afrikaanse konteks fokus. Engelbrecht (2005) meen hul musiek “bevraagteken sosiale en

identiteitskonstruksies in die hedendaagse sosiale werklikhede”. Die Beat-digters se invloed op The Buckfever Underground blyk dus duidelik en die transnasionale verkeer tussen die betrokke polisteme is opmerklik.

Nog ’n voorbeeld waar die Beat-digters direk op Suid-Afrikaanse podiumpoësie ’n invloed gehad het, is toe die gedig “America” van Ginsberg gebruik is as inspirasie vir skrywers by die Versindaba van 2010 om “briewe” aan Suid-Afrika te skryf. Dit was oorspronklik Marlene van Niekerk se idee en die gedigte is opgeneem in die bundel *Briewe aan SA/Letters to South Africa: Poets Calling the State to Order* (2011). Digters wat aan hierdie projek deelgeneem het, is onder andere Willem Anker, Andries Bezuidenhout, Leon de Kock, Erns Grundling, Jitsvinger, Tertius Kapp, Marius Swart, Breyten Breytenbach, Bibi Slippers en Loftus Marais. Van hierdie gedigte word in Hoofstuk 5 bespreek as voorbeelde van die sosiale rol wat podiumpoësie in die samelewing speel en die kritiek teen politieke leiers en hul besluite.

Die Beat-digters en die eienskappe wat in hul werk voorkom, is in hierdie afdeling bespreek. Daar is veral gelet op die wisselwerking tussen die Amerikaanse, Nederlandse en Suid-Afrikaanse sisteem rakende die Beat-beweging. Die Beats se invloed op die wêreldwye fenomeen van *spoken-word* of podiumpoësie kan nooit onderskat word nie. Ingalls (2012: 102) som die invloed van die Beats soos volg op: “The foundations of the Beats would support generations of spoken-word writers to follow, including communities of youth who would take up the practice in order to be heard in the throng of choices trying to change dominant societal standards.” In die volgende afdeling word die verskynsel van *performance-kuns* betrek.

3.2.2 Performance Art

Tydens die 1960's het die postmodernisme saam met die strukturalisme ontwikkel. Derrida se dekonstruksieteorie het tot gevolg gehad dat daar 'n nuwe houding teenoor tekste ontstaan het: die aanbieding *presentation* van die teks word die kuns. Hierdie ontwikkelinge in kunskringe het 'n direkte invloed op die literêre sisteem gehad. Onder die sambreelterm *performance art* verwys ek onderskeidelik na *performances* en *happenings*. Volgens Adendorff (2009: 354) is dit problematies om definisies vir *performances* en *happenings* te verskaf, aangesien daar nog weinig navorsing oor hierdie fenomene in die Afrikaanse literêre veld gedoen is.

Beide bogenoemde kultuurvorme het in die konteks van die Skone Kunste ontstaan en word as interdisiplinêr beskou wanneer dit met literatuur in verband gebring word. Die belangrikste eienskap is volgens Adendorff (2009: 354) dat dit geskep is “gedurende optredes voor 'n gehoor”. Dit verskil van tradisionele teater as gevolg van die feit dat daar 'n duidelike narratiewe lyn ontbreek. Parr (2005: 25) skryf in *The Deleuze Dictionary* dat “[P]erformance art in its early days tended to define itself as the antithesis of theatre, in so far as the event was never repeated the same way twice and did not have a linear structure with a clear beginning, middle and end.”

Parr (2005: 25) gaan verder deur te noem dat alle *performance art* “interrogates the clarity of subjectivity, disarranging the clear and distinct positions that the artist, artwork, viewer, art institution and art market occupy”. Abrams (1953) se model van literatuurbenaderings (soos uiteengesit in Hoofstuk 2) word daarom veral deur *performance art* geproblematiseer. Daar is nie net een literêre teorie wat van toepassing is op hierdie kultuurvorm nie en al die elemente in die model moet teenwoordig wees om *performance art* akademies te bestudeer. Die

wisselwerking tussen die kunstenaar, die kunswerk, die gehoor en die konteks waarin dit plaasvind, moet alles in dié kultuurvorm ondersoek word.

Nog ’n unieke eienskap is die feit dat *performance art* as ’n proses gesien word en daarom sensitief is vir sy eie transformasie. Dit maak dit uniek in die sin dat dit altyd dinamies is en nooit as staties beskou kan word nie. *Performance art* moet gesien word as “a transformative experience as well as [to] conceptualise the process of subjectification [that] performance art sustains” (Parr, 2005: 25). Hierdie dinamiese element van ’n *performance* is as gevolg van die feit dat dit nie noodwendig neergeskryf word nie – in die meeste gevalle het die *performance* ’n spontane en improviserende aard.

’n Ander manifestasie van *performance art* is die woord *happening*, wat die eerste keer deur Allan Kaprow in 1959 gebruik is, alhoewel die eerste *happening* al in 1952 plaasgevind het (Harrison & Wood, 2003: 717). Volgens Calis, Huygens en Veurman (1981: 362) is ’n *happening* ’n “performance, event or situation meant to be considered as art”. Daar is gewoonlik geen narratief nie, dit is multidissiplinêr en probeer dikwels die gehoor op ’n manier by die *performance* betrek. Die lyne tussen Abrams (1953) se voorgestelde elemente wat die uitgangspunt van verskeie benaderings in die literatuurwetenskap vorm, vervaag dus. Calis *et al.* (1981: 361) verwys na die Franse kunstenaar Jean-Jaques Lebel wat die volgende oor *happenings* skryf: “Iedereen die aan een happening deelneemt, speelt mee. Er is geen publiek meer, er zijn geen acteurs, geen exhibitionisten, geen toeschouwers, iedereen kan naar eigen verkiezing en behoefte van rol veranderen.” Die kunstenaar, kunswerk, gehoor en werklikheid vermeng dus in ’n *happening* en daar is nie duidelike onderskeid te tref tussen die verskillende elemente daarvan nie.

As gevolg van die veranderende aard van *happenings*, is dit moeilik om ’n stel “reëls” vir so ’n gebeurtenis neer te lê. Harrison en Wood (2003: 719) noem dat daar altyd ’n gaping blyk te wees tussen die teorie en die produksie van die *happening* as kultuurvorm. Na jare is daar

'n paar eienskappe van die *happening* wat dieselfde gebly het. Volgens Harrison en Wood (2003: 720–722) het *happenings* die volgende eienskappe:

- Die verhouding tussen kuns en die werklikheid bly vloeibaar en is, indien moontlik, ononderskeibaar.
- Die oorsprong van temas, materiaal of aksies en die verhouding tussen hierdie elemente word van enige plek of tyd, buiten van die kuns self, afgelei.
- Die *performance* van 'n *happening* vind in verskillende, wydverspreide en variërende lokale plaas.
- Tyd (wat 'n noue verband het met ruimtelike oorwegings) is afwisselend.
- *Happenings* word net een keer uitgevoer (*perform*).
- Die gehoor by 'n *happening* word totaal buite rekening gelaat.

Die laaste eienskap is egter 'n weerspreking van die publiek se belangrike rol in die realisering van 'n *happening*.

Die lemma *Happenings* word in Cloete (2013) soos volg beskryf:

(Eng. gebeurtenis). Bijeenkomst die een artistiek-emotioneel effect beoogt en waarbij diverse kunstvormen (muziek, dans, film, theater) naast klankeffecten, lichtspel en eventueel experimenten met geuren een totaalspektakel creëren.

Die kenmerke van 'n *happening* is die geïmproviseerde karakter daarvan, die samewerking tussen verskillende media sonder dat harmonie nagestreef word. Die publiek se betrokkenheid staan ook voorop.

3.2.3 Rap

Dié beweging of kunsvorm het ontstaan in die 1970's in die strate van die Bronx in Amerika.

Rap maak deel uit van die hiphop-beweging. In die algemeen word die woord *rap* as 'n akroniem vir *Rhythm And Poetry* beskou, maar dié woordbetekenisse speel ook 'n rol.

Die *Cambridge-woordeboek* het die volgende inskrywings oor die woord *rap*:

1. Noun – Music [U] a type of popular music with a strong rhythm in which the words are spoken, not sung;
2. Noun – Punishment [C or U] Mainly US SLANG a statement accusing someone of a crime, or the punishment that someone is given for a crime;
3. Noun – Judgment [C] US slang a judgment or a reaction;
4. Noun – hit [C] a sudden short noise, especially one made by hitting a hard surface;
5. Verb to hit or say something suddenly and forcefully:
She rapped (on) the table to get everyone's attention.
The colonel rapped (out) an order to his men.
6. Verb To criticize someone, especially officially.

Dit is moeilik om 'n definisie van die hiphop-kultuur te verskaf, aangesien onveranderde of stagnante definisies nie 'n kultuurvorm kan beskryf wat konstant besig is om te verander nie.

Die dinamiese aard van dié kunsvorm het tot gevolg dat daar telkens nuwe idees daarvoor geformuleer word, in die kultuur self sowel as in die akademie (Krimms, 2000).

Hierdie proefskrif ondersoek slegs rap as onderafdeling binne die hiphop-kultuur. Rap bestaan nie sonder die breër hiphop-kultuur nie en daarom word daar soms na hiphop as geheelsisteem verwys.

Hiphop is 'n transnasionale kultuurverskynsel. Daar is feitlik nie 'n land in die wêreld wat nie een of ander vorm of mutasie van rap-musiek het nie. Die wydverspreide voorkoms van rap kan die gevolg van globalisme wees. Al is dit so dat die meeste tendense en style Amerikaans van oorsprong is, ondergaan rap veranderinge binne verskillende kulture. Tog bly dit

terselfdertyd altyd verbonde aan die globale of globaliserende Amerikaanse ontwikkelinge³⁴ (Krimms, 2000: 5).

Die veranderlike karakter van hiphop is waarskynlik een van die mees kenmerkende elemente van die genre: “While the Homeric poets preserved the traditions of Greece, the only thing preserved in hip-hop culture is an assurance that things will keep changing,” (Pihel, 1996: 251).

Hiphop bestaan uit vyf “bene” of elemente waarvan rap net een is. Die ander is graffiti, MCing (MC staan vir *microphone controller*), Beat-boying (wat uit danstoertjies bestaan) en die ideologie of filosofie van die beweging. Hiphop kan dus gesien word as ’n tipe sisteem waarvan rap ’n onderdeel is. Die fenomeen van hiphop behoort egter (net soos podiumpoësie) tot die periferie en geniet nie in die Afrikaanse akademiese veld veel aandag nie.

Hebdige (1979: 17) skryf oor subkulture en hiphop die volgende:

Hip-hop, as a subculture, engaged in a struggle over the sign in its attempts to challenge mainstream representations of black subjects. But these challenges are not merely offered via the content of rap lyrics. Instead, the challenge to hegemony is displayed at the “profoundly superficial level of appearances: that is, at the level of signs” and is expressed obliquely, in style.

Die ontstaan van hiphop het moontlik te doen met die feit dat dit steeds as subkultuur gesien word. Die swart gemeenskap in Amerika was gefrustreerd met hul swak sosiale omstandighede, ook as gevolg van Amerika se betrokkenheid in Viëtnam. Omdat die meeste musiek in daardie stadium geskryf was met wit mense in gedagte, het daar by swart mense ’n behoefte ontstaan om hulself in eie reg uit te druk. Dit was ook die geval in ander lande as

34 Alhoewel die wisselwerking tussen Amerika en die res van die wêreld meestal eenrigtingverkeer is, word die Amerikaanse sisteem ook in uitsonderlike gevalle deur kleiner sisteme beïnvloed. ’n Voorbeeld van waar ’n kleiner sisteem invloed uitoefen op die Amerikaanse sisteem is toe Chuck D van die groep Public Enemy in ’n tweet op die sosialemedianetwerk Twitter genoem het dat Kaapse hiphop so goed is soos enige ander vorm in die res van die wêreld. Alhoewel daar net bewondering vir die Suid-Afrikaanse rap bestaan, is dit nie vergesog om te voorsien dat daar toekomstige samewerking kan plaasvind nie.

Amerika, byvoorbeeld in Jamaika, wat deur sommige as die oerbron van hiphop beskou word (sien Eleveld, 2003).³⁵

Volgens Jerry Quickly (2004: 65) is hiphop gevul met teenstrydighede, probleme en uitdagings soos enige ander kulturele en politieke beweging met honderde of miljoene aanhangers.

Vandag word hiphop se ontstaan beskou as die identiteitsontwikkeling van ’n subgroep, oftewel “Poetry for the new generation” (Krimms, 2000: 1). Brinkman (2009: 33) beskryf die hiphop-kultuur soos volg:

It has arguably been responsible for inspiring more young people to pick up that pen and start writing on their own initiative than any other written or musical genre in the past few decades. Now rap has spread into every urban centre around the world and has been adapted to every culture and every language on the planet, sparking a new renaissance of verbal creativity with its roots in oral storytelling traditions. The least we can ask of educators in the liberal arts is that they acknowledge and nurture the positive effects of this global movement.

Daar bestaan dus geen twyfel dat die fenomeen van hiphop internasionaal neerslag gevind het nie – so byvoorbeeld het Lacatus (2009) navorsing oor rap in Swede gedoen, Banks (2008) oor hiphop in Ghana en Wright (2000) het dié kultuurvorm in Italië ondersoek. Die fenomeen van hiphop is dus globaal³⁶ van aard. Die manifestering daarvan verskil in die kwessies wat aangeraak word en die vermenging tussen rap en die kultuurvorme eie aan die betrokke kultuur. Krimms (2000: 1) argumenteer: “Rap music is a cultural resistance and provides an outline to the poetics of its functioning in the formation of ethnic and geographic identities.”

Wat die wisselwerking tussen die Amerikaanse, Nederlandstalige en Afrikaanse sisteem betref, is daar ook heelwat samewerking tussen kunstenaars. ’n Voorbeeld is die Suid-

³⁵ In die 1970’s het daar ’n gewilde tendens in Jamaika ontstaan. Dit het behels dat een persoon ’n bekende lied op ’n platespeler speel, terwyl ’n ander persoon daaroor kommentaar lewer. Volgens Eleveld (2003: 33) was dit eers net negatiewe uitdrukkings, maar die kommentaar het mettertyd verander en tot gedigte gegroei. Eleveld (2003: 33) noem dit “a spoken word revolution”.

³⁶ Die verskynsel van hiphop as globale fenomeen word deurgaans betrek en bespreek in Klopper (2017).

Afrikaanse rap-groep Bittereinder, wat in hul eerste album, *'n Ware verhaal* (2010), saam met 'n Amerikaanse rapper, Sev Statik, die lied “Voleinder” opgeneem het.

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

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

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

Die belangrike rol wat die rap-kunstenaar in die rap-teks speel, staan sentraal. Dikwels is die lirieke van die rap-teks in die eerste persoon en daar word dan deur die publiek aangeneem dat die narratief outobiografies is. Hess (2005: 297) argumenteer: “A successful performance of hip-hop authenticity is one which positions the artist as experienced knower.” Die eie stem van die rapper moet dus eerstens uniek en outentiek in eie reg wees om oor algemene sosiale kwessies te rap. Dit is ook so met meer moderne voorbeelde van dié kultuurvorm.

Vandag is daar meer populêre voorbeelde vir die massamedia wat oor die wêreld bekend is, soos Eminem, Snoop Dog, Jay-Z en 50 Cent. Hierdie kunstenaars se eerste prioriteit is nie die sosiale bewustheid van die oorspronklike genre van rap nie, maar die groter kommersiële sukses wat met hul gewildheid gepaardgaan.

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

Watch you leave through the window
'Guess that's why they call it window pane

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

In die film *8 Mile*, waarvoor Eminem 'n Oscar gewen het, handel die gebeure oor rap-kompetisies of *battles* waar hoopvolle rap-kunstenaars op straat of by georganiseerde geleenthede kompeteer. Die onderwerpe van die rap is meestal persoonlik en beledigend³⁷. Die rapper moet afleidings maak ten opsigte van omstandighede, soos byvoorbeeld die reaksie van die gehoorlede, en daaroor rap. Dit is dus improviserend van aard. By die

³⁷ Die doel van 'n rap-*battle* is om jou opponent met jou beledigings omver te gooi. Die kunstenaar se identiteit, fisieke eienskappe, rap-styl en selfs kleredrag en persoonlike verhoudings mag gebruik word om beledigings op te baseer.

georganiseerde geleentede verskaf 'n DJ³⁸ 'n basiese ritme of *beat* waarop die deelnemers dan hul woordgimnastiek ten toon moet stel.

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

'n Bespreking van of rap deel uitmaak van orale poësie en of dit gesien kan word as podiumpoësie, moet volgens Pihel (1996: 252) begin by *freestyling*. Die definisie van *freestyling* is volgens Pihel (1996) “rapping spontaneously with no pre-written materials [...]. [I]t is composed and performed simultaneously. The pressure of performing live in front of a potentially hostile audience with no prepared lyrics scares away the fronters and the fakers and demonstrates who the real MCs are.” In hierdie *battles* word die kaf van die koring geskei en slegs die beste woordkunstenaar verkry die status as ware *microphone controllers*.

Rap, in al sy vorme, kan gesien word as deel van podiumpoësie – nie slegs as gevolg van die poëtiese elemente daarvan soos rym, metrum en woordspeling nie maar soms ook as gevolg van die improvisasie-aard van *freestyling*. Die akroniem van Rythm and Poetry is daarom betekenisvol. Die gehoor en/of luisteraar wat na rap luister, is ook belangrik. Die tipe persoon wat na rap luister, verander ook deurentyd.³⁹

38 DJ's en *Beat-boxers* speel 'n groot rol by rap. Die rapper maak staat op die ritme wat verskaf word, maar die rapper en *Beat-boxer* moet ook wedersyds kommunikeer sodat die rap “vloei”.

39 In Amerika is daar 'n populêre televisieprogram, *Drop the Mic*, waar bekende Hollywood-akteurs en ander glitterati (soos byvoorbeeld Anne Hathaway, David Schwimmer en Kevin Hart) teen mekaar meeding. Die idee is dat hulle mekaar soveel beledig as wat moontlik is en dan die ander deelnemer uitoorlê met slim woordgebruik en rymelary. Hierdie deelnemers is nie rappers nie, maar hul vaardighede as rappers word in dié televisieprogram voorgestel.

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

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

Die manifestasies van rap oor die wêreld heen en die kwessies wat aangeraak word, verdien akademiese aandag as kulturele verskynsel. Dit is nie binne die bestek van my proefskrif moontlik om in meer detail op hierdie kultuurvorm uit te brei nie. Rap as subvorm van podiumpoësie het dalk in Amerika ontstaan, maar die groot verskille in manifestasies van verskillende kulture vereis nog akademiese aandag. Klopper (2017) het 'n doktrale ondersoek gedoen oor wit rap in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem met spesifieke verwysing na identiteitsvorming. Rap kom in Hoofstuk 4 weer aan bod as daar gekyk word na die Afrikaanse manifestasie daarvan, genaamd kletsrym. Die bespreking oor Amerika se bydrae tot die verskeie subvorme van podiumpoësie word verder gevoer in die volgende afdeling as die nefie van rap aan bod kom, naamlik *spoken-word*-poësie. Die grootste verskil is dat daar in hierdie podiumvorm nie noodwendig enige musikale (akoestiese of elektroniese) begeleiding voorkom nie.

3.2.4 *Spoken-word/slam*

Robert Frost het gesê: “Poetry is a way of taking life by the throat” (Sergeant, 1960). Dit is presies wat tydens ’n *spoken-word performance* gebeur. Die woordkunstenaar toets hom- of haarself voor ’n gehoor en teen ander deelnemers en daag as’t ware die lewe self uit met sy/haar poësie.

Spoken-word-voordrag verskil volgens Borstlap (2012: 33) van ander voordragstyle “deurdat die teks eers in gesproke vorm *perform* word voordat dit ’n geskrewe vorm aanneem”. Die podiumgedig ontstaan dus (meestal) deur die digter wat spontaan improviseer en dan eers later die teks neerskryf. Dit herinner ook aan die film *8 Mile* waar Eminem (of Marshall Bruce Mathers III) improvisasiegedigte en voorafbeplande geskrewe tekste kombineer.

Spoken-word-poësie word meer en meer gewild. Holman en Miguel (2004) beskryf hoe die hernude belangstelling in poësie gesetel is in die orale tradisie en bewegings soos die Beats: “The interest was reborn through the rise of poetry *slams* across America; while many poets in academia found fault with the movement, slam was well received among young poets and poets of diverse backgrounds as a democratizing force.”

Die fenomeen van *spoken-word* is, met die kompetisie-element teenwoordig, bekend as *slam*-poësie. Daar is reeds genoem dat Marc Smith in 1987 die eerste *poetry slam* in die Green Mill Tavern in Chicago gereël het (Yanofsky, Van Drielen en Kass, 1999: 339). Hy is ’n wit konstruksiewerker en digter. Dit was die eerste keer dat daar ’n kompetisie-element by ’n poësie-uitvoering was. Dié kompetisie-element het gesorg vir ’n spesifieke energie by die *spoken-word*-geleentheid. Eleveld (2003: 119) beskryf die atmosfeer van die *slams* soos volg:

From the moment you walk in the door to the moment you’re back out on the street, it’s a show, and you and everything that happens are part of the action. The main character is the audience. The antagonist are the poets. The slam is organized chaos.

Die gehoor is inherent deel van die *proses* en die uiteindelijke *produk*. Dit sluit aan by Abrams (1953) wat die gehoor of ontvanger van ’n kunswerk as een van die elemente sien wat deel uitmaak van die kunswerk-as-geheel (soos in Hoofstuk 2 bespreek). Die gehoor moet dikwels die onderwerp vir ’n gedig verskaf en word ook gebruik by die beoordeling van die poësie. Die gesproke poësie⁴⁰ of *spoken-word*-gedigte is dikwels narratief van aard en vertel ’n storie waarmee die gehoor kan identifiseer. Die sosiale betrokkenheid of interaksie van die publiek is kardinaal in die proses van hierdie kunsvorm en dit is volgens Eleveld (2003: 120) dikwels minderheidsgroepe wat daarby aanklank vind. Dit is volgens hom as gevolg van die feit dat by gewone poësievoorlesings die gehoor meestal bestaan uit wit mense, terwyl *poetry slams* ’n wyer snit van die gemeenskap lok.

Die *slam*-kompetisie word deur Holman en Miguel (2004) soos volg omskryf:

Simply a poetry competition in which poets perform original work alone or in teams before an audience, which serves as judge. The work is judged as much on the manner and enthusiasm of its performance as its content or style, and many slam poems are not intended to be read silently from the page.

Die tipe poësie wat by die *slam*-kompetisie plaasvind, verskil grotendeels van podiumkunstenaar tot podiumkunstenaar. Daar is dus nie net een soort gedig wat geskik is vir die kompetisie nie. Die belangrikste element is die voordrag van die gedig en die aard daarvan bepaal hoe suksesvol die digter gaan wees. Die tipe onderwerpe wat in *slam*-poësie aangeraak word, verskil van geleentheid tot geleentheid. Die sosiale rol en betrokkenheid van dié tipe gedigte word wel as kenmerkend gesien. Holman en Miguel (2004) skryf op die webwerf www.poets.org oor die huidige generasie van *spoken-word*-poësie se temas: “[it] is often highly politicized, drawing upon racial, economic, and gender injustices as well as current events for subject matter”.

40 Sover my kennis strek, is daar nog nie ’n gepaste of erkende Afrikaanse term vir *spoken-word* nie. Die term *gesproke woord-voordrag* word deur Borstlap (2012: 33) voorgestel, maar ek vind dit lomp.

Sedert 1990 word daar jaarliks 'n nasionale *slam*-kompetisie of National Poetry Slam gehou. Van die ontstaan van die geleentheid tot 2007 is individuele poësie-kompetisies of *indies* op dieselfde tyd as die span-kompetisie gehou. Daarna is die twee afdelings geskei en apart beoordeel. Patricia Smith⁴¹ hou die rekord vir die meeste kampioenskappe met vier titels as beste individu op haar rak.

Die gewildheid van die *slam*-beweging in Amerika het ook gelei tot dokumentêre films, soos byvoorbeeld Paul Devlin se *SlamNation* (1998) en Kyle Fuller en Mike Henry se film *Slam Planet* (2006). Eersgenoemde film handel oor die nasionale poësie-*slam* van Portland, Oregon. Aptowicz (2007: 145) beskryf die film en die impak daarvan soos volg:

It showcased the best poetry and performances from the best poets across the country, and all within the anxiety-provoking context of the National Poetry Slam. One viewing of the movie could inspire a dozen new poems, and the seamless perfection of the group pieces found in the movie would forever change the number of and quality of the group work presented at the Nationals. It was also the perfect poetry slam propaganda for starting and encouraging new poetry slam venues.

Daar is ook akademici, digters en ander establishment-figuur wat nie so gunstig teenoor *slams* reageer nie. In 'n onderhoud met die *Paris Review* sê die literêre kritikus Harold Bloom (aangehaal deur Somers-Willet, 2009) die volgende oor *slams*:

I can't bear these accounts I read in the *Times* and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn't even silly; it is the death of art.

Die feit dat *slams* 'n kompetisie-element by 'n kunsvorm betrek, veroorsaak ook groot omstredenheid. Daar is vroeër in die proefskrif al genoem dat dit problematies is om “kwaliteit” as begrip ten opsigte van podiumpoësie te gebruik. Kip Fulbeck, *spoken-word*-

⁴¹ Patricia Smith is 'n Amerikaanse digteres, bekend vir haar *performance*-styl. Haar werk word beskryf in die *Fitchburg, Massachusetts Sentinel* as “a testament to the power of words to change lives”. Op haar persoonlike webwerf www.wordwoman.ws staan daar: “Recognized as one of the world’s most formidable performers, Patricia has read her work at venues round the world, including the Poets Stage in Stockholm, Urban Voices in South Africa, Rotterdam’s Poetry International Festival, the Aran Islands International Poetry and Prose Festival and on tour in Germany, Austria and Holland”.

professor aan die Universiteit van Kalifornië, sê in 'n onderhoud met Gripenstraw (2012) die volgende:

I don't like the idea of competition and art being put together. I think it often distills the quality of work down to a caricature of itself. Seeing poetry slams often reminds me of watching American Idol. You've got a series of judges, an audience that comes in looking for a certain stick that they want to see and that's what they're going to cheer for.

Bostaande kritiek kan wees as gevolg van die indruk wat bestaan dat die gehoor nie altyd die “beste” of “sterkste” gedigte sal aandui nie en dat die populariteit van die kultuurvorm afbreuk doen aan die “gehalte” van die tekste. Hierdie probleem is reeds aangespreek in Hoofstuk 2 toe daar gekyk is na Ilja Leonard Pfeijffer en sy uitspraak dat verstaanbare poësie nie so goed is soos onverstaanbare poësie nie.

Daar blyk dus 'n verband te wees tussen die popularisering van 'n kultuurvorm en die behoud van status en kwaliteit vanuit 'n akademiese perspektief. Dié wisselwerking is interessant om te ondersoek in die onderskeie subvorme van podiumpoësie wat in my proefskrif aan bod kom, maar as gevolg van die omvang van die proefskrif, sal daar net aan sommige voorbeelde aandag gegee kan word.

Somers-Willet (2009) skryf die volgende oor dié kultuurvorm:

The serious critic must cease treating the slam as a literary novelty or oddity and recognize it for what it is: a movement that combines (and at times exploits) the literary, performative, and social potential of verse and does so with the popular audience as its judge and guide.

Die literêre waarde van die *poetry slam* staan daarom sentraal, sowel as die belangrike rol wat die gehoor by sulke geleenthede speel. Sy sluit die epiloog met die volgende woorde af:

If you go to a slam and stick around long enough, you'll probably hear a poem you like. Or a poem you despise. Or a poem that changes your mind or your underwear. You decide. Because, hey, you can do that at a slam.

In hierdie afdeling is Amerika se invloed op podiumpoësie op globale vlak ondersoek, met verwysings na die Nederlandstalige en Afrikaanse sisteme. Die subvorme van podiumpoësie

wat ek ten opsigte van Amerika bespreek het, is onder andere die Beat-generasie, *performance*-gebaseerde kunsvorme, rap en die *spoken-word/slam*-fenomeen.

Die volgende afdeling handel oor die Nederlandse kultuur- en taalsisteem en die onderskeie subvorme van podiumpoësie wat daarin teenwoordig is. Daar word telkens ook verwys na die invloed wat die laasgenoemde sisteem op die Afrikaanse sisteem het en wisselwerking tussen die twee sisteme word uitgewys.

3.3 Die Lae Lande

As gevolg van die noue historiese taalverband tussen Nederlands/Vlaams en Afrikaans is die Nederlandstalige⁴² podiumpoësie-sisteem ook 'n sisteem wat ek graag by hierdie studie oor podiumpoësie wil betrek. Jaarliks word daar vertalingsprojekte geloods, terwyl akademiese uitruiling en samewerking toenemend plaasvind. Die samewerking tussen bogenoemde twee sisteme is grootliks as gevolg van die taalverbintenis tussen Nederlands en Afrikaans. Suid-Afrikaanse digters wat in Nederland gewild is, is onder andere Antjie Krog en Ronelda Kamfer. Daniël Hugo⁴³ vertaal Nederlandse digbundels en Alfred Schaffer, 'n bekroonde Nederlandstalige digter wat nou in Suid-Afrika woon en werk, vertaal weer werke van Afrikaans na Nederlands. Robert Dorsman is ook 'n bekende vertaler. Daar kan geargumenteer word dat daar – naas Engels – geen sisteem bestaan wat groter wisselwerking met die Afrikaanse een het as dié van die Nederlandstalige sisteem nie.

42 By die Nederlandstalige sisteem sluit ek die Belgiese of Vlaamse een in – alhoewel daar verskillende ontwikkelings in die sisteme plaasvind en die verkeer tog in 'n mate verskil.

43 Daniël Hugo het al heelwat Nederlandse digbundels na Afrikaans vertaal. Hy is daarvoor verantwoordelik dat skrywers en digters soos Tom Lanoye (*Kartondose*, *'n Slagterseun met 'n brilletjie*, *Sprakeloos*), Herman de Coninck (*Liefde*, *miskien* en *Die lenige liefde*), Karel Glastra van Loon (*Passievrug*), Herman van Veen (*Verhale* en *Op pad huis toe*), Harry Mulisch (*Die aanslag*), Jan Terlouw (*Koning van Katoren*), Peter Slingsby (*Die skakel*) en Gerrit Komrij (*Die elektriese gelaaiete hand*) in Afrikaans gelees kan word. Ander vertaalwerk wat nie oorspronklik Nederlands/Vlaams is nie, is *Die roebaijat* van Omar Khajjam (Naudé, 2005).

3.3.1 Poëzie in Carré

Die eerste geleentheid wat ek as 'n voorbeeld van podiumpoësie beskou, is op 28 Februarie 1966 gehou, genaamd Poëzie in Carré⁴⁴. Dié geleentheid kan gesien word as 'n belangrike datum – beginpunt of herlewing, afhangend van hoe 'n mens daarna kyk – rakende podiumgeleenthede in Nederland. Daardie aand was daar 25 digters wat hul werk voorgelees het, onder wie K. Schippers, Cees Buddingh, Gerrit Kouwenaar, Hugues C. Pernath, Adriaan Roland Holst en Johnny “The Selfkicker” van Doorn. Die digters het grootliks gevarieer in ouderdom en poëtiese styl. Roland Holst (70 jaar) was die oudste en Johnny van Doorn (22 jaar) en Jules Deelder (21 jaar) die jongste.

Simon Vinkenoog was die organiseerder en het die inspirasie vir só 'n tipe geleentheid in Nederland gekry deur sy kennismaking met die Beat-digter Allen Ginsberg en die feit dat hy die International Poetry Incarnation in Londen bygewoon het. Vinkenoog het volgens Goedegebuure (1993: 781) die idee gehad om Nederlandse digters op 'n vergelykbare manier met 'n groter publiek in kontak te bring. Wat belangrik was, is dat die skrywer sy eie werk moes voorlees, aangesien dit deel van sy identiteit vorm. Vinkenoog het in 1965 in die Londense Albert Hall opgetree en het besef hoe populêr poësie kan wees. Van die digters daar was onder andere Alan Ginsberg van die Beat-digters. Die hermetiese digters soos Kouwenaar is aangemoedig om meer poësie in die *parlando*-styl⁴⁵ voor te dra – 'n aanbeveling wat laasgenoemde genegeer het (Goedegebuure, 1993: 781). Vinkenoog was dus die baasbrein agter Poëzie in Carré en is gesien as 'n “onvermoeibare reclameman voor de poëzie” (Goedegebuure 1993: 781). Die sukses van die geleentheid was nie debatteerbaar nie. Daar is blitsig tweeduisend kaartjies verkoop en die koerante het deeglik oor die

44 Die Carré is Amsterdam se grootste en bekendste teater. Die naam van die teater, Carré, beskryf die teater se vorm en is afkomstig van die Franse woord vir vierkant.

45 *Parlando*-styl (afkomstig van die Italiaans vir “sprekend”) staan in direkte kontras met hermetiese, moeilik verstaanbare poësie. Dit is poësie wat geskryf word in die algemene praatstyl; hoë/moeilike taal ontbreek.

performances uitgebrei. Dié sukses het Guido Lauwaert geïnspireer om 'n soortgelyke fees in Vlaandere te organiseer, wat gelei het tot die “Nacht van de Poëzie” (Franssen, 2012: 5).

Soos genoem in die afdeling oor die Beats het dié Amerikaanse tradisie en, veral Allen Ginsberg, 'n groot invloed op verskeie Nederlandse digters gehad. Vergeer (2000: 12) verduidelik dit soos volg:

Ginsbergs optreden markeert het begin van een nieuwe, invloedrijke poëtische stroming, die van de beatgeneration. Beat stond voor protest, bijvoorbeeld tegen de al te academische poëzie in Amerika.

Johnny van Doorn, alias The Selfkicker of Electric Jesus, was die kern van die beweging om poësie groter blootstelling te laat kry en 'n leiersfiguur onder die *action poets* (Goedegebuure, 1993: 782); vergelyk Foster (2001). Tydens optredes sou hy 'n gedig fluister, skree en sinne oor en oor herhaal. Hierdie energieke vertonings is iets wat Nederlanders nog nie voorheen beleef het nie. Dit was dadelik baie gewild. Later word Jules Deelder en Bart Chabot in die 1980's deel daarvan. Die aand in Carré was 'n groot sukses en die gehoor het die digters staande toegejuig. Van der Starre (2014) voer aan dat die belangrikste bydrae van Poëzie in Carré was dat dit die poësie weer toeganklik gemaak het. Franssen (2012: 6) is van mening dat die digters wat tot die aand in Carré bygedra het, verenig was in hul doelwit om die kommunikasie tussen die digter en sy gehoor te intensiveer. “The audience was partly amused, partly annoyed. Critics found it difficult to grasp what these poets were attempting to do. One critic dryly remarked that Vanvugt ‘raaskalde niet beter of slechter dan hij normaal al doet’”. Die voordragte of *performances* by Poëzie in Carré mag dalk op daardie tyd na klein verstourings gelyk het, “but in hindsight they have a far greater significance: they mark the clash between two different performance traditions” (Franssen, 2012: 6).

Daar was 'n duidelike onderskeid tussen die hoogdrawende tradisie wat uit formele voordrag bestaan, en die avant-garde *performance*-styl. Laasgenoemde styl word gekenmerk deur die “countercultural experiments of the post-war period, foregrounds improvisation, experiment,

interaction and a willingness to lose control over the performance” (Franssen, 2012: 9). Bogenoemde *performers* het volgens Franssen (2012: 9) die vooropgestelde idees en konvensies gedramatiseer wat mens in staat gestel het om ’n spesifieke linguïstiese gebeurtenis as iets poëties te ervaar.

Poëzie in Carré was nie net in Nederland ’n baanbrekersgeleentheid nie. In België is die Vlaamse literêre landskap ook daardeur geraak. Die Vlaamse digter Gust Gils (1970) het die volgende oor die geleentheid gesê: “Er is daar op die avond meer bereikt, meer losgemaakt, dan anders op 20 jaar eenzaam poëzie lezen zou mogelijk zijn.” Alhoewel dit ’n eenmalige gebeurtenis was, is die opset by ander poësiegeleenthede herhaal. Poëzie in Carré het die grondslag gelê vir verskeie ander poësie-geleenthede in Nederland en Vlaandere, soos Poëzie in het Paleis in Brussel, Nacht van de Poëzie in Utrecht (en Brugge), Poetry International in Rotterdam, Zuiderzinne-fees en Dichters in het Elzenveld, albei in Antwerpen asook Winternachten in Den Haag. In die volgende afdeling word hierdie geleenthede bespreek. As gevolg van die omvang van my proefskrif sal daar slegs op die belangrikste geleenthede gefokus word.

Vogelaar (2001: 2) argumenteer dat die hoeveelheid gepubliseerde digbundels sedert die 1980’s afneem, terwyl die hoeveelheid digters wat hul werk voordra, juis groei. Dera (2014: 7) noem dat alhoewel literêre voordrag wel simboliese waarde het, dit deel bly van die sekondêre *circuit*. Volgens hom “kun je praktisch elke avond een literaire manifestatie bijwonen, maar de norm blijft de gepubliceerde dichtbundel, die paradoxaal genoeg een veel kleiner publiek bereikt”. Die voordrag-*circuit* beweeg dus ondergronds en relatief los van die amptelike literêre veld.

Enkele ander podiumdigters vanuit die Nederlandstalige gebied sluit onder meer in: Tom Lanoye, Bart F.M. Droog (van die groep Dichters uit Epibreren⁴⁶), De Woorddansers, Ellen Deckwitz (Nasionale Kampioenskap (NK) *slam*-kampioen van 2009), Tijtske Jansen en Jeroen Naaktgeboren.

3.3.2 Feeste

3.3.2.1 Nacht van de Poëzie

Die Nacht van de Poëzie het in 1980 in Utrecht ontstaan en lok jaarliks tussen 2000 en 3000 mense. Die aand word (soos Poëzie in Carré) gekenmerk deur 'n wye verskeidenheid *performances*. Vogelaar (2001) tref 'n onderskeid tussen die “blote” voorlees van gedigte en die *performance* van 'n gedig. Eersgenoemde vind plaas by feeste soos Poetry International, wat in die volgende afdeling bespreek word, terwyl daar 'n kombinasie by Nacht van de Poëzie plaasvind.

Die boek *Poëzie in Vredenburg* (2000) deur Koen Vergeer vertel meer oor die onderskeie gebeure rondom die Nacht van de Poëzie in Utrecht. Vergeer (2000: 14) is van mening dat Poëzie in Carré die voorloper van Nacht van de Poëzie genoem kan word. Dit is as gevolg van die digters, organiseerders en almal wat op 'n manier by albei geleenthede betrokke was. Dit bly steeds populêr en al was die Vredenburg-gebou in Utrecht onder konstruksie vir 'n paar jaar (2007–2013) is dit weer vanaf 2014 daar aangebied.

Heelwat Suid-Afrikaanse digters het al daar opgetree, onder andere Breyten Breytenbach en Antjie Krog. Die 20-jaarviering van die Nacht van de Poëzie het gepaardgegaan met vier

46 Sien Adendorff (1996; 2009) se navorsing oor die groep Dichters uit Epibreren.

CD's wat gesny is met opnames van al die mees onthoubare oomblikke in die geskiedenis van die fees.

Daar is ook 'n weergawe van Nacht van de Poëzie in België genaamd Poëzie in het Paleis (soos reeds genoem) wat enkele maande ná Poëzie in Carré op 28 September 1966 plaasgevind het. Dit was nie so suksesvol soos die een in Nederland nie.

Daar is wel ook 'n Nacht van de Poëzie in België gehou en dit is deur Guido Lauwaert georganiseer. Die vyfde Nacht van de Poëzie (Vlaandere) is in Gent in 2010 gehou by die kafee Vooruit.

Wat die situasie in Vlaandere betref, is daar ook 'n Poëzienacht Brugge wat vanaf 2011 in die skouburg van Brugge plaasvind.

Die verskynsel van die poësievoordrag brei jaarliks uit met poësieprogramme en feeste wat gewild bly. Volgens Vogelaar (2001) is daar, behalwe vir die poësiefeeste en literêre verenigings se voorlesings, steeds meer nuwe podiums vir die poësie, onder andere politieke manifestasies, poppodia en televisieoptredes. Die moderne digter (selfs as hy nie oorspronklik 'n podiumdigter is nie) word oral teëgekomp en word as 'n belangrike element in die samelewing gereken.

3.3.2.2 Poetry International

Die Poetry International-fees het in 1970 ontstaan en word sedertdien jaarliks in Rotterdam gehou met digters van oor die hele wêreld heen. Goedegebuure (1993: 782) beskryf die fees soos volg: “Enige tientallen dichters lezen hun werk voor aan een publiek van enige duizenden liefhebbers. Maar in dit geval komen de deelnemers uit alle landen en taalgebieden, en staat het element van creatieve uitwisseling, onder meer tot uiting komend in een vertaalproject, centraal.”

Die tipe digters wat by hierdie soort fees voorlees, word deur Van der Starre (2014) in twee groepe verdeel. Eerstens is daar digters wat skryf om te *perform*, maar om dan ook te publiseer, en aan die ander kant is daar digters wat skryf om eerstens te publiseer, maar wat by geleentheid ook optree: “De benamingen voor deze twee groepen laten zien dat het belang van performance voorop staat.” Vogelaar (2002) onderskei weer tussen ’n *lezing* en ’n *performance* en terme soos *voordragdichter* teenoor *papierdichter* word volgens Van der Starre (2014: 2) “in verschillende gradaties van normativiteit gebruikte om elkaar te beskryven”.

Terminologie is altyd problematies indien die onderwerp kontroversieel is. Gaston Franssen (2008) onderskei die tipe digters se *produk* as óf *voordrachtskunst* óf *performance-poësie*. Soos in Hoofstuk 2 bespreek is, verskil die gewone poësievoordrag van ’n digter wat sy eie werk voorlees van dié van ’n tipiese *performance*-digter. Vir die doeleindes van my proefskrif word beide soorte digters as podiumdigters beskou, aangesien daar luisteraars of gehoor betrokke is en die optredes nie in privaatheid plaasvind nie.

Dikwels word daar by Poetry International ’n vertaling in Nederlands of Engels op ’n skerm geprojekteer, maar soms is dit eintlik net die ritme en klank van die poësie in ’n onbekende taal waarna daar geluister word.

In 2011 het ek die geleentheid gehad om Poetry International in Rotterdam by te woon. Die volgende is ’n paar waarnemings. In die paar dae van die fees het ek alle moontlike geleenthede op die program bygewoon. Ek het ook die atmosfeer van die fees probeer absorbeer. Die hele fees is gemik op die Nederlandse poësieliefhebber. Alhoewel die digters almal in hul moedertaal voorlees, geskied die besprekings en kommentaar dikwels slegs in Nederlands met behulp van tolke. Die aanbod van digters was werklik internasionaal, met ’n goeie mengsel van verskillende style, ouderdomme, tale en kulture. Die hele fees bestaan eintlik net uit formele voorlesings en geen of weinig *performance*-poësie. Die enigste

performance op die fees was 'n vorige Nederlandse *slam*-kampioen, Ellen Deckwitz, wat die verskil verduidelik het tussen voorlesing en *performance*. Daar was minder mense as wat ek verwag het en by sommige lesings was daar minder as 20 mense in die gehoor. Die meeste mense in die gehoor was 40 jaar en ouer – daar was min jongmense, al was die advertensies en promosieveldtog klaarblyklik op 'n jonger gehoor gemik. Die organisasie het goeie reklame gemaak, maar volgens my was dit steeds 'n minder goeie opkoms. Die hele fees vind plaas in een gebou met verskeie praatjies/voorlesings/lesings wat gelyktydig gebeur. Die organisasie het glad verloop al dink ek dat die samekoms aan “warmte” ontbreek het. Die Poetry International-fees verskil heeltemal van die Woordfees in Stellenbosch, maar ek kon nie help om vergelykings te tref en te besef dat feeste soos die Woordfees glad nie agteruit hoef te staan vir dié internasionale poësiefees nie. Poetry International is voorwaar internasionaal – alle lande word verteenwoordig en daar is 'n goeie seleksie van skrywers uit verskillende agtergronde. Die fees het ook 'n webblad waar die profiele van al die digters maklik verkrygbaar is, sowel as hul werk in die oorspronklike taal, met Engelse en Nederlandse vertalings. Digters van Suid-Afrika en die Afrikaanse sisteem wat al daar opgetree het, is onder andere Wilma Stockenström, Gert Vlok Nel, Antjie Krog, Breyten Breytenbach en Ronelda Kamfer.

3.3.3 Slams

Net soos in Amerika word daar elke jaar 'n Nasionale Kampioenskap⁴⁷ in Nederland gehou met uitdunronndtes oor die hele land. Sommige van die *slam*-digters wat by *slam*-geleenthede beroemd word en deur uitgewers raakgesien word, debuteer daarna met hul eie bundels. Webwerwe soos www.poëziecircus.nl doen baie reklamewerk hiervoor. Daar is ook 'n

⁴⁷ Daar sal slegs van die NK-*slam* melding gemaak word, maar daar is in byna elke Europese land so 'n kompetisie. Die *slam*-kampioene van elke land neem dan jaarliks ook deel aan die Europese *slam*-kompetisie.

webwerf, www.poetryslam.nl, wat die Nederlandse Kampioenskap dek, deur onder andere video's en biografieë van die deelnemers te plaas. *Slams* van oor die hele Nederland word op dié webwerf geadverteer en die reëls en ander belangrike inligting word ook verskaf. Die finale *battle* van 2016 tussen Else Kemps en Carmien Michels kan op YouTube of op die Facebook-blad van NK *poetry slam* gesien word.

Die kompetisie vind op dieselfde wyse as dié in Amerika plaas, waar die digters drie minute elk kry om soveel/so min gedigte as wat hulle wil, voor te dra. Dit is opmerklik dat daar steeds 'n duidelike verskil tussen die voordrag van 'n gedig en die *performance* van een is. Die deelnemers word nie net beoordeel volgens die inhoud van hul gedigte nie, maar ook op grond van hul *performance*.

Op die webwerf poetryslam.nl word die verskille tussen die Nederlandse *circuit* en sisteme soos byvoorbeeld dié van Amerika uitgewys. Die grootste verskil is dat daar in Nederland beoordelaars gekies word wat iets van die vakgebied weet, soos byvoorbeeld letterkundiges of skrywers; terwyl daar in Amerika meestal beoordelaars vanuit die publiek gebruik word. Nog 'n verskil is dat die Nederlandse *slam*-rondte voordra, terwyl die gewoonte in die internasionale wedstryde is om een lang gedig per rondte voor te dra. Die derde verskil tussen die Nederlandse en Amerikaanse kompetisie is dat die Nederlandse publiek deurgaans stil is tydens die voordrag, terwyl die gehoor in die VSA en Duitsland gedurig hul voor- en/of afkeur hard en duidelik laat blyk.

Wat die onderwerpe by die verskillende *slams* betref, is daar ook verskille tussen die Nederlandse en Amerikaanse sisteme. Op die webblad www.poetryslam.nl word daar genoem dat die *slams* in Amerika baie meer polities van aard is as in Nederland. Die voormalige *slam*-kampioen, Ellen Deckwitz, noem in 'n onderhoud met die literêre tydskrif *Awater* (Somer, 2011) die volgende:

Amerikaanse slamgedichten zijn vooral redevoeringen met woordspel. De slammer betoogt, hij is voornamelijk bezig om een statement te maken. Het Nederlandse publiek denkt: als je een betoog wil schrijven, dan schrijf je maar een essay. [...] In Nederland kletsen we om de werkelijkheid heen. In het buitenland wordt de werkelijkheid juist nadrukkelijk benoemd en vervolgens opgesierd met franjes en woordspielerei.

In 2012 het ek die finaal van die Utrecht-afdeling van die Nasionale Slam bygewoon. Dit is in 'n plaaslike kroeg gehou en was besonder gewild. Die drie beoordelaars was by elke ander uitdunronde en die gehoor het telkens anders op die verskillende *performers* gereageer. Van die tien deelnemers is daar net twee deur na die finale rondte wat daardie jaar in Amsterdam sou plaasvind.

Slam Poetry: Het festival (2005) is 'n boek van Jeroen Naaktgeboren wat die hele proses van 'n slam-byeenkoms beskryf. Die boek is gestruktureer soos die proses van die *slam*, met die hoofstukke verdeel in onder meer die program, hoofverhoog, waterstalletjie, toilette ensovoorts. Die leser word dan op 'n interessante manier aan dié gewilde kultuurvorm bekendgestel.

Die gewildheid van hierdie kompetisies neem toe. Alfred Schaffer (2001:1), Nederlandse digter, gewese uitgewer en tans dosent aan die Universiteit van Stellenbosch, verduidelik soos volg:

Poëzievoordrachten zijn in veel landen nog steeds zeer populair en worden goed bezocht. Steeds beter bezocht. Van kleine “venues” tot groter festivals: de dichter en zijn gesproken woord staan nog steeds stevig in de belangstelling, al worden poëziebundels nog altijd met kleine oplagen de wereld ingestuurd.

3.3.4 Nederhop

Nederhop is die naam vir die manifestasie van rap (as deel van die hiphop-kultuur) in Nederland. Dié kultuurvorm is oorspronklik uit Amerika afkomstig, maar daar is ook 'n paar verskille in die Nederlandse kultuur- en taalsisteem wat later in die afdeling aan bod sal kom.

Daar is al twee bundels met tekste van die beste rap in Nederland gepubliseer, *Double Talk* (1997) en *Double Talk Too* (1998).

Gerrit Komrij, die bekende poësie-kritikus, skryf die inleiding van *Double Talk Too* en hier skep hy die term *Zigzag-poëzie* om die “hoekige en springerige klankryke taalgebruik” in Nederrap te beskryf.

Die populariteit van Nederhop as kultuurvorm word beklemtoon en die feit dat dit self as teks (sonder musikale begeleiding) ook meriete dra, gee meer kredietwaardigheid aan Nederhop van die hoë kultuur as wat noodwendig in die Afrikaanse sisteem ervaar word. Beryl (1998: 7) skryf dat populêre “kunsuitinge” presies dieselfde estetiese eienskappe kan besit wat normaalweg as deel van die tradisionele hoë kultuur toegeken word. In die tipe tekste is daar ook “eenheid en complexiteit, intertextualiteit en ambivalentie, de voorkeur voor het experiment en de nadruk op het medium”. Volgens Beryl (1998: 7) voldoen goeie hiphop en rap aan dié kriteria. Die onderwerpe wat in populêre musiek soos Nederhop teenwoordig is, is volgens Beryl (1998: 8) in staat om menings oor te dra en wêreldwyd te versprei. Dit is moontlik danksy die media en die industriële vorme van produksie, distribusie en konsumpsie. Volgens Beryl bied rap “alternatiewe percepties van sociale, politieke en maatschappelijke gebeurtenissen”.

Die vraagstuk of rap gesien kan word as woordkuns en met dieselfde “gehalte” as poësie, word in die inleiding van *Double Talk Too* deur Komrij aangespreek: “Rappers zijn dichters, maar dichters zijn geen rappers. Een rapper is een stem. Een rapper bestaat niet zonder microfoon. MC, je kunt het ook lezen als Mic Checka – microfoon-controleur” (Beryl, 1998: 9). Die groot verskil tussen rap en poësie blyk uit Komrij se beskrywing dat rappers hul mikrofone benodig. Daar kan ook geargumenteer word dat die rol van die gehoor of *audience* kardinaal is in rap as kultuurvorm en dat dit eintlik nie sonder toehoorders kan bestaan nie – anders natuurlik as met geskrewe poësie. Die belangrikheid van die mikrofoon is besonders,

want ’n musiekvorm het die wêreld oorgeneem waar die verbale teks die sentrale plek inneem en die belangrikste rol speel. Dit is volgens Komrij ’n “onmisbare rol” en gaan om ’n “nuwe genre poëzie” – poësie as stem (Beryl, 1998: 9).

In Nederrap – soos in alle ander vorme van rap oor die wêreld heen – is poësie aangepas vir ’n nuwe generasie met nuwe estetiese voorkeure en behoeftes. Rap bied ekstra podiums deur die kultuurvorme van letterkunde en musiek te vermeng. Komrij argumenteer verder:

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

In die inleiding van *Double Talk Too* (1998) word die oorsprong van rap teruggetrek na onder andere die rol van die griot (volksverteller) in Afrika, die Middeleeuse troebadoers van die hele Europa en ook die Mo’allaqat in voor-Islamitiese Arabië.

Die oorsprong van rap is nie die enigste diskussiepunt nie. Een van die belangrikste kwessies wat in akademiese gesprekke aangeraak word, is die verskille of ooreenkomste tussen rap en poësie. Is hierdie kunsvorme van dieselfde aard, kan dit enigsins met mekaar vergelyk word en is daar by mekaar te leer? Dit is die tipe vrae wat talle navorsers in beide die musikologie en die literêre dissiplines probeer beantwoord.

Nog ’n belangrike vraagstuk is die sosiale rol en betrokkenheid wat in Nederhop gevind word. Komrij (1998: 15) skryf oor die feit dat rap gesien kan word as deel van ’n gemeenskap en dat hierdie sosiale bewustheid van tradisionele poësie verskil:

Poëzie in een andere jas. De rapper, gekleed of het altijd stormt, roept tegen de wind in – een zigzaggende snauw waarmee hij, zoals de graffiti-spuiter, iets terugdoet voor de maatschappij die hem heeft gedumpt. Dat de poëzie bij eenzame dichters op zolder zat te beschimmelen was ook niet alles.

Die fokus van akademiese ondersoek oor rap (of in dié geval – Nederhop) val op die verskil tussen hoë en lae kultuur, die rol van rap in die samelewing en ook die belangrikheid van die mikrofoon. Dit wil sê die rapper kan nie daarsonder bestaan nie. Die persoonlike rol wat elke rapper in sy kunswerk speel deur sy eie stem⁴⁸ te gebruik, word benadruk.

Wat toon betref, is daar ’n verskeidenheid in Nederrap te vind. Komrij (in Beryl, 1998: 15) noem dat dit wissel van humoristies tot grimmig en van “belerend” tot “regelrecht destruktief”. Dit kan gesê word van alle manifestasies van rap oor die wêreld heen. Die temas wat in rap sentraal staan, is onder andere die lewensomstandighede in die ghetto’s en dat dit anti-outeiteitsgeoriënteerd is. Die belangrikheid van die plek waar die rapper sy kuns beoefen, word ook genoem in Beryl (1998: 16): “een rapper die zijn habitat verlaat houdt op rapper te zijn”. Die identiteit van die rapper is gevolglik verweef met sy milieu.

’n Voorbeeld van ’n Nederhop-groep is De Jeugd van Tegenwoordig. Hulle het in 1995 ontstaan en tree onder pseudonieme op: Willie Wartaal, Fieze Fur, Faberge en Bas Bron. Hulle het reeds vyf albums vrygestel: *Parels voor de zwijnen* (2005), *De machine* (2008), *De lachende derde* (2010), “*Ja, Natuúrlik!*” (2013) en *Manon* (2015).

Daar is ook baie ander rappers in die Nederhop-sisteem, waaronder Gers Pardoel, Ali B en Tim Beumers. Laasgenoemde rapper het al saam met die Suid-Afrikaanse groep Bittereinder op heelwat snitte saamgewerk. Die lied “Slechte mensen” van hul debuutalbum, *’n Ware verhaal* (2010), is so ’n voorbeeld. Die koorgedeelte is in Nederlands, sowel as Tim Beumers se bydrae. Hier volg ’n uittreksel:

48 Hier wil ek graag die woord “stem” op ’n denotatiewe én konnotatiewe vlak betrek. Eerstens gebruik die rapper letterlik sy stem en word so op fisieke vlak deel van sy kunswerk, maar die “stem” van ’n rapper is ook idiosinkraties – dus die tipe toon, woordkeuse, ritme en kwessies wat aangeraak word, verskil van elke ander rapper.

Slechte mense – Bittereinder en Tim Beumers

hier's die ding: ek hou van sing, as ek iets anders sê's ek oneerlik
as my tong en longe nooit kon sing sou ek wees soos 'n wolk sonder weerlig
vrees niet waar weerklank het lied, slechte mense zingen niet X2

Tim Beumers:

ik kreeg mijn stembanden om de mense te zeggen
dat ik voelde van binne en wat ik wilde vertellen
was dat de kwesie gevoelig ligt als je het niet begriep
daarom nam ik de tyd voor wat ik hier nu beskryf
de tekste klinken de mense zingen de gekste dinge
ik werk verder mijn pen vertelt je mijn hersenschemen
en zijn mijn dage donker dan vraag ik je om een wonder
ik praat met god en begin spontaan op de maat te rocken
want als het goed is bespaar ik je de verdoemenis
als je verlaat wat woede is zie je dat het niet moeilik is
om los te laten en niet te praten als onderdanen
ons lot is bepaald dus laten we ons geen zorgen maken
want nee ik wil het niet wat me ook maar te binne schiet
ik zet het reght op papier en nee ik verzin het niet
en voel ik me minder dan zet ik die dinge in een lied
dan voel ik me beter want slechte mense die zingen niet

Die lied “Slechte mense” handel daarvoor dat wanneer 'n mens sing, jy uiting gee aan jou gevoelens en jy nie 'n slegte mens kan wees nie. Die interessante wisselwerking tussen die Afrikaanse en Nederlandse teks is opmerklik. Hierdie samewerking is die eerste keer wat 'n Nederlandse rapper saam met 'n Afrikaanse rap-groep gewerk het en kan dus beskou word as 'n baanbrekersprojek. In die lied sê Jaco van der Merwe van Bittereinder dat dit nou Tim se beurt is en “Tim, praat net stadig dat ons almal mooi kan verstaan.” Met dié woorde word daar ook erken dat daar wesentlike verskille tussen Nederlands en Afrikaans is en dat mense mekaar soms kan misverstaan.

Op Bittereinder se tweede studio-album, *DinkDansMasjien* (2012) het hulle weer saam met Tim Beumers gewerk aan die lied “Die Slagting”:

Die slagting – Bittereinder en Tim Beumers

die slagting
in die vuur: die manier hoe ons almal dink

jy mag sing
vir plesier: jy bestuur hoe die storie klink
verwagting
is so duur in die bier wat ons almal drink
die slagting
is nou hier: die manier hoe ons almal dink

Tim Beumers:

messcherp en mijn stem sterk
Breng mij een berg plet hem als dwerg
letterlijk verder ben niet beperkt
al wat niet werkt heb ik verpletterd
moeilijke tijden moest ik bevrijden
moet je begrijpen
niet droevig te krijgen
moeite met mij is moeite met feiten
de slagting, leg je ziel op een blok met een bijl in mijn hand en
katsjing een rivier op de grond wat een einde is dat
een kam we scheren een stand
geef me een hand ik neem een heel land
geef me geen nee ik vrees er geen 1
dus weet dat ik jullie 1 voor 1 slacht

Op Bittereinder se derde album, *Skerm* (2014), is die lied, “The ones”, in samewerking met Tumi Molekane (van Tumi and the Volume – ’n bekende Suid-Afrikaanse rapper) en Tim Beumers. Hier volg ’n uittreksel. Die volledige teks word in Addendum A verskaf.

The ones – met Tumi Molekane en Tim Beumers

Jaco:

dis donkerder elke dag, liggies flikker in die nag
steek iets aan die brand, die dae word korter maar ons lewe lank
die mikrokosmos van ’n leeftyd in ’n land
hou my hand vas, iets moet my help aanpas, verlang na kontak,
oppervlakkige reaksies wat my aantass

in the dark it’s really hard to miss the lighter ones
we the spark that be the start of many shining stars and suns
in the dark you’ll know we are the ones

Tim:

de wereld is als een zwart gat dus blijf ik op afstand
daarom observeer ik leer ik en hou mijn hart vast
de lyric is als een nachtlamp stralend in het donker
de zon is forever onder ik kom om feller te worden het schijnt
dat ik mensen kan overtuigen de pijn
is onmogelijk om te buigen dus kijk

Dit is nie net Bittereinder wat saam met Nederlandse rappers werk nie. Jack Parow het in Januarie 2016 ’n musiekvideo saam met die Nederlandse duo De Kraaien (Berns Gansebef en Prins Clit) vrygestel wat op sy album *From Parow with Love* (2016) verskyn. Jack Parow het ’n paar keer uitverkoopte vertonings in Nederland gehad, met heelwat televisie- en radio-onderhoude. Parow het De Kraaien op sy Europese toer van 2015 ontmoet. Roxburgh (2016) skryf oor die album en Parow se samewerking met die Nederlandstalige rappers van Nederland en België:

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

Die lied “Kattenkwaad” lig onder andere die verskille tussen Nederlands en Afrikaans uit, maar wys ook op ooreenkomste. Die taalkwessie word in hierdie lied aangeraak en oor Afrikaans rap De Kraaien “Je praat die gekke ouwe Nederlandse taal gek”. Parow is duidelik van mening dat versoening moontlik is deur die Nederlandse geskiedenis van Jan van Riebeeck met die Khoisan te jukstaponeer as hy rap: “Dis mooi man, Jan van Riebeeck rap nou saam die Khoisan / Toyi-Toyi van Kaapstad allie fokken pad tot Nederland”. Parow lig ook grappige kultuurverskille tussen Suid-Afrika en Nederland uit as hy die benaming van “coffee shops” bevraagteken: “I could swear that it said Coffee Shop. I think that that sign’s not right / I came out high as fuck, but I only went in for a Flat White”.

Hier volg die volledige liriek:

Kattenkwaad – Jack Parow en De Kraaien

Gansebev en de Prins in Paan
 Hooken op met die Afrikaan
 Je kan het allemaal niet verstaan
 Maar 't komt allemaal hier vandaan
 Wat hoort me oor
 Wat komt er nou door

Je heb't zelfde gerochel voor hetzelfde geouwehoer als bij ons en dat ligt lekker goed in me gehoor

Want jij bent thuis gek
Je praat die gekke ouwe Nederlandse taal gek
Die wause shit die uit jouw bekkie komt is lauw gek
En bij De Kraaien in 't huis ben je op je plek gek
Dus kom maar door Jack

Vang katterkwaad aan
Lekker uit je plaat gaan
Trash die fucking dansbaan
Spring op en staan saam, staan saam

Yo Parow's back
Die ge-skill'de ill'de fokkende rympe killer
Die man is terug, nou hang jou kleinkinders weer uit met die reptiele, piele!
Dis mooi man, Jan van Riebeeck rap nou saam die Khoisan
Toyi-Toyi van Kaapstad allie fokken pad tot Nederland
I could swear that it said Coffee Shop. I think that that signs not right
I came out high as fuck, but I only went in for a Flat White
That's right, it wasn't my fault. Ek't nie geweet daar's iets verkeerd nie
Ma nou het ek heel aand gedans op techno en ek't nie eers geweet nie

Vang katterkwaad aan
Lekker uit je plaat gaan
Trash die fucking dansbaan
Spring op en staan saam, staan saam

Want jij bent thuis gek
Je praat die gekke ouwe Nederlandse taal gek
Die wause shit die uit jouw bekkie komt is lauw gek
En bij De Kraaien in 't huis ben je op je plek gek
Dus kom maar door Jack

Vang katterkwaad aan
Lekker uit je plaat gaan
Trash die fucking dansbaan
Spring op en staan saam, staan saam

Wat die wisselwerking tussen Nederland en Amerika betref, word Nederhop dikwels met die Amerikaanse sisteem vergelyk, aangesien dit vanuit Amerika afkomstig is. Die kulturele en literêre sisteme verskil van mekaar. Koreman (2014: 511) voer aan:

Where American rappers should, on the whole, remain true to the genre, in Dutch hip-hop experimentation and originality is valued. Dutch rappers are allowed to mix hip-hop with pop and reggae for example, without it affecting their authenticity. The idea that being commercial and being authentic are not automatically opposites is even

more apparent in Nederhop, as songs are often praised for their “hit potential” and these rappers also enjoy the biggest success.

Koreman (2014: 513) noem dat ’n vergelyking tussen die Nederlandse en Amerikaanse sisteem dikwels tot nadeel van die kleiner sisteem is – “within this globalized genre, the comparison with foreign acts is rarely used to lift the status of Dutch hip-hop acts and when it is done it is limited to the American underground scene. Nederhop acts are often contrasted with the American hip-hop acts.” Die perspektief van waaruit die sisteem gevolglik bekyk word, blyk belangrik te wees. Nederhop word dikwels as baie positief gesien vanuit Nederland self. In dieselfde artikel haal Koreman uit de *Volkskrant* van 17 Desember 2007 aan:

And then it dawns on us: Dutch hip-hop does not need the Americans any more for a true hip-hop spectacle. Forgotten is the bland playback show 50 Cent gave in a half-full Heineken Music Hall [...] When Delic [...] starts the beats of “gekkenhuis”, one realises that Dutch hip-hop has definitely surpassed American hip-hop in entertainment value.

Nederhop word daarom gesien as ’n kultuurvorm wat op sy eie beoordeel moet word en wat binne ’n afsonderlike kulturele en literêre sisteem bestaan. Koreman (2014: 513) gaan verder deur te sê dat die “valuation of Nederhop thus seems partly derived from it being an addition to, first and foremost, the national scene, and after that the international hip-hop field, instead of enjoying success abroad and being valued internationally, as is the case in the dance genre.”

Nederhop as kultuurverskynsel funksioneer outonomies, maar het wel invloed van en invloed op onderskeidelik die Amerikaanse en Afrikaanse kulturele en literêre sisteme. Gerrit Komrij skryf in die voorwoord van *Double Talk Too* (1998) oor die belangrikheid van hierdie kultuurvorm: “Rappers hebben de poëzie door mond-op-mondbeademing op het nippertje gered. De poëzie zal van binnenuit worden geëlectrificeerd en nooit meer dezelfde zijn. Zo lijk de stand van zaken.”

In bostaande afdeling is die invloed en ontwikkeling van die wisselwerking met die Nederlandstalige kultuur- en taalsisteem ondersoek. Daar is spesifiek gekyk na onder andere *performance*-poësie as manifestasie in die Nederlandstalige sisteem, asook na belangrike feeste, kompetisies en Nederhop. In die volgende afdeling kom die orale tradisie van Afrika aan bod. Die tregtervormige ondersoekplan word al nouer en die fenomeen van podiumpoësie word nou op eie kontinent ondersoek (sien Figuur 6).

3.4 Afrika

Die orale tradisie van Afrika is vir my studie relevant omdat poësie op die podium sy wortels in die orale tradisie het. Soos reeds genoem in Hoofstuk 2, is daar 'n direkte verband tussen orale poësie en poësie op die podium. Dit is onmoontlik om in die bestek van my studie 'n uitgebreide oorsig van die literêre tradisie van Afrika te verskaf. Die sisteem van Afrika-literatuur is wyd en uiteenlopend en bestaan uit 'n verskeidenheid van taalkundige, kulturele en literêre sisteme. Die orale poësie van Afrika is nie homogeen nie en word gekenmerk deur verskeie tradisies wat telkens anders in die betrokke kulture manifesteer.

Die belangrikste is dat daar dikwels in Afrika-lande onderskei word tussen die prekoloniale literatuur wat meestal oraal van aard is, en literatuur wat gekenmerk word deur Westerse invloed sodat dit gesien word as postkoloniale letterkunde. Ushie (2011) verduidelik die belangrike rol van die orale letterkunde in Afrika en motiveer die akademiese aandag daaraan:

As in most post-colonial situations, the tilt of our writing should be more towards the pre-colonial African literary heritage as manifested in the song, dirge, folktale, elegy, panegyric or riddle. Essentially, such art was meant for the whole community rather than for a few initiates.

In bostaande aanhaling voer Ushie (2011) aan dat daar weggedoen moet word met die Westerse literêre tradisie wanneer daar oor Afrika-literatuur geskryf word. Akademici moet

in ag neem dat die letterkunde in Afrika (wat nie deur die Weste beïnvloed is nie) sosiaal betrokke is en nie op dieselfde basis as Westerse literatuur beoordeel moet word nie.

In die orale tradisie van Afrika is poësie verweef in die alledaagse lewe. Dit is geen verhewe kunsvorm of slegs bedoel vir die elite of fynproewer nie. Dit is daarom kuns *vir* die volk *uit* die volk. Dit het 'n spesifieke doel in die gemeenskap en almal, groot en klein, oud en jonk, neem deel aan en het 'n rol te speel by die orale geleentheid. Die geskiedenis van die kultuur word so van geslag tot geslag oorgedra.

Daar is 'n groot verskeidenheid vorme van orale tradisies op die Afrika-kontinent teenwoordig. Dit is nie moontlik om alle orale tradisies grondig te ondersoek nie, maar wat wel soortgelyk is, is dat sekere vorme soos onder andere storievertellings, teater, pryssange (hetsy vir 'n koning of 'n god), of rituele, soos byvoorbeeld vrugbaarheidsrituele of reëndanse, algemeen voorkom (Scheub, 2002).

In Wes-Afrika is daar byvoorbeeld die benaming van die digter of musikant as *griot*. Die woord is afgelei van die oorspronklike benamings in die Fulani- en Wolof-tale, maar het 'n wyer betekenis verkry wat nou op feitlik elke digter of musikant (podiumkunstenaar) van Wes-Afrika van toepassing is (Finnegan 1970: 96). Van Niekerk (2009: 324) beskryf *griots* se rol in die volk as die “draers van die kollektiewe geheue” en die “kurateure van die magiese krag van woorde uit hulle kultuur”.

Temas wat in orale poësie aangeraak word, is onder andere die jeug, liefde en verhoudings (hofmakery), die huwelik, werk, ontspanning, religieuse aktiwiteite, politiek, oorlog, afskeid en dood, die gewone mense en hul stamgroepe, diere, objekte en stamhoofde.

Hierdie fenomeen is so oud soos die mens self. In alle kulture, in verskillende tale en deur die geskiedenis heen is daar altyd een of ander vorm van storievertelling of orale poësie teenwoordig. Dit is veral hier waar die wisselwerking tussen die kultuur en die gemeenskap

uitgelig moet word. Die belangrikheid van hierdie tipe kultuurvorm moet genoem word, sowel as die belangrike rol wat orale poësie speel.

Scheub (1996) skryf dat “political rulers and others have throughout history sought to tame the tongue of the storyteller, but success in such endeavors is only sporadically successful, is never long-lasting.” Die stem van die digter kan nie gesmoor word nie.

Die orale digters kan gesien word as alternatiewe geskiedskrywers. Die ware gebeure leef voort in hul woorde en word van geslag tot geslag oorgedra. Die gehoor is betrokke by die uitvoering van hierdie stories en so word die kanse van valse geskiedenis verminder. Die storievertellers wat die digters en geskiedskrywers in die orale tradisie insluit “fuse idea and emotion into story, and in that interchange audience members are wedded to the past, as a significant exchange occurs: the past influences and shapes the experience of the present, at the same time that the experience of the present determines what of the past is useful and meaningful today” (Scheub, 1996).

Die sosiale eienskappe en betrokkenheid van podiumpoësie sal in Hoofstuk 5 betrek word. Net soos in Westerse letterkunde, kan dié vanuit Afrika ook gesien word as sosiaal betrokke. Die werklikheid word bevraagteken, uitgedaag en geproblematiseer. Thiong’o (1972) skryf die volgende:

Literature does not grow or develop in a vacuum; it is given impetus, shape, direction and even area of concern by the social, political and economic forces in a particular society. The relationship between creative literature and other forces cannot be ignored especially in Africa, where modern literature has grown against the gory background of European imperialism and its changing manifestations: slavery, colonialism and neo-colonialism. Our culture over the last hundred years has developed against the same stunting, dwarfing background.

Alhoewel die bostaande bron betrekking het op die letterkunde in die algemeen, kan die stelling van Thiong’o (1972) ook van toepassing wees op die orale poësie. Daar kan geredeneer word dat orale poësie eintlik nog meer gesien kan word as sosiaal betrokke,

aangesien dit altyd voor 'n gehoor plaasvind en gevolglik in wese sosiaal is.

Ná 'n studie van verskeie bronne⁴⁹ het ek die tipiese kenmerke geïdentifiseer rakende die orale tradisie in verskeie kulture regoor Afrika. Hierdie kenmerke het nie grense in kulture of selfs in lande nie en kan as oorkoepelend gesien word:

- Dit word mondelings oorgedra en het dus verskillende vorme.
- Die gehoor is belangrik – dit gaan altyd om 'n sosiale aktiwiteit.
- Die skrywer is dikwels onbekend.
- Daar is meestal nie 'n titel nie.
- Daar is 'n vaste rympatroon en bepaalde formules.
- Die vloei van die gedig is belangrik.

Die eienskappe wat hierbo genoem is, stem ooreen met dié wat uiteengesit is in Afdeling 2.2 oor orale poësie. Die orale tradisie van Afrika verskil gevolglik nie van ander orale tradisies nie. Die enigste moontlike aspek waarin dit wel kan verskil, is sekerlik die temas wat in die orale poësie aangeraak word. Bogenoemde onderwerpe is eie aan elke kultuur en is verteenwoordigend van rituele en tradisies, die geografiese landskap, asook die plant- en dierlewe.

As hier 'n vergelyking getref moet word met podiumpoësie, is die bogenoemde eienskappe ook interessant. Die belangrikheid van die gehoor blyk duidelik en ook die vaste rympatroon en vloei wat teenwoordig is, maar die kunstenaars van podiumpoësie is wyd bekend en die gedigte het ook meestal 'n titel.

Wat die moderne podiumvorme van Afrika betref, is daar verskeie manifestasies van onder meer teaterproduksies en rap in die verskillende sisteme teenwoordig.

49 Hier bied Ruth Finnegan (1970, 1977, 2007) se navorsing die basis. Ander bronne is Abrahams (1979), Dundes (1966), Furniss en Gunner (1995), Goody (1987), Opland (1992), Scheub (2002, 2010) en Woodley (2004).

Volgens Ntarangwi (2010: 1317) is alle vorme van hiphop wat in Afrika gevind word van Amerika afkomstig, aangesien kultuurvorme “become available through global processes that shape the specific images, sounds, and demeanor now mobilized through hip hop. Without the right global processes that shaped economics, culture, and communication, hip hop would be a very different phenomenon in Africa today.” Net soos in die ander kulture wat in my proefskrif teenwoordig is, word hiphop in Afrika gesien as ’n kultuurvorm “[that] came to represent an intersection of competing ideas about globalization, nationalism, social protest, self-promotion, ethnic identity and cultural authenticity” Ntarangwi (2010: 1317).

In sy artikel argumenteer Ntarangwi (2010: 1318) verder dat, as gevolg van die feit dat die jeug in Afrika gemarginaliseerd en slagoffers van hul eie gemeenskappe en kulture is, bied hiphop ’n “form of cultural expression that defies containment by the state or limitation by national boundaries, allowing African youth to define for themselves who they are and who they should be.”

Die kulturele fenomeen van hiphop (waarvan rap deel uitmaak) word gelyk gestel aan ’n sekere tipe identiteitsvorming. Haupt (2008: 35) noem byvoorbeeld dat die Baobab Connections in 2004 ’n hiphop-kompetisie geloods het “that fed into key themes that the website track”. Volgens die projekbestuurder, Shamiel Adams, was die geleentheid ’n groot sukses met 150 inskrywings en 800 gedigte in die tydspan van 15 dae. “The competition shows how arts and technology can be utilised to interpellate subjects, not as citizens of a nation-state, but as global citizens.” Globalisme is duidelik te merk in die ondersoek na hiphop in Afrika. Ntarangwi (2010: 1318) argumenteer dat, as gevolg van die stedelike realiteite en invloede van die wêreld op Afrika, dit nie vreemd is dat die jeug in Afrika hiphop gebruik om hul ervarings te verwoord en uit te druk nie. Dit herformuleer die verhouding tussen Afrika en die Weste en daag die praktyke en beleide van hul eie regerings uit om ’n prentjie te skep van die tipe samelewing waarin hulle graag wil leef.

Afrika bevat sowel geskrewe as ongeskrewe literêre tradisies. Jeff Opland (1992) beskryf die samewerking tussen die geskrewe en orale literatuur. Die verband tussen geskrewe en orale literatuur is waarin ek in hierdie studie geïnteresseerd is. Die orale vorm is minder bekend in veral die Westerse wêreld, waar die fokus val op geletterdheid en die geskrewe woord. In die volgende afdeling sal daar verwys word na die Suid-Afrikaanse situasie en die verskeie subvorme van podiumpoësie wat in die verskillende kulturele en literêre sisteme teenwoordig is.

3.5 Suid-Afrika

In Suid-Afrika is daar deur die geskiedenis heen tekens van 'n bestaande orale tradisie wat volgens Brown (1998: 1) die ware oorspronklike en unieke Suid-Afrikaanse bydrae tot die wêreldletterkunde verteenwoordig. Brown (1998: 1) argumenteer dat, as gevolg van die koloniale geskiedenis sowel as apartheid, daar sekere kulturele geskiedenis agterweë gebly het, veral ten opsigte van die orale vorme. Orale vorme bly nog altyd 'n belangrike manier van kulturele artikulasie in Suid-Afrika, aangesien dit aanpas in nuwe kontekste soos verskuiwings in politieke sisteme. Brown (1999) ondersoek die wisselwerking tussen die orale en geskrewe literatuur. Volgens Brown (1999: 1) “[intersect] orality and literacy [...] continuously in South African literary history.”

Orale literatuur en *performance* as tendense in die Suid-Afrikaanse samelewing is aanwesig sedert die ontwikkeling van die vroegste gemeenskappe op die subkontinent – van die liedere en stories van die San en Khoi, tot die prysliedere van die Zoeloe- en Xhosa-volke (Brown, 1998: 3). Orale literatuur is in die swart inheemse kultuur aanwesig, maar in vergelyking hiermee is daar 'n groot tekort of afwesigheid in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Dit mag wees dat Afrikaans eerder steun op meestal Westerse literêre tradisies. Afrikaans bly een van die 11 amptelike landstale en bestaan nie in 'n vakuum sonder enige invloede van

ander tale in die land nie. Dit word dus in 'n mate beïnvloed deur die orale tradisies van die ander Suid-Afrikaanse tale, soos vervolgens bespreek word.

Daar is wel vertalings van orale tradisie in Engels en Afrikaans verkrygbaar. Die bekendste voorbeeld van 'n uitgebreide vertalingsprojek is sekerlik dié van Bleek en Lloyd wat die orale vertellings van die San na Engels vertaal het. Bleek en Lloyd se boek *Specimens of Bushman Folklore* (1911) het bygedra tot die bewaring van die !Xam- en !Kun-tale en word tot vandag gesien as belangrike navorsing oor die kulturele en literêre sisteem van die San-stamme.

Daarteenoor is vertalings van literêre werke vanaf Engels gedoen na Tswana deur Sol Plaatje (Midgley, 1997). Plaatje het werke van Shakespeare vertaal en sodoende die Engelse literêre tradisie na 'n Suid-Afrikaanse konteks geskuif.

3.5.1. Engels

Engels kan gesien word as die voertaal van die meeste eietydse swart *performance*-digters in Suid-Afrika. Daar is heelwat digters wat kies om nie in hul moedertaal te *perform* nie om so 'n groter gehoor te bereik.

Alvarez-Pereyre (1984: 261) bespreek die keuse van digters om in Engels te skryf. Digters van verskeie moedertale gebruik Engels as gemeenskaplike taal, alhoewel die taal 'n dubbelsinnige status handhaaf:

[...] it is the language of a minority in the country (but a minority that still retains a certain economic power), a language which is preferable to that of the country's political masters, Afrikaans, but a language which is suspect because it is the bearer of a dominant culture. This is where the black writer feels trapped, and yet it is impossible for him to write in any other way: because it is impossible for him not to write, not to make himself heard by as many people as he can, in South Africa as well as abroad, but also for obvious political reasons[...].

Vervolgens sal daar 'n paar van die mees bekende *performance*-digters wat in Engels werk, bespreek word. Een van die digters wat meestal in Engels optree, is die bekroonde *performance*-digter Lebogang Mashile, wat bekendheid verwerf het met haar unieke manier

van voordra. Sy debuteer in 2005 met die bundel *In a Ribbon of Rhythm* wat ’n jaar later die Noma Award for Publishing in Africa gewen het. In dieselfde jaar stel Mashile ’n album vry getitel *Lebo Mashile Live!*, wat poësie, hiphop, house en R&B meng. In 2008 publiseer sy self haar tweede bundel, *Flying Above the Sky*. Wat Mashile ’n ware *performance*-digter maak, is dat sy meestal eerstens haar gedigte *perform* en dit daarna neerskryf. Die improviserende aard van haar optredes sorg vir baie energie op die verhoog. ’n Onderwerp waaroor sy haarself uitlaat, is wat dit beteken om ’n Suid-Afrikaner te wees. Mashile is ook ’n voorstander van swart vrouebemagtiging. Van haar werk is te vind op haar webtuiste. Mashile tree op by feeste soos die Spier-poësiefees en ook in Durban by die Poetry Africa Festival. Van haar werk is opgeneem met musiek wat haar voordrag begelei en dit kan gratis op haar webtuiste geluister word. Op Mashile se webwerf word haar poësie soos volg beskryf: “Her lyrical and gutsy poems [...] speak about life in the new South Africa. Issues such as the diversity and unity of the ‘Rainbow Nation’, the status of women, violence and the fragility of individuals are all treated with a sense of urgency, humour and at times with melancholy and a certain rawness.”

Die rol van die vrou in hiphop is ook ’n kontroversiële onderwerp wat in onder andere Mashile se werk aangeraak word. Die hiphop-subkultuur word gesien as dominerend manlik, alhoewel daar in 2007 ’n dokumentêre film genaamd *Counting Headz: South Afrika’s Sistaz in Hip Hop* gemaak is. Die vervaardigers van die film is onder andere Vusi Magubane en Erin Offer.

Nog ’n voorbeeld van ’n *performance*-digter van Suid-Afrika is Mzwawkhe Mbuli⁵⁰. Hy is ’n bekende digter en sanger. Sy debuutbundel is *Before Dawn* (1989), en in 2011 publiseer hy

50 Interessantheidshalwe is Mbuli aangekla van betrokkenheid by verskeie rooftogte en is 13 jaar tronkstraf opgelê (Wallis, 2000).

Voice of Reason. Mbuli skryf meestal in Engels, maar betrek ook sy Zoeloe-agtergrond se tradisionele pryssang en rap. Sy bekendste werk is die protesgedig “Change is Pain” wat handel oor onderdrukking en revolusie. Die gedig is aanvanklik verban. Hy word gereken as die “poet of the people” aangesien hy die geskiedkundige bewussyn van sy mense se stryd oor die dekades wou reflekteer en omdat hy die geskiedenis van sy mense wou “record and preserve” (Mkhatshwa, 1989: 7). Penfold (2015: 318) beskryf Mbuli se werk as baanbrekerswerk en meen dat hy die grense van vorige kulturele aannames bevraagteken: “Consistently championing art’s political nature and the workers’ cultural project, Mbuli perceived himself as a tool of mobilization; of inspiring and communicating with the masses. And, though rooted in the present and the daily hardships of life, his performances created a deeply transitory present, which were merely a basis for excavations of history and a staging point for the future.” Die konfronterende politiese toon in Mbuli se werk het tot gevolg gehad dat sy werk herhaaldelik verban is en dat daar reeds vier sluipmoordpogings op hom was.

Nog ’n bekende *performance*-digter is Lesego Rampolokeng. Hy het in die 1980’s bekend geword en sy gedigte kritiseer dikwels die status quo. Sy eerste bundel, *Horns for Hondo* (1990), is uitgegee in die tyd van oorgang in Suid-Afrika. Hy werk ook gereeld saam met musikante. Mkhize (2011: 184) beskryf sy werk as “articulation of the social/political and poetic/aesthetic, of witness as knowledge, and of writing as an act that organizes political intent, mak[ing] it difficult to separate the realm of the social and that of the subjective”.

Die meeste subvorme van podiumpoësie in Suid-Afrika vind in Engels plaas. Engels kan gesien word as lingua franca en in hierdie geval ook sonder enige stereotiperende bagasie. Dit mag ook wees dat die meeste *performance*-poësie in Engels geskryf en opgevoer word, aangesien Engels ook op ’n internasionale vlak die medium vir dié kultuurvorm is.

3.5.2 Xhosa

Die belangrikste bydrae van die Xhosa-kultuur is die imbongi-tradisie. Die Afrikaanse woord vir imbongi is “pryssanger”. Die imbongi is volgens Van Niekerk (2007: 31) meer as net die koning van die stam se “persoonlike reklameagent: hy is ’n tussenganger tussen die koning en die volk – die een wat hulle behoeftes aan die koning bekend moet maak – is trouens die enigste persoon wat die koning eksplisiet mag kritiseer”. Die imbongi kan aan die begin van ’n toespraak self nog nie weet wat hy presies gaan sê nie. Antjie Krog skryf in 2004 in die “Defence of Poetry” op Poetry International se werbwerf die volgende oor die imbongi:

During a gathering he begins to walk to and fro while uttering a series of evocative sounds which bring him into a sort of trance and allow him to penetrate the deepest parts of the collective unconscious and to convert them into language. To bonga is to be in a heightened state of consciousness. After a performance the imbongi will again walk to and fro to cool himself down spiritually, so to say.

Die verbintenis tussen die imbongi en die stam is baie belangrik. Die rol wat die imbongi speel, kan selfs as magies beskou word.

In die publikasie *Met woorde soos met kerse* (2002), bou Antjie Krog met vertalings ’n brug tussen die orale tradisie van Suid-Afrika en Afrikaans self. In die boek word mynsange, pryssange en ander orale vorme van poësie in Afrikaans weergegee. Met dié vertaalprojek word die literêre tradisies van die ander Suid-Afrikaanse kulture en tale vir die eerste keer in Afrikaans gepubliseer en deel gemaak van die Afrikaanse literêre sisteem.

Oudpresident Thabo Mbeki het met Nelson Mandela se uittrede ’n pryslied geskryf wat later deur Laurinda Hofmeyr getoonset is. Dit word later in die proefskrif bespreek.

3.5.3 Khoisan/!Xam

Antjie Krog het !Xam-gedigte na Afrikaans vertaal in die boek *Die sterre sê Tsau* (2004). Een so voorbeeld van ’n !Xam-gedig wat na Afrikaans vertaal is, is die een van die skrywer Dia!Kwain met die titel “O liewe maan”. Dit is ’n gebed vir die nuwe maan wat ook die

lewensiklus uitbeeld. Dit is deur Laurinda Hofmeyr getoonset en vind só ook 'n nuwe podium. Hier volg die gedig:

O liewe maan – Dia!Kwain

o nuwe maan daar bo
 neem my gesig en ruil dit daarbo met joune
 hou my gesig daar bo
 en alles wat my ontstel
 en gee my jou gesig wat altyd nuut terugkom
 nadat jy gesterf het
 want die vreugde daar bo
 omdat jy nuut is
 is altyd sigbaar van hier

Bostaande gedig getuig van 'n filosofie en lewenswaarheid wat deel van die San se kultuur uitmaak. In Laurinda Hofmeyr se toonsetting kom die mitiese, amper transagtige ritme voor as sy tradisionele !Xam-instrumente gebruik.

Die volgende gedig is 'n voorbeeld van 'n !Xam-gedig wat Antjie Krog ook in Afrikaans vertaal het. Dit is duidelik dat die natuurlewe 'n groot rol speel in die metafore en vergelykings in hierdie oorspronklike orale literatuur. Die skrywer van die onderstaande teks is onbekend.

Liedere van die bloukraanvoël

(dit is die bloukraanvoël se storie wat hy sing; hy sing van sy skouers, dat die bessies van die krieboom kareeboom – op sy skouer is; hy loop terwyl hy sing:)

die bessies is op my skouer
 die bessies is op my skouer
 die bessies, dis op my skouer
 die bessies is op my skouer
 die bessies is hier, bó *(op my skouer)*
 Rrrú is hier bo
 die bessies is hier bó
 rrú is hier bó
 is hier bó
 die bessies rrú is gebêre *(op my skouer)*

2.

(terwyl hy vir 'n mens weghardloop)

'n splinter van klip wat wit is
 'n splinter van klip wat wit is
 'n splinter van klip wat wit is

3.
(terwyl hy stadig loop, rustig en in vrede loop)
 ’n wit klip splinter
 ’n wit klip splinter
4.
(as hy sy vlerke klap)
 skraap die springbokvel vir ’n bed
 skraap die springbokvel vir ’n bed
 Rrrú rra
 Rrrú rra
 Rrrú rra

Ander onderwerpe wat in !Xam-gedigte voorkom, is die bygelowe en mites wat deel vorm van die kultuur. Hierdie gedig het ook ’n mitiese inslag en die onwerklikheid van die gebeure is enig in sy soort:

Wat die man doen met sy swanger vrou – !KWEITEN TA//KEN
 (fragment)

die man is by die huis rond
 ‘waarmee het jy jouself so volgemaak?’
 ‘ek het myself met niks volgemaak nie’
 ‘jy het jouself met vleis volgemaak’
 hy gryp ’n mes en sny haar oop
 hy sien dat sy ’n kind dra en roep: ‘my vrou!
 my vrou! my vrou!’
 ek dag jy het jouself met vleis volgemaak
 maar jy het jouself met kind volgemaak’
 hy maak ’n stok skerp en werk haar toe

Die vertalingsprojekte soos hierbo genoem, is grootliks deel van die bewaring van literêre werke. Vóór die opteken van hierdie stories is dit slegs mondelings oorgedra en het dit die kans gestaan om vir altyd verlore te raak. Die bewaringsrol van vertaling in orale poësie moet daarom benadruk word. Deur die vertalings is daar ook ’n groter publiek wat nou toegang het tot hierdie kultuurvorm en kan dit deur meer mense waardeer word.

3.5.4 Zoeloe

Die Zoeloe-nasie word dikwels beskou as een vol waagmoed, militêre mag en trots. Wat daar nie beseef word nie, is dat daar ’n ryk tradisie van poësie ook in die kultuur verweef is: lang,

uitgebreide prysgedigte en geïnspireerde lofliedere of *hymns*.

Volgens die Zoeloe-nasie was hul mees vrugbare en glorieryke periode in die vroeë 19de eeu onder hul groot koning en leier, Shaka. Hy was 'n uitstekende militêre strateeg en politieke leier (Finnegan, 1987). Hy het innoverende en effektiewe idees gehad, onder andere vir voltydse soldate en aparte regimente. Shaka se groot prestasies word steeds deur digters geprys:

In Shaka's days we lived well...
He was the king that ruled over kings, Shaka.
He was a hero of heroes...

Die imbongi, of pryssanger, besit 'n ereposisie in die sosiale struktuur. Hy is die enigste figuur wat kan kommentaar lewer oor politiek en ander sosiale kwessies. Dit is ook die enigste persoon wat die koning kan bevraagteken of uitdaag.

Daar is heelwat religieuse liedere in die Zoeloe-kultuur wat getuig van 'n vermenging van die tradisionele geloof en die Christendom. Dikwels word die voorvadergeeste in ag geneem, saam met die Westerse manier van glo.

In die pryssange is die narratiewe element gewoonlik minimaal. Die stanzas en verse kan in enige volgorde op mekaar volg. Vilakazi, een van die beroemdste digters van moderne Zoeloe, is van mening in Finnegan (1987: 122) dat “stanzas in primitive Zulu poetry are like lights shed on a sculptured work from different angles. These lights operate independently of one another, but yet bring into relief the whole picture which the artist presents in carving”

Die tekste het meestal behoue gebly deur die vertellings aan die jonger generasie oor te dra. Natuurlik het slegs die essensie behoue gebly, maar die kern van die tekste is onthou.

3.6 Afrikaans

Die tregtervormige navorsingsontwerp word voltooi as die variëteite van podiumpoësie wat in die Afrikaanstalige sisteem voorkom, aan bod kom. Die Afrikaanse taal kan gesien word as 'n oorkoepelende sisteem met 'n verskeidenheid van kleiner sisteme. In die verskillende variante van Afrikaans bestaan daar verskillende manifestasies van podiumpoësie. Alhoewel

daar heelwat wisselwerking tussen Standaardafrikaans en sy variante bestaan rakende poësie op die podium, is dit tog interessant om te sien watter subvorme van podiumpoësie by sekere variante teenwoordig is. In Hoofstuk 4 word die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem van podiumpoësie ondersoek, maar die variasies op talige vlak word nie spesifiek uitgelig nie. Daar is egter wel kwessies wat in sekere gemeenskappe van groter belang is as in ander. Daar word meer oor die spesifieke onderwerpe van podiumpoësie uitgebrei in Hoofstuk 5 wanneer daar gekyk word na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. In 'n artikel van Michael le Cordeur (2011: 774) word die variëteite van Afrikaans en die identiteitsvorming wat by die gebruik van elke subvorm plaasvind, ondersoek. Aan die einde van die artikel skryf hy:

[Afrikaans] is 'n taal waarin die mense van Namakwaland en Griekwastad kan sing oor hul hartseer, 'n taal waarin die werkers kan toi-toi én die teleurstellings van 'n staking verwerk, 'n taal waarin 'n jongman van Garies én Sophiatown aan hul liefde vir 'n meisie kan uiting gee, 'n effektiewe taal teen politieke onreg, 'n taal waarin Moesliem én Christen aanbid, 'n taal vir familietyd, en 'n taal waarin met nostalgie na die ou dae verlang word.

Die orale letterkunde in Afrikaans word nie deur akademici op dieselfde sosiale vlak geag as byvoorbeeld die teenwoordigheid daarvan in onder ander die Khoisan- of Xhosa-kultuur nie, maar is volgens Adendorff (2009: 359) nie 'n tendens wat heeltemal afwesig is nie: Die “oerbronne van die Afrikaanse letterkunde [kan] dikwels teruggevoer word na die orale”. Een van die eerste voorbeelde van orale oorlewering is volgens Adendorff (2009: 359) Eugène Marais se *Dwaalstories* wat hoofsaaklik gebaseer is op opgetekende San-vertellings.

Daar moet ook melding gemaak word van die tradisie van die piekniedjies en boerestories en -rympies. Die F.A.K.-sangbundel het dié liedjies opgeteken. Van Zyl (2003) skryf onder andere oor die volkspoësie en die Afrikaanse digter Boerneef se rol in dié genre.

Pieter W. Grobbelaar het bekendheid verwerf vir sy kennis van volkskuns en -kultuur en het 'n indrukwekkende aantal publikasies die lig laat sien (Du Plooy, 2005: 141). Van die

bekendste hiervan sluit sprokies, verhale, vertellings, rympies en ander verse in. Die versamelbundel *Hessie Kwedet* (Grobelaar 2002) bevat onder meer dop-, dagga-, dryf- en verwante ryme. In 2003 was Grobelaar die samesteller van verhalende gedigte vanuit die “goue oues van die Afrikaanse poësie” met sy publikasie *Die tweede gerf*. Grobelaar bied ook ’n radioprogram, *Die volk as digter*, saam met die sanger Randall Wicomb aan. Op die program speel Wicomb ’n liedjie en dan vertel Grobelaar meer oor die geskiedenis daarvan. Daar is ook ’n Woordfees-produksie in 2011 aan die lewensbydrae van Grobelaar gewy.

3.7 Samevatting

In Hoofstuk 3 is ondersoek ingestel na die ontstaan en ontwikkeling van die fenomeen podiumpoësie in Amerika, Europa (spesifiek Nederland en Vlaandere), Afrika en Suid-Afrika. Aandag is ook aan orale tradisies gegee. Daar is soms voorbeelde verskaf van tekste vanuit elke sisteem en raakpunte is probeer vind om die wisselwerking tussen die onderskeie sisteme en spesifiek die Afrikaanse literêre sisteem uit te wys.

Die volgende hoofstuk fokus op podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Die onderskeie subvorme van podiumpoësie kom aan bod, sowel as spesifieke verwysings na variasies in Afrikaans self met betrekking tot dialek, spreek- of kontreitaal. Die subvorme word verdeel in voorlesings en ander literêre geleenthede, toonsettings, lirieke en bundels van sangers, die kompetisie-element van podiumpoësie, rap (kletsrym) en laastens teater en film. Die feit dat sekere subvorme of manifestasies van podiumpoësie meer dikwels in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem voorkom, word ook ondersoek en enige unieke manifestasies behorend tot die Afrikaanse sisteem word uitgewys.

HOOFSTUK 4: PODIUMPOËSIE IN DIE AFRIKAANSE LITERÊRE EN KULTUURSISTEEM

All writing in South Africa is by definition a form of protest or a form of acquiescence.
–Bill Ashcroft

4.1 Inleiding

In die vorige hoofstukke van my proefskrif is die oorsprong van orale poësie as voorganger van poësie op die podium bespreek, sowel as die sisteme van die Amerikaanse, Europese en Afrika-kulture en die invloed daarvan op die Afrikaanse poëtiesisteam. Die fenomeen van podiumpoësie in Afrikaans is al dekades lank deel van die groter Afrikaanse kulturele en literêre sisteam. Die ontwikkeling daarvan gaan hand aan hand met ander kulturele en literêre bewegings in Suid-Afrika en is ook in lyn met sekere internasionale strominge, soos reeds genoem in Hoofstuk 3. Hierdie strominge sluit in die fenomeen van die hiphop-kultuur, sowel as *poetry slams* in die Amerikaanse en Nederlandse kultuurgebied.

Soos in Hoofstuk 1 uiteengesit, is die doel van my proefskrif eerstens om die fenomeen van podiumpoësie internasionaal te situeer, tweedens om die verskillende subvorme van die konsep *podiumpoësie* te ondersoek met betrekking tot die tydperk waarop die navorsing van toepassing is en laastens om die sosiale rol en betrokkenheid van dié kultuurvorm in spesifiek die Afrikaanse kulturele en literêre sisteam te ondersoek. Die hooffokus val op die laat 20ste en vroeg 21ste eeu, maar aangesien ek dit van belang vind om 'n volledige oorsig rakende dié fenomeen te verskaf, is daar telkens kort verwysings na ouer voorbeelde of tendense waar van toepassing. Dit moet ook in ag geneem word dat podiumpoësie voortdurend besig is om te verander en dat die situasie tans selfs anders kan lyk as dit wat hier aangebied word.

In Hoofstuk 4 sal daar vervolgens gekyk word na die fenomeen van podiumpoësie in die moderne konteks van die Afrikaanse kulturele en literêre sisteam, waarvan elke subvorm of

onderafdeling aandag sal geniet met 'n kort oorsig oor die geskiedenis daarvan. Dit is omdat elke onderafdeling ander wortels het, met ander invloede. By elke subvorm sal die belangrikste voorbeelde van die betrokke tendense, kunstenaars en geleenthede bespreek word. Die tekste wat in die hoofstuk aan bod kom, het nie teksanalises nie en dien slegs as voorbeelde.

Die voorbeelde wat ondersoek word, is gebaseer op 'n seleksie wat ek gemaak het met inagneming van onderskeidelik die inhoud, voordragmetode en podiumkunstenaar. Hierdie kernvoorbeelde is gekies ten einde 'n oorsig van die betrokke tendens te bied en om die subvorme van podiumpoësie in perspektief te plaas. Die voorbeelde bestaan gevolglik uit die werk van bekende, minder bekende, gevestigde en opkomende kunstenaars, musikante en *performers*. Dit is my doel om 'n samevattende oorsig oor elke subvorm te verskaf, saam met die onderskeie voorbeelde wat bespreek word. Indien daar enige variëteit in die Afrikaans van 'n spesifieke subvorm voorkom, soos op dialek-vlak, word dit ook uitgelig. Hier is dit veral belangrik om te let dat sekere subvorme in sekere dialekte van Afrikaans, van groter belang is (of meer voorkom) terwyl daar by ander subvorme geen taalvariëteit bestaan nie.

Sommige van die geleenthede het ek self bygewoon, soos Woordfees-geleenthede, die InZync *Poetry Slams* en literêre voorlesings; van ander het ek beeld- of klankmateriaal tot my beskikking gehad. Daar sal telkens verwys word na die bron van die *performance*, hetsy self bygewoon of via opnames.

Die hoofdoel van hierdie hoofstuk is om die subvorme of onderafdelings van podiumpoësie wat geïdentifiseer is aan die hand van voorbeelde te bespreek ten einde 'n verteenwoordigende beeld van die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem te skep. Die Afrikaanse sisteem kan as 'n geheelsisteem met verskeie subsisteme gesien word. Die fenomeen van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem, net soos in die internasionale opset, is nie 'n nuwe tendens nie. Die ontstaan van podiumpoësie is egter moeilik om te bepaal,

aangesien die geleentheid nie voorheen altyd so noukeurig gedokumenteer is nie. Met die ontwikkeling van video- en klanktegnologie is die taak vergemaklik en deesdae word podiumgeleentheid byna altyd gedokumenteer.

Soos reeds genoem, kan die term *podiumpoësie* gesien word as 'n sambreelterm wat verskeie subvorme insluit. Die sosiale betrokkenheid en verband tussen die populariteit en outonome outeurskap (soos bespreek in Hoofstuk 2) geniet daarom in elke onderafdeling aandag. Die wisselwerking tussen gevestigde hoë kultuurvorme en ander populêre manifestasies van podiumpoësie word belig.

Dit is belangrik om te noem dat die volgende indeling en kategorisering van die subvorme van podiumpoësie my eie ontwerp is en nie in hierdie volgorde of afdelings in die geraadpleegde bronne aangebied word nie. Dit is net 'n poging om dit wat in die sisteem bestaan, te probeer kategoriseer en is nie gebaseer op 'n spesifieke model of metode nie. Hoewel daar ander modelle bestaan, is daar geen bron wat alle subvorme van die Afrikaanse sisteem saam betrek nie.

Soos voorheen genoem, is die doel van my proefskrif 'n tipe bestekopname van die onderskeie sisteme met 'n teleskopiese, sowel as mikroskopiese blik daarop. Daar word eers 'n wye oorsig oor die fenomeen verskaf – soos met 'n teleskoop – en daarna word daar gefokus op kleiner detail en besonderhede, asof met 'n mikroskoop. Die volgende kriteria dien as vertrekpunt om die onderskeie subvorme te identifiseer:

- dit is 'n *performance* deur 'n podiumkunstenaar wat poësie of poëtiese elemente as bron het; óf
- daar is 'n *performance* van die podiumteks op een of ander aard en dus is die geskrewe weergawe van die teks nie die enigste of finale vorm van die kunstprodukt nie; óf

- daar is kreatief omgegaan met die teksbron, hetsy byvoorbeeld met musikale begeleiding by ’n voordrag, die toonsetting van ’n gedig of die interpretasie op ’n animasie-platform (in die geval van byvoorbeeld geskrewe poësie wat gebruik word).

Die volgende subvorme is geïdentifiseer en word bespreek: voorlesings en ander literêre geleenthede (Afdeling 4.2); toonsettings, lirieke en bundels van sangers (Afdeling 4.3); *slams* en/of bekgevegte (Afdeling 4.4); rap/kletsrym (Afdeling 4.5); en laastens manifestasies van podiumpoësie in teater en film (Afdeling 4.6).

Die podiumvorme wat nie aan bod kom nie is onder andere kabaret, eisteddfods en poësie in openbare ruimtes, soos teen mure van geboue. Die indeling mag dalk op die oog af lyk soos ’n lukrake samevoeging van moontlike podiumgeleenthede, genres en kunsvorme, maar dit is spesifiek so geklassifiseer omdat daar by elkeen van die onderafdelings spesifieke eienskappe van podiumpoësie teenwoordig is wat eie aan elkeen is. Die wisselwerking tussen hierdie genres is gevolglik ook moontlik en daar kan byvoorbeeld by ’n voorlesingsgeleentheid ook ’n kletsrymer optree of ’n kortfilm vertoon word. Onderafdelings is dus nie “waterdig” nie en ’n sekere mate van “osmose” kan tussen die subvorme plaasvind.

In die eerste afdeling kom voorlesings en ander literêre geleenthede aan bod. Die belangrikste kenmerk wat ek van die eerste afdeling wil uitlig, is die feit dat die literêre geleenthede tot die meer prestige-, hoogkultuur-, ivoortoring-idee van wat poësie behels, behoort, eerder as die toeganklik-vir-die-man-of-vrou-op-straat-fenomeen wat in van die ander subvorme aanwesig is. Alhoewel die geleenthede dikwels ’n gekanoniseerde status het, is die aard van podiumpoësie só dat dit steeds as marginaal beskryf kan word.

4.2 Voorlesings en ander literêre geleenthede

Die eerste subvorm van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem wat bespreek word, is voorlesings en literêre geleenthede soos kunstefeeste. Voorlesings van poësie, deur die digter self of deur 'n stemkunstenaar, vind dikwels by plaaslike kunstefeeste plaas. Die populariteit van die feeskultuur het met die stigting van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) in 1995 'n nuwe platform geskep waar skrywers, akteurs en ander kunstenaars met die publiek kan kontak hê en hul werke vertoon.

Literêre feeste en die plek wat digkuns daarin speel, is 'n belangrike onderafdeling in die kulturele sisteem van Suid-Afrika. Daar is heelwat feeste wat wortels in die kultuur het, maar daar is slegs 'n paar wat net op die digkuns fokus. Die Woordfees op Stellenbosch bevat elke jaar 'n groot afdeling poësie, maar is nie uitsluitlik 'n poësiefees nie.

Dikwels word daar by die soort geleenthede erkende digters se werk deur hulself of ander stemkunstenaars voorgelees. Dit is so dat hierdie tipe “voordrag” verskil van die *performance* van 'n gedig. Onderskeid tussen voorlesing en *performance* is reeds in Hoofstuk 3 bespreek. Die *performance* (opvoering) van podiumpoësie kan dus nie gesien word as 'n doodgewone voorlesing van die geskrewe teks nie, maar het ekstra performatiewe eienskappe. In die subvorm van podiumpoësie word daar voorsiening gemaak vir beide bogenoemde kultuurvorme. Dit is 'n fenomeen so oud soos die digkuns self en word by spesifieke geleenthede deur leiersfigure, digters, prominente persone of mense van die gemeenskap beoefen.

Borstlap (2012) deel in haar M.A.-tesis die fenomeen van voorlesings in verskillende kategorieë in, naamlik voorlesings by kunstefeeste, voorlesings deur digters self, met musiekbegeleiding, of deel van toesprake en by eisteddfods. Alhoewel Borstlap (2012) se indeling getuig van deeglike navorsing, val die fokus in my proefskrif nie slegs op haar

kategorisering nie. Die tipe voorlesing wat vir dié studie van belang is, is dit wat plaasvind by literêre geleenthede deur die digter self⁵¹. Openbare optredes vestig ’n sekere beeld van die digter by die gehoor en die publiek. Goedegebuure (1993: 780) is van mening dat nie slegs koerantonderhoude en televisieprogramme vir ’n digter se openbare beeld belangrik is nie, maar ook dat optredes en voorlees ’n belangrike rol speel. Die digter kry blootstelling deur sy of haar werk voor te dra aan die publiek en sodoende is sy/haar beeld nie net afhanklik van tweedehandse onderhoude of artikels nie. In ’n sekere sin word die voordrag deur die digter van sy eie werk ’n direkte interpretasie van die gedig, aangesien daar nie ’n ander “tussenganger” betrokke is nie. Die voordrag van die digter word dan ’n inkyk in die mees “oorspronklike” vorm van die gedig. Alhoewel die meeste digters nie skryf om hul gedigte primêr voor te dra nie, is die voorlees van hul eie werk tog ’n unieke en “onaangetaste” weergawe daarvan.

Daar is talle geleenthede by feeste, kultuurorganisasies en akademiese instellings (sowel universiteite as skole) waar digters die geleentheid kry om hul werk voor te lees. Nuwe digters kry die geleentheid om hul werk bekend te stel by dikwels “ondergrondse” byeenkomste en bekende digters verskyn weer by ander gekanoniseerde geleenthede waar hulle met literêre pryse vereer word.

Die aard en intensiteit van die voorlesing word deur die digter self bepaal. Aangesien dit ’n persoonlike voorlesing is, het elke digter ’n spesifieke styl: hetsy dit passievol en aggressief is, soos by Antjie Krog, of stil, vloeiend en monotoon “Zen”-agtig soos by Breyten

51 Geleenthede soos eisteddfods of kunswedstryde in Suid-Afrika word deur Du Toit-Pearce (2009) bespreek. Die eisteddfods val nie binne die bestek van my proefskrif nie. Dit is wel ’n interessante fenomeen waarvoor verdere navorsing gedoen kan word, aangesien daar op skoolvlak heelwat geleenthede is waar poësie opgevoer word, hetsy as formele voordrag, gedramatiseerde voordrag of in ’n spreekkoor.

Breytenbach.⁵² Net soos musikante dit regkry om 'n sekere atmosfeer te skep, kan die digter dit vermag met stemgebruik, pousering en projeksie. Die digter se stem word dan later ook met sy eie werk vereenselwig en dit kan gesien word as deel van die *produk* wat gelewer word. Die feit dat die digter fisies op die podium voor die gehoor staan, beteken dat hy/sy deel is van die finale podiumproduk. Dit sluit aan by Abrams (1953) se model vir literatuurbenaderings deur die kunstenaar (in dié geval die podium-kunstenaar) as deel van die kunswerk-as-geheel te sien. Dit is so dat 'n digter se voorlesing kan verskil van geleentheid tot geleentheid en só ook die aard en moontlik selfs die betekenis (en dus interpretasie) van 'n gedig. Die “eindproduk” is gevolglik telkens anders. (Al hierdie sake is eienskappe van orale poësie wat in Hoofstuk 2 bespreek is. Die rol van die podiumkunstenaar met spesifieke verwysing na teorieë rondom performatiwiteit is ook in Hoofstuk 2 bespreek.)

Wat wel genoem moet word, is dat hierdie tipe voorlesings nie as 'n *performance* of opvoer van die teks gesien word nie, maar wel as 'n voordrag en interpretasie van die skrywer self, aangesien 'n *performance* ook uit ander elemente bestaan. Die onderskeid tussen 'n *performance* en voordrag is in hoofstuk 3 aangeraak, maar duidelikhedsonthulwe word die verskil hier uitgelig. By 'n voorlesing kan 'n akteur en/of ander digter dieselfde werk op verskillende maniere interpreteer. 'n *Performance* van 'n gedig gaan heel dikwels gepaard met handbewegings en is van so 'n aard dat dit as “dramaties” beskryf kan word. Die *performance*-styl van 'n gedig word meestal by kunswedstryde of eisteddfods aangetref, aangesien dit 'n interpretasie is van iemand anders se skryfwerk en die doel meer dramaties is. Daar is, soos reeds genoem met betrekking tot die Nederlandstalige sisteem, digters wat

52 Ek verwys hier na voorlesings wat Krog en Breytenbach gedoen het by die Poetry International Festival in Rotterdam in onderskeidelik 1971 en 1992. Hierdie klankopnames is beskikbaar op die webblad van Poetry International, asook op die CD van die fees se mees bekende voorlesers.

gesien word as *performance*-digters eerder as net gewone digters wat soms hul werk voorlees⁵³.

Dit beteken dat voorlesings van digters self gesien kan word as *performances*. Daar is heelwat skrywers, soos Antjie Krog, wat wel 'n dramatiese voorleesstyl het. Wat hier belangrik is, is dat die *performance* amper gesien kan word as 'n geleentheid om die werk van die skrywer nie net te lees nie, maar om dit ook met ander sinuïte te ervaar. Dit beteken dat 'n voorlesing met 'n bedeesde, onderbeklemtoonde styl, soos, byvoorbeeld dié van Roland Holst, óók as 'n *performance* beskou kan word (Goedegebuure, 1993). Dit kan verduidelik word dat daar 'n graadverskil bestaan in die intensiteit van 'n *performance* teenoor 'n voorlesing. Hierdie fenomeen van voorlesings en *performances* het gewildheid bereik in die Afrikaanse kultuur- en literêre sisteem in die negentigerjare met byvoorbeeld maandelikse poësieaande by die bekende koffiekroeg Up the Creek in Pretoria waar digters soos Gert Vlok Nel, Stephen Gray en Johann Lodewyk Marais opgetree het (Scholtz, 2000: 47).

Die voordragtradisie van die bruin skrywersgemeenskap moet ook genoem word wanneer voorlesings en ander literêre geleenthede bespreek word. Tydens die struggle het bruin digters hul gedigte op politieke byeenkomste voorgedra ten einde beswaar teen apartheid uit te spreek, asook om solidariteit in hul gemeenskap te bewerkstellig. Die politieke vergaderings (of *rallies*) het 'n podium vir digters verskaf, aangesien publikasiemoontlikhede beperk was. Bruin mense het ook nie oor die finansiële middele beskik om digbundels te koop nie. Die dokumentering van sulke geleenthede en die gedigte wat daar voorgedra is, is ongelukkig beperk. Die fenomeen is wel op hierdie studie van toepassing. Die bundel *I Qabane Labantu* [Kamerade vir die mense] (1989) is 'n bloemlesing saamgestel deur Ampie Coetzee en Hein Willemse en bevat gedigte wat die volkskultuur of *people's culture* probeer

53 Dié onderskeid word veral in artikels oor die Nederlandstalige podiumpoësie-sisteem in Van der Starre (2014) en Vergeer (2000) aangeraak.

bewaar. Poësievoorlesings het bygedra tot politieke aktivisme. Coetzee en Willemse (1989:

15) verduidelik soos volg:

Gedagtig aan die feit dat die kanon Letterkunde deur die Literêre Kritiek geproduseer word, dat dit die diskoers is waarvolgens tekste gesistematiseer en aangedui word binne 'n kultuur, gee ons doelbewus nie hier 'n oorsig van vormgewing, soeke na gepaste idiome, samevattinge van verskillende style, taalgebruik, en 'n estetiese nie. Dit is binne die konteks van people's poësie waar hierdie gedigte ontstaan het, waar hulle vandag nog op vergaderings gesê en gelees word. Soms verander hulle in die opvoering, soms verskyn ander variasies in vlugskrifte en op kalenders.

Volgens die samestellers is die belangrikste element van dié tipe gedigte dat dit tot die mense moet spreek. Die sosiale konteks waarin dit geproduseer is, word ook vooropgestel. Dit is dus nie “geïsoleerde stukkies woorde-op-papier” nie, maar “binne die konteks van 'n dinamiese en strydende people's kultuur” (Coetzee & Willemse, 1989: 15).

Die bekende bruin digter Patrick Petersen se werk (wat in Hoofstuk 5 aan bod kom) is dikwels by protesgeleenthede voorgelees. Op die agterblad van sy bundel, *Amandla ngawethu* (1985), word dit selfs aangemoedig dat die gedigte in die bundel “nuttig gebruik [kan] word deur die swart leser by protesoptogte, begrafnisse en vergaderings in die stryd teen apartheid”. Willemse (2008: 178) beskryf die voorwoord van Petersen se *Amandla ngawethu* (1985) as 'n tipe manifest waarin die digter oor die lewe besin. Petersen word beskryf as 'n “gevoelige mens” wat bewus was van sy sosiale plek in Suid-Afrika en sy digterskap het 'n “onomwonde funksie gehad [aangesien] swart Afrikaanse poësie gesien is as 'n boodskapper van die mense”.

Wat belangrik is om te noem, is dat die struggle-poësie 'n ander rol gedien het as slegs die estetiese. Volgens Foster (2003: 2) word dit 'n “propagandistiese instrument in die politieke stryd wat solidariteit moet bewerkstellig, wat gevoelens moet oprui, kalmte en konsolideer”.

Die kanonisering van die tipe poësie moes ook struikelblokke oorkom soos wat podiumpoësie steeds moet doen. So byvoorbeeld het Charles Fryer (1988) die struggle-poësie van bruin of

swart digters as “sonbesie-poësie” beskryf aangesien dit volgens hom te eentonig was. Hy argumenteersos volg:

Dat “stryd-poësie” geskryf word, is nodig. Maar die meeste van dié soort poësie – nie alles nie! – wat ek al onder oë gehad het, maak ’n eenselwige indruk, word in dieselfde skril protestoon geskryf. Dit maak dat die leser se ore toeslaan; dat hy nie meer hoor wat die digter probeer sê nie. Vandaar die term “sonbesie-poësie” – ’n geluid waarvan jy bewus is, maar waarna jy nie met opgeskerpte aandag luister nie. Dat “stryd-poësie” soos suurdeeg kan werk in die gemeenskap waaruit dit voorkom, is seker. Hopelik sal dit ook verse oplewer wat tydbestand is.

Hierdie uitspraak is “met hewige polemieek begroet, veral uit die geledere van die voorstanders van betrokke letterkunde” (Venter, 2006: 379; sien ook Van Vuuren, 1999; 281 en Odendaal, 2016: 277).

Nog ’n Afrikaanse digter wat ’n unieke voordragstyl het, is Diana Ferrus. Sy het bekendheid verwerf met haar gedig oor Sara Baartman. Dit was ’n voorbeeld van presies hoe poësie ’n verskil kan maak. Die gedig het as gevolg van bewusmaking veroorsaak dat Sara Baartman se oorskot uiteindelik aan Suid-Afrika terugbesorg is. Die gedig as voorbeeld van die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie word in Hoofstuk 5 in Afdeling 5.2.2 bespreek. Diana Ferrus se vertelstyl sluit aan by haar Khoisan-oorsprong, aangesien daar heelwat elemente van storievertelling in haar poësie ingesluit is. Gehore word weggevoer deur haar “skone poësie en sterk stem” (Hanse, 2006: 2). Sy is die stigterslid van Bush Poets, ’n vroulike poësiegroep van die Universiteit van Wes-Kaapland en van die Afrikaanse Skrywersvereniging. Sy is ook koördineerder van Women’s Room, ’n weeklikse poësiegroep wat in die Heartbeat Café in Landsdowne bymekaarkom. Oor haar bundel *Ons komvandaan* (2006) skryf Van Wyk (2006: 29) “[D]it gaan hier oor wortels, oorspronge, versweë en miskende geskiedenis, alles in die teken van postkolonialisme.”

In Desember 2013 het ek die voorreg gehad om Diana Ferrus te kon verwelkom in Poznan, Pole, waar sy van haar gedigte aan die Poolse studente voorgedra het. Haar unieke voordragstyl was duidelik waarneembaar. Die manier waarop sy haar stem, handgebare en

pouses gebruik, getuig van jare se ondervinding en lewer bewys dat sy'n ware storieverteller is. Dit was duidelik dat sy die studente beïndruk het.

Naas openbare voorleesgeleenthede is daar ook radioprogramme oor die digkuns, soos byvoorbeeld Margot Luyt se *Vers en Klank* op Dinsdagaande op RSG. Die program maak gebruik van digters wat hul eie werk voorlees, of soms akteurs.

Die enigste feeste in Suid-Afrika waar poësie die grondslag vorm, is die Suidoosterfees, Versindaba (wat in 2011 vir die laaste maal plaasgevind het), die Spier International Poetry Festival, en die Tuin van Digters by die Breytenbach-sentrum in Wellington. Hierdie feeste word vervolgens chronologies (volgens hul aanvangsdatums) bespreek.

4.2.1 Suidoosterfees

Die idee vir die Suidoosterfees het by die akademikus dr. Christa van Louw en die joernalis Martie Retief-Meiring ontstaan nadat hul die Aardklop Kunstefees bygewoon het. Volgens die webwerf www.afrikaans.com het hulle gevoel dat die Kaap ook 'n fees vir alternatiewe Afrikaans moet kry. Professor Jakes Gerwel is as voorsitter van die fees aangestel en daar is besluit dat daar ook jaarliks 'n gespreksreeks sou plaasvind. Dit is tot vandag toe die belangrikste deel van die Suidoosterfees. Die eerste fees is op 3 en 4 Oktober 2003 by die Technikon Skiereiland in Bellville gehou. In 2005 het die fees na die Kunstekaap in Kaapstad verskuif.

Elke jaar bied die program 'n wye verskeidenheid vermaak vir oud en jonk. Die fokus is veral op Afrikaans wat wegbreek van die tradisionele, meer standaardvariëteite. 'n Voorbeeld van so 'n produksie is 'n teaterstuk waarby die Noord-Kaapse rapper V.I.T.O (Vito Heyn) betrokke was. Dié produksie, *Die riel van hip-hop*, is tydens die Suidoosterfees opgevoer en het bestaan uit 'n kombinasie van hiphop wat met die tradisionele rieldans, sang en poësie gekombineer is (Klopper, 2017: 66).

Die program sluit ook dikwels musikale verwerkings van poësie in en die verhoog word gedeel deur bekende, gepubliseerde digters en onder andere kletsrymers, soos HemelBesem.

4.2.2 Versindaba

Bogenoemde fees het dieselfde naam as die bekende poësiewebwerf. Die Versindaba-fee is jaarliks tussen 2005 en 2011 op Stellenbosch aangebied en het gedien as een van dié belangrikste Afrikaanse poësiefeste. Die Versindaba-webwerf gaan van krag tot krag en is ’n forum vir skrywers en die publiek om in Afrikaans (en Nederlands) menings te lug, nuwe gedigte te publiseer en akademiese ondersoek in te stel. Daar is ook heelwat blogs wat geskryf word deur sowel plaaslike as buitelandse digters en kommentators. Die Versindaba-webwerf beskryf die fees soos volg:

Die Versindaba-fee [fokus] spesifiek op die Afrikaanse digkuns. Die oogmerk [is] nie net vir blootstelling aan gevestigde en ontluikende digters van wie daar nuwe bundels in ’n betrokke jaar verskyn het nie, maar ook om as waarnemer te dien van die stand van die Afrikaanse digkuns soos dit tans daar uitsien.

By die laaste Versindaba-fee, op die Lanzerac-landgoed, het die bekende podiumdigter Loit Sôls opgetree. Hy het verse voorgelees in die eg persoonlike en vermaaklike styl van sy debuutbundel *My straat en anne praat-poems* (1998), en sy latere bundel *Die faraway klanke vanne hadeda* (2006).

Die Versindaba-fee het die Afrikaanse kulturele en literêre landskap verander, aangesien dit ’n fee was waar bekende en gevestigde digters saam met opkomende digters op die podium kon wees. Sedert die afskaffing van die fee is daar nog nie ’n eweknie in die Afrikaanse sisteem te vind nie – die enigste fee wat wel ook op die digkuns in die Afrikaanse sisteem fokus, is die Tuin van Digters wat in Afdeling 4.2.4 bespreek word. Die Versindaba-fee is ook jaarliks vergesel met die publisering van die beste verse van die digters wat by die fee betrokke was. Al hierdie versamelbundels is deur Protea Boekhuis uitgegee.

4.2.3 Spier Poetry Festival

Hierdie fees word sedert 2006 in Stellenbosch op die Spier-landgoed gehou. Die fees betrek sowel Suid-Afrikaanse as internasionale skrywers. 'n Ander naam vir die Spier Digtersfees is die Dansende Digtersfees. Voorlesings en *performances* deur digters en hul werk dien as uitgangspunt. Die fees se deelnemers word in 'n artikel op Netwerk24 op 25 April 2016 beskryf as “digters, minnesangers, filosowe en musikante” wat met “woorde en taal [...] riel”. Breyten Breytenbach is een van die hooforganiseerders van dié fees en Antjie Krog het ook 'n aandeel in die organisering daarvan. Die fees word deur Borstlap (2012: 25) beskryf as “intiem, interaktief en vermaaklik aangesien die gehoor deur middel van 'n multi-venue opset as't ware op 'n reis geneem [word] deur beide die verskillende tipes poësie-*performances*, sowel as die verskillende ruimtes waarin dit aangebied [word]”. Die verhoog word dikwels so geplaas dat daar nie die tradisionele afstand tussen kunstenaar en gehoor bestaan nie. Norman (2007) skryf oor die Spier Poetry Festival: “The informal staging and setting allows audiences to move between the presentations and design their own experience of the event.” Hierdie wisselwerking tussen die betrokke twee elemente van “podiumkunstenaar” en “gehoor” (vergelyk Abrams, (1953)) beklemtoon die feit dat die gehoor by podiumpoësie deel uitmaak van die finale kunsprodukt. Meer nog: die gehoor is as't ware deel van die proses en word benodig vir die totstandkoming van die podiumgedig. Die Spier Poetry Festival beklemtoon die populariteit van poësie-*performance* en die vele gedaantes wat in dié kultuurvorm aanwesig is. Die diversiteit in digters wat daar optree, is ook belangrik en herinner aan die Poetry International-fees van Rotterdam. Die fees het ook in 2006 saam met die feesorganiseerders van die bekende Nederlandse fees Winternachten gewerk om digters van beide kultuur- en taalsisteme 'n platform te bied by die Spier Poetry Festival. Dié internasionale uitruiling bied blootstelling vir digters van beide lande om hul werk voor te

lees. In 'n artikel oor die fees (Anoniem, 2016b) skryf Breytenbach oor die diversiteit teenwoordig in die samestelling van die fees:

Dit is met bietjie kennis en begrip vir die meerlagige diversiteit van mense wat hierdie deel van die wêreld artikuleer, die botsings en die streling van hierdie berge en wind, van die verworteling van ons drome – dit is wat ons deel en wat ons het om aan ons gaste van oorsee aan te bied. Hoe anders sou ons kon weet dat ons een is in ons ontmoeting met die mens-oue veelvoudigheid van die poësie?

Alhoewel die Spier Poetry Festival nie net fokus op Afrikaanse digkuns nie, is dit 'n belangrike podium vir interaksie en wisselwerking, nie net tussen plaaslike skrywers nie, maar ook internasionaal. Die belangrike rol wat die Afrikaanse skrywers, Breyten Breytenbach en Antjie Krog, by hierdie fees speel, maak dit noodsaaklik om dit hier in die studie oor van die Afrikaanse podiumgeleenthede in Suid-Afrika te noem.

4.2.4 Tuin van Digtters

Die Breytenbach-sentrum in Wellington hou vanaf 2011 jaarliks rondom Breyten Breytenbach se verjaarsdag op 16 September 'n naweek van poësie, genaamd Tuin van Digtters.

By hierdie poësiefees tree daar digtters uit 'n wye spektrum van Suid-Afrika op. Die fees is hoofsaaklik Afrikaans, maar daar is wel gevalle waar daar Engelse of internasionale (meestal Nederlandstalige) digtters teenwoordig was.

In 2012 het die Breytenbach-sentrum in Wellington opdrag aan die digtters gegee om 'n gedig te skryf rondom die tema van tuin en dit dan op 'n klip neer te skryf, tydens die openingsgeleentheid voor te lees en dan die klip in die digterstuin neer te lê. Die klipgedigte word later in die tuin ingemessel vir 'n vaste en lewende staanplek in die Afrikaanse “digterstuin”. So word dit tasbare poësie en permanent deel van die digterstuin. Die idee om die gedigte op 'n natuurlike manier deel te maak van die omgewing, verskaf opnuut 'n

podium vir die poësie. Alhoewel driedimensionele poësie⁵⁴ nie deel van my studie uitmaak nie, kan die wisselwerking tussen die woord en die konkrete manifestasie van die gedig as ’n tipe podium gesien word. Ek wil graag ’n paar voorbeelde van die klipgedigte wat op die Versindaba-webwerf beskikbaar is hier afdruk, veral aangesien die deelnemers verskil in literêre status, ouderdom en genre. Die hoë en lae kultuur word met hierdie projek albei goed verteenwoordig en dit blyk asof die klipgedigte brugbouend optree ten opsigte van die kulturele elite en opkomende digters. Die gedigte dien as voorbeelde van geleentheidspoësie en pas nie tematies in by die kategorisering van Hoofstuk 5 nie. Dus word dit hier vermeld. Hier volg die gedigte van Daniel Hugo, Bibi Slippers en Toast Coetzer:

Omar Khayyam in Wellington – Daniel Hugo

Uitgeskop uit die Edenparadys
met sy Vrugte, Vrou en Aandwind wat suis
maak die Digter van die Woestyn
hom vir goed in dié Woordoase tuis.

Diefstal in die tuin van digters – Bibi Slippers

Ek het ’n tuingedig geskryf en
dit was goed:
die woorde groen en soet en
netjies in gelid soos
perfekte ertjies in ’n peul

die geheel
volmaak gevorm en gepoets
’n blink perske was my vers
of dalk
’n akker.

Dit was die Groot Werk van my loopbaan maar
hoe moes ek weet

54 In Nederland en Vlaandere is dit ’n tendens om gedigte op mure, pleine, bordjies en in tuine aan te bring. In die artikel “Poëzie op straat in de 20e en 21e eeuw in Nederland” deur Goud (2007) in *Neerlandistiek* word dié fenomeen ondersoek. Volgens Goud (2007: 3) moet die benaderingswyse van die poësie “[dit] mogelijk maakt om ook het materiaal en de locatie van de tekst in de analyse te betrekken”. Die materiële verskyning van poësie is volgens Goud (2007: 3) ’n performance. “[...] niet zozeer op literatuur als evenement of voordracht, maar veeleer op de benadering van onder meer Bornstein waarbij materiële kenmerken van literaire teksten een belangrijke rol spelen.”

dat hierdie meesterstuk so vinnig
sou vergaan?
Terwyl ek my oë na die
bome opslaan en
aan my bas kan voel
ek het 'n goeie ding hier beet

het 'n eekhorning
die hele ding
opgevreet.

'n tuin – Toast Coetzer

'n tuin is die huis
van skaduwee en mens
die honde en die voëls
is die oudword en ritsel
van die snoeiskêr en die hark
oor die grasperk van jou hart
waar jy as kind kon ruik
hoe die lewe sou wees
maar steeds jou kanse sou vat
die knol in die grond prop
die saad in die wind
blomme deur die winter bid
pit tot perske
die skadu skuif
die ryp raas
maar na 'n nag
kom 'n dag
na 'n winter
'n somer
'n mens
'n tuin

In al drie bogenoemde gedigte word universele temas aangepak. In Hugo se gedig bied woordkuns vir die digter 'n oase. Die verganklikheid staan sentraal in Slippers se gedig, met meta-elemente en Bybelse intertekste (“Terwyl ek my oë na die bome opslaan”) teenwoordig. Coetzer van The Buckfever Underground-faam se tuingedig fokus op die verbygaan van tyd en die metafoor van “pit tot perske” en die siklisiteit van dood-lewe-dood word in die laaste paar versreëls opgeroep.

4.3 Toonsettings, lirieke en bundels van sangers

Warren en Welles (1949: 127) beklemtoon die verwantskap tussen poësie en musiek en skryf soos volg: “[T]he highest poetry does not tend towards music, and the greatest music stands in no need of words.” Hoewel hierdie genres selfstandig en onafhanklik van mekaar bestaan, oorvleuel hulle in sekere opsigte. Daarom wil ek in hierdie afdeling die interaksies en moontlike nuwe kultuurprodukte wat uit ’n samewerking tussen dié twee genres bestaan, benadruk en vooropstel.

In hierdie afdeling word toonsettings van gedigte bespreek, sowel as die poëtiese kwaliteite van lirieke; asook sangers wat hul lirieke in boekvorm as “gedigte” publiseer.

Daar word tradisioneel onderskei tussen drie argigenres, naamlik epiek, lirik en dramatiek. Volgens Grové (1992: 256) is wat onder lirik verstaan word “liriese poësie wat ’n sangerige kwaliteit besit” en “inderdaad oorspronklik bedoel (is) om met musiekbegeleiding gesing te word”. Grové beskryf ook die lied as een van die belangrikste kultuurvorme en as die “spontaanste liriese literêre produk”.

Daar is heelwat ander vorms wat podiumpoësie kan aanneem waar musiek op een of ander manier betrokke is.

Daar is sekere navorsingsvrae wat na vore kom rakende lirieke en poësie. Heelwat navorsing⁵⁵ is al gedoen oor die sentrale vraag oor hoe die twee kunsvorme ooreenstem of verskil. Daar word gepoog om die volgende vrae in hierdie afdeling te beantwoord:

- Wat is die verband tussen digkuns en lirieke?

⁵⁵ Hier kan verwys word na artikels van onder andere Danie Marais (2008), Erns Grundling (2012) en Bernard Odendaal (2013).

- Waar oorspronklik die twee kunsvorme?
- Watter tipe gedigte word getoonset?
- Kan lirieke literêre status geniet?
- Is daar kriteria waaraan lirieke behoort te voldoen om gepubliseer te word?
- Is die verkope van sangers se lirieke as “digbundels” populêr?

Die verskille en/of ooreenkomste tussen liedtekste en gedigte word aangeraak in ’n artikel van Odendaal (2013). Die mees gewilde siening oor die groot onderskeid is volgens die sanger David Kramer (2008) die volgende:

A poem often needs to be read again and again for its intention to be revealed, but a lyric has to be sung and understood on first hearing. A lyric is not a poem and needs to conform to a structure and specific form.

In hierdie aanhaling word die reeds genoemde eienskap van podiumpoësie betrek, naamlik dat onmiddellike verstaanbaarheid die belangrikste eienskap is. Die feit dat die gedig (net soos die liriek) egter aan kriteria soos struktuur en vorm moet voldoen, word ook beklemtoon.

Eers moet daar ’n kort historiese oorsig oor belangrike musiekbewegings in Suid-Afrika en spesifiek die Afrikaanse sisteem gegee word. By sommige van die sangers wat hier genoem word, verskaf ek ook voorbeelde van hul mees poëtiese en/of bekendste werk. Die teksbespreking is egter nie veronderstel om gedetailleerd te wees nie, maar dien as voorbeeldmateriaal van die onderskeie bewegings.

Die twee bewegings wat ek hier wil noem, is die Musiek-en-Liriek-beweging en die Voëlvry-beweging, of die Alternatiewe Afrikaanse Musiekbeweging.

Die fenomeen waar bestaande gedigte ’n wysie kry om ’n lied te vorm, word ’n toonsetting genoem. Op hierdie wyse kry die gedig lewe en bestaan dit nie slegs in sy geskrewe vorm

nie. Dit is een van die komponente waarna verwys word in hierdie proefskrif. Lirieke van musikante en *bands* wat met poësie vergelyk word en die debat daarrondom, sal aandag geniet. Die lirieke van onder meer Fokofpolisiekar het aandag geniet in Annie Klopper (2009) se M.A.-tesis, maar ander groepe en individuele kunstenaars moet ook akademiese aandag kry en dus sal ek voorbeelde van verskeie ander groepe en individue se lirieke betrek of ondersoek. Die verskille en ooreenkomste tussen lirieke en poësie is 'n belangrike fenomeen wat in Afdeling 4.6.2 aandag geniet. Cloete (1992: 255) sê iets van die oorbrugging tussen die liriek van die luisterlied na die letterkunde: “so ken ons die lied vandag: as 'n literêre produk wat geskryf is om gelees te word”.

By die Woordfees van 2010 was daar 'n groot hoeveelheid toonsettings van Afrikaanse gedigte en Afrikaanse kunsliedere op die program aanwesig. Muller (2010) beskryf die onderskeie vertonings in die artikel “Afrikaanse gedigte verklank in Woordfees se musiekaanbod.”

Die geskiedenis van die Afrikaanse lied word in heelwat studies ondersoek (Voges, 2014). Die belangrikste aspekte is egter dit wat in die laat 20ste en vroeg 21ste eeu plaasgevind het. As gevolg van die bestek van hierdie proefskrif word daar dus net na hierdie tydperk gekyk.

4.3.1 Die Musiek-en-Liriek-beweging

Die periode wat strek vanaf 1979 tot 1989 word geken aan die opkoms van 'n beweging in die kulturele landskap van Afrikaans wat as die Musiek-en-Liriek-beweging bekend staan. Dié beweging het ook, alhoewel minder radikaal, 'n groot bydrae gelewer tot die gewildheid van Afrikaanse musiek. Alhoewel die lirieke nie noodwendig altyd insiggewend rakende sosiale kwessies is nie, besit dit poëtiese kwaliteite, soos Klopper (2017: 104 e.v.) vir rap-musiek betoog, met behulp van Bradley (2009: xi) se ondersoek na die poëtiese kwaliteite in rap-musiek.

Du Toit (2011: 39) beskou die jaar 1979 as 'n “waterskeidingsjaar in die ontwikkeling van ‘ligte’ Afrikaanse musiek”. Die ontwikkeling van die luisterlied het tot gevolg gehad dat beide die woorde en die melodieë as belangrike elemente in dié kultuurvorm beskou word. Stephan Bouwer het die term *luisterlied* die eerste keer gebruik in sy televisieprogram *Die fyn net van die woord*,⁵⁶ waarin verskillende genres van die Afrikaanse letterkunde, soos kortverhale, gedigte en Afrikaanse liedjies uitgevoer is. Die term is volgens Du Toit (2011: 39) aan Nederlands ontleen. Dit is daar gebruik as 'n omskrywing van hul *folk*-musiek. Die opkoms van die luisterlied het die musikale landskap in die Afrikaanse taal- en kultuursisteem vir altyd verander. Die hoofkenmerk van die luisterliedgenre is dat veel meer aandag aan goeie liedtekste in 'n eietydse idioom gegee is as wat vroeër die geval was.

Die naam van die beweging is ontleen aan die destyds gewilde televisieprogram, *Musiek en Liriek*, onder leiding van Merwede van der Merwe (Kom laat ons sing, 2000). Die belangrike rol wat die beweging later in die Voëlvry-beweging sowel as in die musiek van die 21ste eeu gespeel het, word deur Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar (in Klopper, 2009: 100) bevestig wanneer hy sê: “[Die beweging het] dit moontlik gemaak vir mense soos ons om die taal te kan gebruik op nuwe maniere.” Kunstenaars wat met hierdie beweging geassosieer word, is onder andere Koos du Plessis, Anton Goosen, Laurika Rauch, Lucas Maree en David Kramer.

Bogenoemde beweging kan as die voorloper van die Voëlvry-beweging gesien word. Bezuidenhout (2004: 20) voer aan dat die meeste kunstenaars van die Musiek-en-Liriek-beweging gefokus het op die kwaliteit van lirieke sonder om “betrokke te raak by die kwessies van die tyd”. Dit is so dat die lirieke van kunstenaars wat met die Musiek-en-Liriek-

⁵⁶ Die titel van die televisieprogram is 'n aanhaling uit N.P. van Wyk Louw se epos *Raka*. In dié sang van die epos rig Koki (die held) hom tot die stam en lig al die verskille tussen hul kultuur en die aapdier, Raka, uit. Een van die onderskeidings is die vermoë om talig te kan kommunikeer. “Ken Raka, hy / die sterk dier, ons fyn, fyn net / van die woord, waarmee ons blink en vet / visse uit baie waters haal?”

beweging geassosieer word, soos dié van Koos du Plessis, Anton Goosen en David Kramer, wél verwysings na sosio-politieke omstandighede bevat. Hierdie kommentaar was meer subtiel en minder opvallend as dié van die Voëlvry-beweging. In Hoofstuk 5 word daar verwys na enkele van hierdie kunstenaars se lirieke en die sosiale rol en betrokkenheid daarvan.

Koos du Plessis word dikwels beskryf as 'n troebadoer – 'n benaming vir die digter-sanger-voordragkunstenaars van die Middeleeue⁵⁷ (Bischoff, 1992: 542). Met die beskrywing as “troebadoer” word Koos du Plessis se plek in die Suid-Afrikaanse kulturele en literêre sisteem bevestig. Die belangrike posisie wat liriekskrywers soos hy ingeneem het, word gelyk gestel aan die destydse troebadoer wat bygedra het tot die liriek-kuns se ontwikkeling deur die hele Europa (Bischoff, 1992: 542).

Oor die invloed van luisterliedkunstenaars soos Du Plessis tydens die Musiek-en-Liriek-beweging, skryf Bezuidenhout (2004: 21):

Miskien het Musiek en Liriek eerder vir Afrikaanse musiek gedoen wat die Dertigers en Veertigers vir die letterkunde gedoen het. Tog was dit 'n belangrike beweging, want die Voëlvry-beweging kon hierop voortbou met hulle protes in die 1980's as “Sestigers” van Afrikaanse musiek.

Die Musiek-en-Liriek-beweging het met hul fokus op die kombinasie van kwaliteit lirieke en musiek as voorloper gedien vir die meer polities-gelaaide Voëlvry-beweging. In die volgende afdeling kom dié beweging se belangrike bydrae tot die Suid-Afrikaanse kulturele en literêre sisteem aan bod.

⁵⁷ Die Troebadoers was kunstenaars wat as tussengangers tussen die volk en die elite gedien het. Die belangrike rol wat hulle in die samelewing gespeel het, is moontlik as gevolg van die feit dat die boekdrukkuns op daardie stadium nog nie bestaan het nie.

4.3.2 Die Voëlvry-beweging of Alternatiewe Afrikaanse Musiekbeweging

Die woord *voëlvry* hou verband met die spreekwoord “so vry soos ’n voël”, maar ook met wetsoortreding. Indien ’n persoon “voëlvry verklaar” word, leef hy buite die wet, want in Engels beteken dit *outlawed*. Beide hierdie interpretasies is van toepassing op dié musiekbeweging. Jong Suid-Afrikaanse musikante soos Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie), Koos Kombuis (André Letoit, gebore André le Roux du Toit) het in 1989saamgekom vir ’n landswye musiektoer. Van hierdie liedere word as voorbeelde in Hoofstuk 5 gebruik.

Die kwessie van identiteit en populêre musiek het eerstens opspraak verwek in die Afrikaanse konteks met die Voëlvry-beweging. Vir die eerste keer was daar ’n platform vir moderne, vrydenkende Afrikaners om hul identiteit te ondersoek, te bevraagteken en te herskep – dit te midde van apartheid. In plaas daarvan om die simboliek van Afrikaner nasionalisme af te breek, het die musikante van die Voëlvry-beweging ironie gebruik om dit te ondermyn (Bezuidenhout, 2004). Die musikante het dus die sisteem vanuit die sisteem bevraagteken en probeer omverwerp.

Die Alternatiewe Afrikaanse Musiekbeweging was die benaming wat deur jong Afrikaanssprekendes gebruik is om hulle te onderskei van die tradisionele Afrikaners se “dogmatiese standpunte en streng geloofsoortuigings” (Bosman, 2003: 107). Dié musiek het die Afrikaanse establishment probeer ondermyn om ’n nuwe Afrikaneridentiteit te skep.

In die tagtigerjare met die Voëlvry-beweging in volle gang, het Johannes Kerkorrel hom ten doel gestel om Afrikaans te bevry. Die poging tot ’n rekonstruksie van Afrikaneridentiteit was sentraal en Viljoen (2005: 72) in Voges (2014: 13) noem dit ’n “behoefte aan hervertolking van die self”.

Koos Kombuis bespreek in Hopkins (2006: 236) die identiteit van die Voëlvryers:

Contrary to popular opinion the [Voëlvry] tour was not about trying to change Afrikanerdom from the inside. The myth was caused by the mistaken label the media gave us (...): Alternative Afrikaners. We were not strictly speaking alternative (...) Nor, do I realise now, were we all Afrikaners. Apart from the fact that the tour group, and later the movement as a whole, was a mixed breed, containing white and black, English and Afrikaans and Jewish, et cetera, what those of us who were Afrikaans really wanted to do, even then, was *escape* from the Afrikaner tribe instead of just attacking its values. Just look at the name we gave ourselves: *Voëlvry*.

Dit is duidelik dat die sosio-politieke en historiese omstandighede die ontwikkeling van Afrikaanse musiek sterk beïnvloed het. Deon Maas (in Johnny en die maaiers, 2008) som dit soos volg op:

Laat ek vir jou vertel hoekom is Afrikaanse musiek so populêr op die oomblik. Daar's 'n verskeidenheid van redes: okay, die Nasionale Party het hierdie land regeer, nê, en as Afrikaners was ons veronderstel om te groei as 'n nasie, maar ons het nie, want wat gebeur het, is dat hulle het alles onderdruk wat oorspronklike idees was. Die oomblik toe die ANC aan bewind kom, toe het die Afrikaner nie meer toue wat hulle vashou nie; die FAK se invloed, die SAUK se invloed, Naspers se invloed, al hierdie goed het verdwyn; en ewe skielik kon die Afrikaner doen wat hy wou doen en dit was 'n vryheid wat baie mense bang gemaak het. Maar die jongmense wat nie met daai bande grootgeword het nie, het ewe skielik besef hulle kan doen wat hulle wil en dit speel die grootste rol in hierdie stadium in die groei van Afrikaanse musiek.

Alhoewel bostaande aanhaling in 2008 gepubliseer is, het die situasie rakende populêre Afrikaanse musiek sedertdien nie werklik veel verander nie en blyk dit steeds dieselfde te wees in 2017. Tydens die Voëlvry-beweging het die regering die politieke boodskappe wat in die lirieke teenwoordig was probeer boikot deur vertonings te verbied en programme op die radio te sensor. In 'n onderhoud noem Koos Kombuis (2007):

Voëlvry was very successful in terms of unleashing the creativity of Afrikaans people, because the whole rock thing grew up and exploded and is still blowing up. People saw it as an outlet. Also at that time Afrikaans rock music didn't have airplay and that's happening now. But politically we weren't completely successful. Also black people didn't really notice us. The music didn't really cross over. I think that might be happening more though.

Dit blyk duidelik uit bostaande aanhaling dat hierdie kulturele beweging meer gedoen het vir die jong Afrikaanssprekendes wat 'n nuwe identiteit benodig het, as vir die landsburgers wat op daardie stadium onderdruk was. Die Voëlvry-beweging as 'n wegspringplek vir

alternatiewe Afrikaanse musiek met sosiaal-bewuste lirieke, moet nie onderskat word nie.

Max du Preez (1989) skryf oor die reaksie van die regering op die Voëlvry-toer die volgende:

Soos dit vir my klink, lê die grootste waarde daarin dat gesag – staats- en andersins ’n slag deur Afrikaanse musiek uitgedaag word; dat daar met gemaklike minagting van baie heilige koeie (en krokodille) gesing word; dat die hele materialistiese, rasse – en geweldsbasis van die bestel bevraagteken word.

In die volgende subafdeling sal toonsettings van reeds bestaande gedigte, lirieke en bundels van sangers bespreek word.

4.3.3. Toonsettings

Die fenomeen van poësie wat deur musikante getoonset word, kan gesien word as digkuns op die podium. ’n Toonsetting van ’n gedig word gedefinieer as ’n nuwe komposisie van musiek wat geskep word om saam met ’n reeds bestaande gedig ’n nuwe kunsprodukt te vorm. Die kultuurvorm waar ’n reeds bestaande teks ’n nuwe dimensie verkry deur toonsetting, is lankal deel van die Afrikaanse sisteem. So byvoorbeeld is C.J. Langenhoven se “Die stem van Suid-Afrika” eerstens as ’n gedig geskryf (in 1918) en is dit later (in 1921) deur M.L. de Villiers getoonset⁵⁸. Dit is op 2 Mei 1957 as die amptelike volkslied van Suid-Afrika verklaar (*HAT, Taal- en feitegids*, 2013) en ná 1994 gedeeltelik in die nuwe volkslied opgeneem, ná Nkosi Si’kilele.

In ’n ongepubliseerde artikel van Van Vuuren, Carvalho en Olivier (s.a.) oor die toonsettings van vier van Ingrid Jonker se gedigte, word Ernst van Heerden soos volg aangehaal: “Op ’n tegniese vlak bied toonsettings van [...] gedigte aan ’n massagehoor die geleentheid om poësie op ’n ander vlak te ervaar. Dit beklemtoon die ware “vernuf van woord en rym, [en] die maklike sluiting van ritmiese frase en verspatroon” (Van Heerden 1963: 86).

⁵⁸ Vanaf Augustus 2016 is daar pogings deur Max du Preez en Hans du Plessis om die “Stem” uit die Volkslied te haal. “Nkosi si’kilele” bestaan tans uit vyf tale en Du Preez en Du Plessis voer aan dat die “Stem”-gedeelte konnotasies van Afrikaner nasionalisme en apartheid bevat. Die voorstel is om die wysie van M.L. de Villiers te behou, maar dat daar weggedoen word met Langenhoven se teks en daar nuwe woorde geskryf word.

In die voorheengenoemde artikel noem Van Vuuren *et al.* (s.a.) dat toonsettings van gedigte ’n ander gehoor vir die oorspronklike gedig skep en dus so die “leserspubliek” van poësie vergroot. Met die toonsetting van ’n gedig word die gedig op ’n ander vlak ervaar en kan daar selfs ’n nuwe dinamika aan die oorspronklike kunswerk gegee word met ander interpretasiemoontlikhede.

Odendaal (2008) meen dat, indien ’n gedig getoonset word, “die visuele prosodiese aspekte ingeboet [word] by die uitvoering daarvan (tensy die luisteraar die teks voor oë het)”. Daar kom baie ander elemente by in die “vorm van musiekkodes” (Odendaal, 2013: 426). Die interpretasie van die toonsetkunstenaar verleen dus as’t ware hulp aan die luisteraars om die toonsetting te verstaan met behulp van die musiekstyl, die toonaard van die toonsetting, die tipe instrument en moontlike visuele bykomstighede.

Onder die Suid-Afrikaanse voorbeelde van toonsetters tel Laurinda Hofmeyr, wat lirieke van bekende digters toonset, in die besonder van Breyten Breytenbach. Chris Chameleon het ook met sy toonsettings van Ingrid Jonker se poësie bygedra tot die tendens. ’n Meer onlangse voorbeeld is die debuutbundel *Oewerbestaan* van Melt Myburgh wat in 2010 verskyn het en waarvan gedigte deur Niël Rademan getoonset is, met begeleiding deur Rika Vermeulen.

Daar is ook vele ander voorbeelde van kunstenaars wat toonsettings doen. Mavis Vermaak is ’n digter, musikant en visuele kunstenaar van Kaapstad. Sy het in 2012 ’n vollengte-album vrygestel met haar vertalings van die Sufi-digter Rumi se werk wat sy teen die agtergrond van elektroniese begeleiding voorlees. Vermaak het al by heelwat geleenthede opgetree en is ook betrokke by die Oopmond-geleentheid (Malan, 2009).

Die digteres Carina Stander het in 2006 gedebuteer met *Die vloedbos sal weer vlieg*. Dié bundel is later in samewerking met Francois le Roux verwerk tot ’n album wat Stander se voorlesings vergesel met musikale begeleiding. Adendorff (2008) skryf: “Carina se

voorlesings is op sigself musiek en daaruit spreek haar kunstenaarstalent. Nie net is sy ’n beeldende kunstenaar en woordskepper nie, maar sy is ook ’n stem-kunstenaar – en kan selfs as ’n *performance*-kunstenaar beskou word.” Alhoewel bogenoemde voorbeeld nie gesien kan word as ’n tradisionele toonsetting nie, wil ek dit graag by die onderafdeling betrek as gevolg van die musikaliteit wat in die produksie teenwoordig is. Dieselfde kan gesê word van Breyten Breytenbach se produksies, *Mondmusiek* en *Lady One*, wat tegnies nie toonsettings is nie, maar wat ’n ander podium (musiek) gebruik om die oorspronklik geskrewe gedigte tot podiumpoësie te omskep. Laasgenoemde produksies word later in dié afdeling ondersoek.

Die vraag bly dus: is alle poësie toonsetbaar? In ’n artikel in *Die Burger* (2007) skryf Hennie Aucamp dat dit natuurlik nie so is nie: “Daar is gedigte wat geen klankbindinge en geen herkenbare ritmiese patrone het nie, en na inhoud hoogs verwickeld is.” Om Aucamp se woorde as vertrekpunt te gebruik, moet die klankmatigheid en ritmiese aspekte in getoonsette gedigte in gedagte gehou word. Die belangrikste toonsettings van die afgelope 15 jaar in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem word vervolgens ondersoek. Die bespreking sal volgens kunstenaar of album georden word. Eerstens kom Laurinda Hofmeyr aan bod, daarna Chris Chameleon en vervolgens die onderskeie albums waarop Breyten Breytenbach se gedigte tot podiumpoësie omskep is.

4.3.3.1 Laurinda Hofmeyr

Een van die vooraanstaande kunstenaars wat toonsettings in Afrikaans doen, is Laurinda Hofmeyr. As sestienjarige skoolkind het sy H.A. Fagan se “Ek het ’n huisie by die see” getoonset. Haar tannie, Laurika Rauch, het die toonsetting in 1987 opgeneem en dit het ’n treffer geword (De Vos, 2006). Daarna het sy ook toonsettings gedoen van onder andere “Kabouterliefde” (Ingrid Jonker) en “Vir ’n pepermoesie” (Willie van der Merwe). Die toonsettings het haar bekend gemaak. Sederdien het sy talle bekroonde produksies die lig laat

sien. Hieronder is die eerste een *Vers-vastrap*, wat in 1997 by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) gedebuteer het. In 2004 het sy saam met die landskapkunstenaar Strijdom van der Merwe die produksie *Hadedas en sterre aangebied* (De Vos, 2006). Die sukses hiervan het gelei tot verdere proeflopies met toonsetting en tot op hede word sy gereken as 'n kenner op die gebied met nie minder nie as vier studio-albums agter haar naam, naamlik *Perd oor die maan* (1999), *Ligdag* (2003), *Reis na die Suide* (2008) en *Wat ek wou sê* (2015).

Hofmeyr omskep bestaande poësie van 'n gedig op papier na iets wat met ander sintuie ook ervaar kan word. Met die woorde van bekende digters soos Sheila Cussons, Antjie Krog, Breyten Breytenbach en N.P. van Wyk Louw skep sy musikale kunswerk. Laurinda Hofmeyr begelei haarself op die klavier en word bygestaan deur van die land se beste musikante. Hofmeyr het 'n voorliefde vir Breytenbach se werk, want op al vier haar albums word Breytenbach sterk verteenwoordig, met toonsettings wat oor sy hele oeuvre strek. Meer as die helfte van haar derde studio-album is toonsettings van dié digter se werk. Sy het ook meegewerk aan die albums *Mondmusiek* en *Lady One* wat later in die afdeling afsonderlik bespreek word. In 'n artikel in *Taalgenoot* (Julie 2008) sê Hofmeyr: “Met Breyten kan jy altyd seker wees as jy daarin gaan delf, gaan jy nog goed agter die woorde kry.” Breytenbach het self gereageer op sy gedigte wat in Laurinda se werk 'n ander podium geniet. In 'n onderhoud met Brümmer (2008) skryf Breytenbach in 'n e-pos: “Die musiek wat Laurinda na 'n vers bring, is 'n diepgang-tweegesprek: Sy bevraagteken die teks, en uit daardie benadering kom 'n tweesang. Sy bring die teks elke keer 'huis toe'. Sy sorg vir die teks soos 'n Boeddhis na 'n gewonde soldaat of 'n blinde ou vrou sou omsien.”

Borstlap (2012: 44) beskryf die unieke manier waarop Hofmeyr 'n nuwe podium vir die poësie skep, soos volg:

Die aard van Hofmeyr se poësie performances [sic – MS] slaag daarin om ’n sinergie te bewerkstellig tussen woord en klank en dus tussen musiek en die digkuns, deurdat haar musikale interpretasies van gedigte die essensie van die gedig se gevoel, beweging en beelde vasvang.

Om ’n gedig te toonset, is ’n ingewikkelde proses. Oor die proses van toonsetting sê Hofmeyr in die artikel deur Brümmer (2008) die volgende:

As ek eers ’n gedig gekies het wat tot my spreek, werk ek vir myself ’n ding uit in my kop. Langs die kant van die gedig skribbel ek ’n klomp goedjies, en dikwels maak ek aantekeninge in my boek om my te help om die gedig te ontdek. Ek raadpleeg nie enige handleidings nie, maar ek sal wel my beproefde klankborde bel – veral my broer Murray en my vriendin Rolien.

Sy gaan verder en verduidelik dat die proses stadig plaasvind, so asof sy “aan elke woord in die gedig proe”. Haar proses wat die komposisie betref, verduidelik sy só: “Ek kyk eerste na die gevoel, en die idee in my kop: dat ek dit verstaan.” Wat belangrik is, is Hofmeyr se liefde vir die poësie en die gevoel wat sy kry as sy ’n gedig lees, want deur ’n gedig “ontdek jy dat iemand anders eintlik jou diepste gevoelens verwoord. Skielik word jou eensaamheid besweer.”

Hofmeyr het ook ’n pryslied, “Vaarwel aan Madiba”, vir Nelson Mandela getoonset wat oorspronklik deur oudpresident Thabo Mbeki geskryf is. Dit is deur Antjie Krog na Afrikaans vertaal. Bogenoemde pryslied word in Hoofstuk 5 bespreek in die afdeling oor die apartheidsverlede en verwysing na heldefigure (Afdeling 5.4.1.3).

Die voorbeeld van hierdie pryslied kan in verband gebring word met die voorlesing van Ingrid Jonker se gedig in die parlement deur Nelson Mandela. Diana Ferrus se gedig oor Sara Baartman is ook in die Franse parlement voorgelees. Beide hierdie gedigte sal in Hoofstuk 5 bespreek word, aangesien die politieke forum van die parlement ’n ander “podium” vir die poësie skep.

4.3.3.2 Chris Chameleon

Chris Chameleon is die verhoognaam van Chris Mouton. Hy het eers bekendheid verwerf as die hoofsanger en vermaak kunstenaar van die groep BOO! Dié kunstenaar het homself herhaaldelik op vele terreine al bewys as 'n vooraanstaande kreatiewe denker: hy is onder andere akteur, sanger en skrywer. Die Afrikaanse poësie was nog altyd vir hom na aan die hart en in 2005 stel hy die album *Ek herhaal jou* met toonsettings van Ingrid Jonker se werk vry. In 2011 verskyn daar nog 'n Jonker-album getiteld *As jy weer skryf*.

Op Chris Chameleon se persoonlike webwerf (www.chrischameleon.co.za) word sy toonsettings soos volg beskryf: “[Chris Chameleon] vang die speelse natuur en byna kinderlike karakter van Jonker se werk goed vas, sonder dat die ernstige temas agterweë gelaat word.”

Hoewel Ingrid Jonker reeds 'n ikoon was in die Afrikaanse literêre sisteem en haar werk wyer bekend gestel is deur Nelson Mandela se voorlees van “Die kind” in die parlement in 1994 (sien Afdeling 5.2.1.), het Chris Chameleon se toonsettings Jonker se werk bekend gemaak vir diegene wat in populêre kultuurvorme belangstel. Ná die albums en verskeie optredes in Nederland en België is daar nou 'n internasionale gehoor vir Ingrid Jonker se poësie. Beide albums is met lof ontvang en was baie populêr met die verkope. Die wisselwerking tussen die hoë en lae kultuur word deur middel van toonsettings, 'n subvorm van podiumpoësie, uitgelig.

In 'n onderhoud met Erns Grundling in *Insig* (2005) beskryf Chris Chameleon die sterk klankmatigheid wat reeds in Ingrid Jonker se werk teenwoordig is só:

Ingrid kon met klank toor. Sy kon 'n op-die-oog-af vrolike gedig skryf, maar die klanke daarin só rangskik dat dit jou ná die lees daarvan hondkak laat voel. So kon sy ook vreugde skep uit die oënskynlik morbiede. Sy was 'n vrou wat vermaak geput het uit die dubbelsinnighede en teenstellings in die lewe, en in daardie sin is ek haar skadumaat. Sy was 'n baie logiese denker en het logika as sy grootste vyand teen

homself aangewend om wetenskap aan skerwe te verbrysel, sodat die gevoel soos soetmelk daaruit bloei.

In die resensie van Malan (2011) in *Die Burger*, “Chris sing Jonker met hart van vrou”, word die uitspraak gemaak dat die keuse van gedigte in Chris Chameleon se album, *As jy weer skryf*, gevaarlik kan wees. Dit mag wees dat die luisteraar die gedig anders interpreteer en dat die toonsettings nie noodwendig deur almal positief ontvang sal word nie. Sy voel egter dat die “Beste manier om jou twyfel te besweer is om dadelik na die album te luister en jou eie leespatroon onmiddellik ondergeskik aan sy toonsettings te stel”. Wat volgens Malan (2011) werk, is dat Chris Chameleon ’n talent het om “te mag klink of hy ’n man is wat met ’n vrou se hart sing”.

By die Versindaba van 2011 het Chris Chameleon opgetree en sy tweede album van Jonker se werk, *As jy weer skryf*, bespreek. Hy het onder andere vertel waarom hy met haar as digteres identifiseer en watter eienskappe in haar werk dit moontlik maak om goed te toonset. Die ritme en “klank” van die gedig, soos hy dit noem, maak dit moontlik om die teks met ’n toonsetting op ’n nuwe manier te “interpreteer” en dat daar dan as’t ware ’n respons gevorm word wat as ’n “tipe gesprek” tussen die digter en musikant gesien kan word. Die wisselwerking tussen kultuurvorme (musiek en letterkunde) word vooropgestel.

Chris Chameleon het nog geen ander digter(es) se werk getoonset nie en dit sal interessant wees om te sien wat hy sal doen met ander tekste. In daardie opsig is Laurinda Hofmeyr ’n meer veelsydige toonsetkunstenaar, aangesien dit al vorm is waarop sy fokus, terwyl Chameleon net per geleentheid ’n spesifieke digteres se werk tot musiek omskep.

In die volgende afdeling word Breyten Breytenbach en die onderskeie projekte (of albums) van sy werk betrek.

4.3.3.3 Breyten Breytenbach

Breyten Breytenbach word gesien as een van die grootste digters van Afrikaans. Sy unieke skryfstyl en Zen-motiewe verleen dit tot ander podiums (soos met toonsettings of voorlesings). Daar is in 'n vorige afdeling oor voorlesings spesifiek verwys na Breyten Breytenbach. Sy unieke voorleesstyl maak daarvan 'n *performance*. Breytenbach tree by talle geleenthede in Suid-Afrika en in die buiteland op. Sy werk is al onderskeidelik in drie albums opgeneem. Die eerste een, *Om te Breyten* (2000), is 'n samestelling van toonsettings van sy werk deur verskeie kunstenaars. Dit verskil van die latere twee albums, *Mondmusiek* (2001) en *Lady One* (2002), wat Breytenbach se eie voorlesings met musiekbegeleiding bevat.

- ***Om te Breyten***

In 2000 is daar 'n CD uitgegee, *Om te Breyten*, met gedigte van Breyten Breytenbach wat deur 'n hele aantal bekende en minder bekende kunstenaars getoonset is. Die kunstenaars wat aan hierdie projek deelgeneem het, is onder andere Brasse vannie Kaap (BVK), Anton Goosen, Laurinda Hofmeyr, Beeskraal, Valiant Swart, Lize Beekman, Mynie Grové en Gert Vlok Nel. Albert du Plessis het die vervaardiging behartig. Pieter Redelinghuys (datum onbekend) skryf in 'n resensie op LitNet die volgende:

Aan die idee skeel daar net mooi niks. Trouens, Albert du Plessis verdien eervolle vermelding. Hy het die gaping gesien en geslaan om een van ons land se voorste digters ook 'n musikale “edge” te gee. Breyten Breytenbach verdien die behandeling wat hy van die stuk of sestien musikante gekry het, hoe “hoofstroom” of hoe “alternatief” die behandeling dan nou ook al was. It was long overdue, soos die Engelsman sou sê. Probleem met 'n CD soos dié is: wie de hel moes die kans kry om Breyten se gedigte te toonset? Dis immers 'n eer om te begin tokkel aan 'n groot gees soos dié se woorde.

Wat opvallend is, is die wye verskeidenheid van kunstenaars wat aan die projek deelgeneem het. Elke toonsetting getuig van die kunstenaar se individuele musiekstyl en bewys dat Breytenbach se werk op verskeie moontlike maniere geïnterpreteer kan word. Die

idiosinkratiese skryfstyl van Breytenbach te tekste verkry dus uit die onderskeie toonsettings verskillende interpretasies en word tot 'n nuwe podium betrek.

- ***Mondmusiek***

Mondmusiek (2001) is 'n CD waarop Breytenbach 'n aantal van sy gedigte voordra, met begeleiding deur verskeie musikante. Henning Pieterse (2001) voel egter dat “voordra [...] dalk nie die korrekte term [is] nie. Breyten praat, rustig, met sy pragtige Bonnievale-aksent, in die eenvoudige ritme van in-en uitasem. En wat 'n plesier is dit nie om beeld op beeld uit sy mond te hoor vloei nie.”

Die musikale begeleiding op die CD is nie die belangrikste element teenwoordig nie en vervul die plek van agtergrond-ondersteuning sonder om Breytenbach se woorde te oorheers.

Kitching (2001) beskryf dié voorlesings soos volg:

Dis nie toonsetting van tekste of lirieke nie, en dis nie sommer net voorlees met 'n bietjie getjommel op die agtergrond nie. Dis 'n nuwe ruimte wat “gemaak” word deur die klankskepper, 'n getoor met elektronika, waarbinne woorde en “begeleiding” so intiem vervleg word dat hulle werklik 'n nuwe ritmiese dimensie betree. In die proses, dink ek, word albei elemente van die samestelling toegankliker en aantrekliker gemaak, veral vir jonger mense wat ly aan 'n erge graad van styfoggigheid wanneer dit kom by poehesie. Ek wil dit benadruk dat hierdie pad met baie ander digteraars se werk geloop kan word, en ek hoop van harte dit gebeur gou.

Die album *Mondmusiek* is baie positief ontvang en Odendaal (2001) skryf: “'n Mens hoop dat dit 'n voorspel is tot meer oudio-opnames uit ons poëtieskat – ook van ander digters”. Tot op hede het hierdie subvorm van podiumpoësie nog nie 'n ander kunstenaar se werk op dieselfde vlak herinterpreteer nie. Breytenbach se gewildheid en status as digter maak dit moontlik om sulke tipe projekte makliker te loods.

Die samewerking tussen teks en musiek bied unieke uitdagings en Kitching (2001) beskryf hierdie sinergiese samewerking soos volg: “Op sielkundige ervaringsvlak maak klank en stem 'n veel groter impak as geskrewe woorde en illustrasies. Breyten se intonasie, uitspraak

en stemgehalte is meesleurend en laat jou nie los voor die laaste klanke op die CD uitsterf nie.”

- ***Lady One***

Die laaste produksie wat ek wil betrek waarby Breyten Breytenbach self betrokke was, *Lady One* (2002), is slegs in Engels. Die verandering in taalkeuse van Afrikaans na Engels is interessant. Dit mag wees dat as gevolg van Engels wat wêreldwyd as lingua franca beskou word, die voorlesings só ’n groter publiek bereik. Breytenbach is ook daarvoor bekend dat hy vlot Frans praat.

Breytenbach verdedig Afrikaans in ’n artikel van Leonard (2002): “For me Afrikaans is so much in the real sense of the word a mother tongue. It is obviously the language in which I understand linguistically the kind of spaces I grew up in, the kind of sounds that I grew up with, the kind of colours that I first saw, you know therefore the kind of relations I have with other people. So it would be inconceivable not to write in Afrikaans also.” Jordaan (2002) beskryf *Lady One* as ’n “verstommende klankbundel waarop die musiek en woorde waarlik geïntegreer is. Dit is pas ook in New York uitgereik en kan dalk binnekort in Europa te koop wees.” Die klankopnames in *Lady One* is nie musiek nie, maar dit is ook nie voorlesings nie. Hier word dus ’n nuwe ruimte betree, ’n tussenruimte “waar woord en klank in volmaakte simbiose bydra tot die vorming van ’n kultuurprodukt”.

4.3.4 Lirieke

Volgens Bosman (2003: 105) het die streng skeiding tussen poësie en die lirieke van Afrikaanse musiek reeds in die 1980’s begin vervaag. Enkele kunstenaars wat eers as sangers bekend geword het, het later hul lirieke gepubliseer en word nou as digters gereken. Bosman (2003: 105) noem hier veral vir Koos du Plessis met onder andere *Kinders van die wind* (1981) en die postume bundels *Om jou verlaas te groet* (1988) en *Skink nog ’n uur uit my*

glas (1996). Later in die afdeling word verskeie ander en meer aktuele kunstenaars se lirieke betrek.

In Cloete (1992) word die liriese gedig deur Grové (1992) soos volg beskryf: “Die liriese gedig (wat verband hou met Grieks: *Lyra*: ’n lier) is sangerig van aard en inderdaad oorspronklik bedoel om met musiekbegeleiding gesing te word.” Die liriek kan dus nie volgens hierdie definisie sonder om met musiek in verband gebring te word, ontleed word nie. Die liriese gedig verskil van die liriek deurdat dit oorspronklik as literêre werk beskou word, terwyl die liriek net as subgenre van die digkuns bykomend tot die musiek funksioneer. Die fokus skuif dus van die woord na die begeleiding in dié twee kultuurvorme.

Hennie Aucamp skryf in ’n opstel, “Die digter en die liedjieskrywer”, opgeneem in ’n bundel oor “randkultuur”, *Woorde wat wond* (1984), oor die term *liriek* die volgende:

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

Die belangrikste eise waaraan lirieke volgens Aucamp (1984: 52) moet voldoen, is dat dit “onmiddellik selfverduidelikend” moet wees. Daar is geen tyd vir ’n lang nabetragting of ’n diep studie van die liriek nie. Die toeganklikheid daarvan staan dus sentraal. Hierdie karaktereienskap sluit aan by die feit dat lirieke (en dan ook podiumpoësie) tot die populêre of “lae kultuur” behoort.

In Klopper se M.A.-tesis (2009: 17) word die geskiedenis en die sosiale konteks waarbinne alle musiek ontstaan, se belangrikheid beklemtoon. Sy is van mening dat dit nie geringeskat moet word nie, want daarsonder is dit niksseggend. Wicke (1990: viii) verduidelik dat: “[...] sosiale strukture as’t ware uitkristalliseer in musikale strukture [...] albums en liedjies is nie geïsoleerde skeppinge nie, maar eerder die simptome van ’n uitgebreide kulturele konteks

wat bestaan uit sosiale en politieke verhoudinge aan die een kant en die spesifieke omgewing van die luisteraars aan die ander kant.”

Die vraag of lirieke van moderne musiekgroepe of *bands* en/of of individuele kunstenaars as ’n vorm van poësie gesien kan word, sal nou onder die loep geneem word. Daar is al talle studies oor hierdie spesifieke vraag onderneem, waarvan die belangrikste heel moontlik dié is van Annie Klopper en haar werk oor Fokofpolisiekar. Sy het haar navorsing uitgebrei en later ook ’n boek gepubliseer met onder meer die *band* se persoonlike vertellings, getiteld *Biografie van ’n bende* (2011). Ander studies handel oor Hennie Aucamp se kabarettetekste of die lirieke van die Voëlvry-beweging (sien Du Preez, 1989, Hopkins 2006 en Engelbrecht 2009). Alhoewel lirieke van kunstenaars dikwels beskryf word as “poëties”⁵⁹, is daar nog weinig lirieke opgeneem in gesaghebbende bloemlesings. Lirieke van Anton Goosen en David Kramer verskyn in die poësiebundel *Poskaarte* (2009: 262, 287) en dié van Koos du Plessis en Gert Vlok Nel verskyn in die *Groot verseboek* (2008: 893, 1123). Indien kanoniserings gepaardgaan met die opneem in bloemlesings word lirieke nog nie gesien as deel van die kanon nie. In *Groot verseboek 2000* (2000: 1) beskou André P. Brink die vorige *Groot verseboek* van Opperman as ’n samevatting van die “mooiste gedigte”. Volgens Brink was die fokus van die voorgangers op die estetiese (soos D.J. Opperman). Hierdie maatstaf kan problematies wees, aangesien ander faktore in die poësie wel in ag geneem moet word, soos byvoorbeeld die sosiale rol en betrokkenheid van poësie.

Brink wil dus met *Groot verseboek 2000* die kanon oopmaak. Hy spesifiseer dat enige gepubliseerde teks vir die bundel oorweeg is. Hy verduidelik dit aan die hand van ’n voorbeeld waar H.A. Fagan se gedig, “Ek het ’n huisie by die see”, gepubliseer is aangesien Laurika Rauch met Laurinda Hofmeyr se getoonsette weergawe die gedig ’n nuwe asem gee.

⁵⁹ Sien Bradley (2009).

Dit is so dat daar net ’n handjievol lirieke in bloemlesings soos *Groot verseboek* verskyn. Die liriek behoort dus nog steeds tot die periferie van die literêre kanon. Die liriek moet volgens verskeie akademici wel tot die kanon behoort. Viljoen (2012) argumenteer soos volg:

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

Annie Klopper (2009: 85) argumenteer dat die “perseptuele grense” tussen “hoë kultuur” en “lae kultuur” moet verander. “Die waarde van populêre musiek kan gemeet word aan die vermoë waaroor dit beskik om nuwe idees omtrent die konsep van waarheid [daarstelling] daar te stel, eerder as om bloot die een of ander waarheid te weerspieël.” Wanneer daar dus na lirieke gekyk word, moet die vraag gevra word watter waarheid met betrekking tot die sosio-politieke omstandighede van die konteks deur die spesifieke lirieke daargestel word.

Die probleem kom in wanneer lirieke (wat wel deel uitmaak van die literêre sisteem), gesien word as poësie. Klopper (2009: 85) is van mening dat lirieke nie “afgespeel” moet word teen poësie nie, maar eerder beskou moet word as “sigsself”. Dit is dus nie “direk eweredig” aan poësie nie en verdien aandag as aparte kultuurvorm. In die artikel van Bosman (2003: 116) word hierdie stelling duidelik gemaak wanneer daar geargumenteer word dat lirieke nie dieselfde is as geskrewe poësie nie, maar eerder in die Afrikaanse literêre sisteem ’n aanvullende rol speel in plaas van ’n vervangende een.

In lirieke is daar egter dikwels verwysings na bekende gedigte. Intertekstuele gesprekke kan daarom tussen die twee genres gevoer word en die “luisterpubliek” verskil in daardie opsig nie so baie van die “leespubliek” nie, aangesien hierdie “huldeblyke” deur Jan Publiek raakgesien word – veral in rock-lirieke. Martjie Bosman (2003: 117) skryf:

Afrikaanse rocklirieke is vol interteksuele verwysings na die grotes van die Afrikaanse poësie. Flardes vers soos “die dans van ons suster”, “hoera vir die reuk

van ’n roer”, “’n swart kombuis”, ensovoorts word met begeleiding van kitare, sleutelborde en tromme van die verhoë van rockkonserte af na baie ontvanklike gehore toe uitgedra. Die Afrikaanse poëtiese woord leef voort op ’n wyse wat ’n paar jaar gelede nie bedink sou kon word nie.

Die belangrikste verskille en ooreenkomste tussen lirieke en poësie word in ’n artikel bespreek wat op LitNet verskyn het, geskryf deur Bernard Odendaal (2008). Odendaal is van mening dat daar nie wesentlike verskille tussen gedigte en lirieke is nie of dat die verskille besig is om te vervaag. Die grootste verskil is die aanbiedingswyse en die doel waarom dit geskryf is. Die vraag is dus of die *aard* van die liriek- en digkuns verskil.

Odendaal (2008) is van mening dat daar twee faktore genoem moet word met die oog op lirieke. Eerstens is daar ’n vereiste dat lirieke “vaster in vorm moet wees”. Dit is sodat die reëlmatige (ritmiese en herhalende) aard by die musiek moet pas.

Tweedens is daar die vooropgestelde beperkende faktor dat lirieke dadelik verstaanbaar moet wees, dus onmiddellik toeganklik vir die luisteraar, aangesien die hoorder nie soos die gedigleser kan terugblaai en die teks weer kan lees nie. Die eerste weergawe en “hoor” van die liriek moet dus van so ’n aard wees dat dit onmiddellik ’n indruk op die luisteraar laat.

In die betrokke genres word verskillende media gebruik en dit word op verskillende wyses voorgedra. Pattinson (2009) skryf dat gedigte vir die *oog* geskryf word en liedtekste vir die *oor*. Dit kom dus neer op ’n ander sinuïglike ervaring.

Naas die verskille is daar egter ook verwantskappe tussen die digkuns en die liriek. Volgens Odendaal (2013: 424) behoort beide liedtekste en gedigte tot die liriese genre:

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

Danie Marais (2008) skryf ook dat “goeie lirieke en klassieke gedigte [...] beslis dieselfde geheimsinnige oorsprong [het] – ’n plek êrens in die psige waar hart en verstand in woord-musiek ontmoet.” Internasionale liedsrywers soos Leonard Cohen en Bob Dylan word wel vir gesogte literêre pryse benoem (Marais, 2008).

In die *Boeke-Insig* van Januarie 2008 het die redaksie kundiges gevra na hul mening oor die verband tussen lirieke en poësie: Hennie Aucamp, Andries Bezuidenhout, Toast Coetzer en Henning Pieterse. Op die vraag waarom ’n goeie liriek nie noodwendig ’n goeie gedig is nie, antwoord Bezuidenhout dat daar ander standaarde vir poësie voorgehou word. Dit “is baie hoër as dié van ’n goeie liriek. Ons vergewe soms rymdwang en geforseerde metrum in ’n liriek ter wille van die musiek wat daarmee saamgaan.” Coetzer antwoord op die bogenoemde vraag die volgende:

Ek dink ’n goeie gedig is heel moontlik moeiliker as ’n goeie liriek, want ’n gedig op papier sit alleen iewers in ’n boek. Elkeen wat dit lees, lees dit in ’n ander stem, met ander ritme en interpreteer dit anders. ’n Sanger wat sy liriek sing of voorlees, is in volle beheer daarvan. Boonop kan musiek ’n liriek wat gewoon lyk op papier groot laat klink. In kort dus: ’n Goeie liriek is nie noodwendig ’n goeie gedig nie, want papier is stil en ongenadig.

In Toast Coetzer se antwoord blyk dit duidelik dat die lees van gedigte ’n individuele, private aksie is. Dit sluit aan by die argument vroeër in my studie geopper dat podiumpoësie altyd in ’n sosiale konteks plaasvind. In dieselfde artikel word die vraag gevra wanneer lirieke ook as goeie poësie gesien kan word. Henning Pieterse antwoord: “As daar sterk beelding en tematiek is, nie net ’n fassiele herhaling van woorde ter wille van ’n eenvoudige ‘beat’ nie. Dink aan lirieke van Bob Dylan, Leonard Cohen en die Beatles [...] wat in poësiebloemlesings opgeneem is.”

Die vraag rondom lirieke versus poësie word deur die digter en akademikus Joan Hambidge (2013) oorbrug en sonder komplikasies verduidelik. Sy skryf: “Die idee van wat poësie is (en

nie is nie), is deesdae al hoe meer vloeibaar. Die verskillende songs of liedere of lirieke se vorme vra vir ’n studie.”

Die tendens dat daar verskeie webwerwe is wat lirieke as fokus het, dui daarop dat miljoene mense van oor die wêreld heen die woorde van hul gunstelingliedjies as ’n vorm van poësie wil beleef. Die webwerwe, soos www.azlyrics.com en www.lyricsmeanings.com, verskaf ’n ruimte vir mense om die onderskeie lirieke te bespreek en te analiseer of om dit te gebruik vir blogs, dagboeke en ander sosiale media.

Dit is ook belangrik om die verhouding tussen lirieke en poësie te sien as ’n simbiotiese een. “Die erkenning van literêre kwaliteite in die lirieke van Afrikaanse musiek beteken nie dat hierdie lirieke teen die erkende poësie afgespeel hoef te word of dat die een die ander moet vervang nie” (Bosman, 2003: 116).

In dieselfde insiggewende artikel in *Boeke-Insig* (Somer, 2008: 31) is Danie Marais van mening dat “letterkunde wat versuim om ook sy lirieke vir poësie te fynkam, [...] dus die gevaar [loop] om groot poësie en belangrike digters oor die hoof te sien”. Dit staan teenoor die siening van Hennie Aucamp in sy opstel oor “Die digter en die liedjieskrywer” in die bundel *Woorde wat wond* (1984). Aucamp (1984: 61) skryf: dat ’n liriek “ook soms *goeie* poësie kan wees [...]; maar dan gebeur dit eerder toevallig, soos wanneer ’n gebruiksding soos ’n koppie of ’n bord onverwags mooi uit die pottebakker se oond kom, en ook as ’n kunsvoorwerp geniet kan word. *Goeie* poësie, ja; maar die kans is skraal dat ’n liriek ook *groot* poësie kan word.”

Hier blyk dit duidelik dat Aucamp vanuit die standpunt argumenteer dat lirieke nie gelykstaande aan poësie is nie. Dit is egter ’n argument wat reeds deur talle ander ondersoek is en wat nie in hierdie proefskrif sentraal staan nie.

In hierdie afdeling word van die belangrikste name in die Afrikaanse musiekbedryf se lirieke kortliks betrek. Die verwysing na lirieke as podiumpoësie word deurentyd in gedagte gehou. Die lirieke wissel van dié van individuele kunstenaars tot groepe of *bands*. Dit is as gevolg van die bestek van hierdie proefskrif nie moontlik om alle rolspelers in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem te betrek nie. Die keuse van kunstenaars wat wel hier vinnig opgesom word, is my eie en het ten doel om ’n oorsig van die betrokke sisteem te verskaf.

Koos Kombuis en **Gert Vlok Nel** is twee musikante wat daarvoor bekend is dat hulle van hul eie gedigte toonset. Koos Kombuis is die verhoognaam van André Letoit en is reeds bespreek met betrekking tot sy bydrae tydens die Voëlvry-beweging (sien Afdeling 4.3.2). Koos Kombuis het nie sedert die Voëlvry-toer weer ’n solodigbundel vrygestel nie, en is in die Suid-Afrikaanse media meer bekend vir sy rol as musikant en rubriekskrywer.

Koos Kombuis se debuutdigbundel, *Surburbia* (1982), is as naaswenner van die Perskor-prys aangewys. Later het nog ’n digbundel gevolg met die titel *Die geel kafee* (1985). Volgens Kombuis self is daar twee opvallende aspekte aan *Die geel kafee*, naamlik dat dit “al hoe nader aan sy latere lirieke beweeg het en ‘onbeskaamd Eurosentries’ is in terme van taalgebruik en verwysingsveld.” In die voorwoord van die heruitgawe van die bundel deur Protea Boekhuis in 2003 skryf Kombuis dat die digkuns volgens hom gewortel is “in die metafore van Van Gogh, Sartre en die Simboliste”. Conradie (1985) skryf in ’n resensie van *Die geel kafee* (1985): “Letoit se woorde moet geëet word en by nabetraging moet gekanoniseerde Afrikaanse poësie sy woorde sluk”. In die resensie van Conradie (1985) word die musikaliteit in Koos Kombuis se werk uitgelig. Dit kan gesien word as ’n vooruitwysing na die feit dat musiek later in Koos Kombuis se lewe ’n groot rol sou speel. In die verse maak hy dikwels gebruik van eindrym en dit kan as liriese gedigte gesien word. Nog ’n musikale aspek wat in sy werk teenwoordig is, is die vele verwysings na dans. Daar was dus van die begin af musikaliteit in Koos Kombuis se werk te bespeur.

Nog 'n voorbeeld van 'n sanger wat eers as digter gepubliseer het, is **Gert Vlok Nel**, met sy bundel *Om te lewe is onnatuurlik* (1993). Dit is met die Ingrid Jonker-prys bekroon. Grundling (2012) bespiegel oor die verskeie benamings van hierdie kunstenaar. Hy is al die “hartseer troebadoer” genoem, en word gereeld vergelyk met Koos du Plessis of beskryf as die “Afrikaanse Leonard Cohen”. Die literêre kwaliteit van sy lirieke beïndruk. In dieselfde artikel skryf Grundling (2012) die volgende:

In hierdie dae van opgewekte doef-doen, sokkiejol-treffers klink Gert Vlok Nel se woorde vir baie mense seker darem al te veel na 'n melankoliese geteem. Maar niemand moet sy eiesoortige bydrae tot Afrikaanse musiek onderskat nie. In die hoofstroom wat Afrikaanse musiek vandag is, bied sy werk 'n broodnodige vertakking waarlangs almal van ons so nou en dan behoort te vaar.

Uit hierdie woorde blyk dit duidelik dat Gert Vlok Nel tot die periferie behoort en nie tot die hoofstroom van die populêre musiek nie. Dit is egter so dat sy werk wel gewild is onder sekere Suid-Afrikaners, maar nie in die dansmusiek-kategorie val nie. In Augustus 2016 het Gert Vlok Nel vir Theuns Jordaan daarvan beskuldig dat hy sy lied “Beautiful in Beaufort-Wes” sonder sy toestemming gebruik het. Jordaan het die lied bekend gemaak, maar dit is nie geakkrediteer as Gert Vlok Nel se werk nie. Die duidelike verskil tussen die meer “populêre” kultuur wat Jordaan verteenwoordig, teenoor die kunssinnige aard van Gert Vlok Nel se werk is opmerklik. Alhoewel Jordaan se verwerking gewild is (as gevolg van sy goeie stem) is die ware kunstenaar, Gert Vlok Nel, volgens my nie na waarde geskat nie.

Koos Kombuis en Gert Vlok Nel is egter uitsonderings, aangesien hulle eintlik self hul gedigte toonset. Die ander sangers wat in dié afdeling aan bod kom, is eerstens lirieskrywers voordat hulle as digters gesien kan word. Die kreatiewe proses tussen die kultuurvorme van musiek en woord word dus by hierdie kunstenaars andersom toegepas. Die teks kom eerste en daarna die musiek.

Nog 'n persoon wat met die Voëlvry-beweging geassosieer word, is James Phillips, beter bekend onder die pseudoniem **Bernoldus Niemand**. Sy orkes, “Die Swart Gevaar”, het ook

die Voëlvry-toer meegemaak. Dit is veral sy vernet teen diensplig en sy openlike weerstand daarteen wat hom as 'n belangrike stem in daardie tydperk vestig. Jury (1996: 102) skryf: “Bernoldus Niemand's work expresses the disjuncture of a marginalized Afrikaans counter-culture in a fragmented response to the violence of Afrikaner male life in the apartheid system”. In sy werk word die kulturele kodes van die Afrikaner-hegemonie afgebreek. Van sy lirieke dien as voorbeelde in Hoofstuk 5. Volgens Jury (1996: 103) het Phillips dikwels kritiek teen die belangrikheid van die gewelddadige ervarings van militêre diensplig uitgespreek. In die liriek “Hou my vas Korporaal” gebruik hy musikale parodiëring om anti-militêre protes aan te teken. Jury (1996: 106) gaan verder deur te sê dat Phillips die manlike geslagskonstruksie in Afrikaans wat hom gedwing het om 'n soldaat te wees, as die fundamentele oorsaak van die sosiale chaos in Suid-Afrika.

Die volgende musikant wie se lirieke ek wil bespreek, is **Anton Goosen**. Hy word as die vader van Afrikaanse rock-musiek beskou, alhoewel sy lirieke nie so duidelik kritiek uitspreek teen die politieke bestel van die 1980's nie. Dit kan gesien word as meer subtiële protesliedere sonder om 'n groot verskil in die politieke landskap te maak. Die belangrikste bydrae wat Goosen egter gemaak het, is om Afrikaanse musiek weer populêr te maak.

Klopper (2009: 100) argumenteer dat Goosen se lirieke meer polities betrokke is as dié van luisterliedkunstenaars soos Koos du Plessis. Alhoewel daar egter net subtiële protes gelewer word, is daar heelwat van sy liedjies deur die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK)⁶⁰ verban of het dit slegs beperkte speelyd op die radio gekry. Goosen het ook sy lirieke in digformaat gepubliseer, naamlik *Liedjieboer: Lirieke met ghitaarakkoorde* (1981) en later *Hitte vannie teerpad: Songs van die liedjieboer* (2005).

⁶⁰ Die SAUK kon polities gelaide musiek verban op grond van die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede wat in 1963 in werking gestel is (Kannemeyer, 1988: 239).

Wat lirieke van ná die millenniumwending betref, is die groep wie se lirieke deeglik ondersoek word deur akademici, sekerlik **Fokofpolisiekar**. Die liriekskrywer van hierdie *band*, Hunter Kennedy, is al as 'n digter beskryf en van sy skryfwerk is in *Nuwe Stemme 4* gepubliseer. Heelwat van hierdie tekste is lirieke. Die gewildheid van die groep kan daaraan toegeskryf word dat daar in hul musiek, net soos destyds met die Voëlvry-beweging, 'n nuwe podium vir die vorming van 'n postapartheid-Afrikaneridentiteit geskep word. Daar word in Hoofstuk 5 meer hieroor uitgebrei.

Die **SING-It** kompetisie bied 'n belangrike nuwe podium waar daar wisselwerking tussen musikante en aspirant-liriekskrywers ontwikkel word. Die afgelope paar jaar het die bekende webwerf, LitNet, 'n kompetisie geloods waar die publiek lirieke kon inskryf en dit dan deur 'n groep bekende Suid-Afrikaanse sangers getoonset word. Lirieke van die publiek is ingewag en die betrokke musikante het dan hul gunsteling-liriek getoonset. Die wenners het ook 'n musiekvideo laat skiet. Van die musikante wat in die verlede deelgeneem het, is Bittereinder, 3rd World Spectator, Freshly Ground en Dans Dans Lisa.

4.3.5 Bundels van sangers

In die Afrikaanse kulturele en literatuursisteem is daar 'n tendens om lirieke en/of ander skryfwerk van sangers in boekvorm te publiseer. Die tendens dat musikante digbundels publiseer, is ook interessant, aangesien die musiek en die poësie saamwerk. Klopper (2009: 75) voer aan dat selfs wanneer lirieke in 'n bundel opgeneem word, dit steeds nie as poësie gesien moet word nie. Dit is dus nie outomaties gedigte net omdat dit neergeskryf word nie, maar wel “literatuur wat gelees kan word as poësie”. Die argument dat hierdie lirieke nou gepubliseer word, verdien egter akademiese ondersoek.

Marais (2008) maak in sy artikel oor die verskille en ooreenkomste tussen poësie en lirieke die voorstel dat daar 'n tipe bloemlesing van Afrikaanse lirieke moet verskyn: “En as daar

dan vanweë praktiese oorwegings, of watter ander rede ook al, nie plek is vir ons grootste liriek-digters in *Groot verseboek* nie, wat van 'n Groot Afrikaanse Liedjieboek – 'n opgedateerde, ideologievrye FAK vir die 21ste eeu met die klem op musikale én literêre gehalte.”

Die liedtekste wat in hierdie onderafdeling betrek word, is dus in wese eerstens geskryf om gesing te word. Die bekendste musikante (behalwe Koos du Plessis) wat hul skryfwerk in boekvorm publiseer, is Koos du Plessis, Anton Goosen, Lucas Maree, Jannie du Toit, Valiant Swart, Jak de Priester, Karin Hougaard en Amanda Strydom. Van hierdie sangers se werk word nou as voorbeelde in dié afdeling betrek.

As die vader van Afrikaanse rock-musiek, is die publikasies van **Anton Goosen** se lirieke nie iets wat verras nie. Die eerste uitgawe, *Liedjieboer: Lirieke met ghitaarakkoorde* (1981), was volgens Malan (2006) “menige aspirantsanger en -liedskepper in die genre van die populêre/volkse musiek van groot hulp gewees [...] en het tot inspirasie gelei”.

Tydens die Musiek-en-Liriek-beweging was daar, soos reeds genoem, 'n groot behoefte aan sinvolle, maar tegelyk musikaal goeie luisterliedjies. Goosen het aan bogenoemde behoefte voldoen en met sy tweede publikasie, *Hitte vannie teerpad: Songs van die liedjieboer* (2005), word die kombinasie van digter en liedjieskrywer in sy werk vervolmaak. Malan (2006) beskryf die tekste as “kreatief en literêr” en dat dit op 'n “hoër plan as dié van 'n golf eietydse sangers staan – hoe gewild die dreunsange van las- en loslappies met eindelose refreine ook al onder gehore skyn te wees”. Malan (2006) skryf verder dat Anton Goosen se werk getuig van 'n aangebore “gevoel vir ritme en beeldende taal”. In dieselfde artikel word die gaping tussen lirieke en poësie oorbrug wanneer hy noem dat hierdie versameling van tekste deur die liedjieboer welkom is op sy boekrak, “[d]áár, by die digbundels.”

Koos Kombuis se lirieke is as *Koos se songs* (2001) deur Human & Rousseau uitgegee. Koos Kombuis se posisie in die literêre kanon is egter nie so gevestig soos wat ’n mens sal dink nie. Kannemeyer skryf net kortliks in die 1988- en 2005-uitgawes van die Literatuurgeskiedenis oor sy werk. Die kritiek wat hy uitspreek, is onder andere dat dit “die nodige afronding mis” en net “in onderdele bevredig” (Kannemeyer, 2005: 649). Daar is wel heelwat van sy gedigte in Brink (2008) se *Groot verseboek* en in die bloemlesing *Poskaarte* (Foster & Viljoen, 1997) opgeneem.

Amanda Strydom voeg haar tot die tendens van liedtekste wat as bundels gepubliseer word met die uitgawe van *Kaalvoet liedtekste*. (2004), uitgegee deur Genugtig! Uitgewers. Die tekste wat opgeneem is, oorspan ’n hele loopbaan. In ’n resensie wat in *Literator* verskyn, skryf Lucas Malan (2004) dat “Strydom se liedtekste [...] die leser sonder moeite die toeganklikheid en digterlike aanslag [laat] herken”.

Jak de Priester het in 2005 self ’n bundel van sy gedigte uitgegee, *Heuning om die mond*, en in 2010 verskyn *Brood* uit sy pen. Dié publikasie is deur Griffel Media uitgegee. Die laasgenoemde is volgens Green (2010) ’n versameling liedjies, bladmusiek, foto’s, uittreksels uit onderhoude en selfs ’n paar reseppies en inkleurprentjies! Die CD agterin bevat klankopnames waar hy die storie van sy seuntjie se koms vertel asook die liedjie, “Hippie Haai – song vir Jamie” waar hy dié gebeure besing.

Die Nederlander **Stef Bos**, wat eintlik as musikant bekend is, het al drie digbundels gepubliseer. *Gebroke sinne* (2004), *Ja!* (2006) en *Stillewe* (2009). In elk van hierdie bundels is daar ook ’n kunstenaar wat illustrasies gedoen het om die woorde met beelde te versterk. *Gebroke sinne* word vergesel met kunswerke van die Suid-Afrikaanse skilderes Marriana Booyens. Die bundel *Ja!* bevat illustrasies van die kunstenaar Eric de Bruijn en vir die derde boek, *Stillewe*, het Varenka Pascke (Stef Bos se vrou) saam met hom gewerk. Al drie bundels word as ’n tipe koffietafelboek aangebied wat in hardeband uitgegee is met die kunswerke in

volkleur. In 'n resensie van *Gebroke sinne* skryf Willem Anker (2004) die volgende: “Die sanger se gewildheid onder Suid-Afrikaanse gehore verklaar sekerlik die waagmoed van die uitgewers om poësie so luuks te verpak. Of die tekste daarin vervat wel so 'n verpakking verdien, is debatteerbaar.”

Die resensie deur Anker (2004) beoordeel die bundel dus nie as lirieke nie, maar as volwaardige digkuns – en daarom skiet die tekste volgens hom tekort. Anker (2004) noem dat poësie gesien word as 'n literatuurvorm met beknopte, verskerpte taal – dus taalgebruik in die mees intensiewe, potente vorm daarvan. Dit is dus hierdie kriterium waaraan *Gebroke sinne* volgens Anker (2004) nie voldoen nie: “'n Groot probleem is dus die struktuur van die tekste. Die volgehoue struktuur van gebroke, verkapte sinne is nie oral gemotiveerd nie en werk nie in alle gevalle ewe goed nie. Hier en daar is mooi beelde te vinde, maar die oormaat clichés en voorspelbaarhede laat die meeste tekste platval.”

In 'n resensie van *Ja!* (2006) skryf Heilna du Plooy (2006) dat dit 'n vermaaklike versameling tekste is, maar dat dit “binne sy eie raamwerk benader moet word”. Sy onderskei dus hierdie tipe publikasie van 'n tradisionele digbundel en stel die musikaliteit in die ritme van die teks voorop. Verder voer Du Plooy (2006) die argument oor die verskil tussen populêre poësie en die hoë kultuurmanifestasies daarvan:

Dit lyk my of 'n mens hier te make het met wat soms genoem word goeie populêre poësie – verse wat diepsinnig genoeg is om te boei en van betekenis te wees sonder om kompleks, intellektueel uitdagend, duister of veeleisend te wees. Veral is dit belangrik dat Bos se verse goed afgerond is en musikaal besonder sag op die oor val, waarskynlik omdat hy as sanger en musikant met sy oor skryf en al skrywend reeds hoor hoe die woorde voorgelees kan word.

Dit is wel opmerklik dat daar van Stef Bos se bundels nie net resensies in koerante verskyn het nie, maar dat dit ook akademiese aandag gekry het met resensies in onder andere die akademiese tydskrif *Literator*. Alhoewel hierdie resensies nie altyd positief blyk te wees nie, is dit 'n begin om die gaping tussen populêre en hoë literatuur te oorbrug.

Die Suid-Afrikaanse sangeres **Karin Hougaard** het in 2008 gedebuteer met *Woorde sonder wysies*. In die voorwoord van haar bundel beskryf sy die boek soos volg: “[Dit] is net ’n versameling van ván my woorde sonder wysies [...]. Op ’n manier is dit ’n seleksie van liedjietekste wat nooit grootgeword het nie! Kaalvoet woorde wat nie wóú liedjies word nie.” Interessant genoeg het die teks ontstaan as oorspronklike gedigte en het dit nie (volgens Hougaard) in die *proses* verder gevorder tot liedjies nie. Die “wysies” ontbreek daarom en net die “woorde” bly oor.

Die versameling van **Valiant Swart** se lirieke en sommige gedigte in *Toorwoorde roep my* (2011) is ’n voorbeeld waar woorde wat oorspronklik geskryf is om gesing te word, in ’n ander hoedanigheid literêre status kan geniet. Hambidge (2011) skryf dat dit verse is met “oemf”: “Wanneer ’n *song* of lied gebloemlees word, dan vra dit om digterlike inspeksie. Dan kyk ’n mens na die ryme, die metrum, die refreine, die beelde. Natuurlik is dit andersoortige, nee, eerder eiesoortige poësie.” Dit blyk uit Hambidge se woorde dat Valiant Swart se lirieke die toets vir “goeie poësie” slaag, aangesien dit ná die digterlike inspeksie van die lirieke aan al die poëtiese vereistes voldoen. In die inleidingsgedig, wat as die temagedig van die bundel gesien kan word, verduidelik Valiant Swart hoe hy voel oor lirieke skryf:

die binnerym bly slu verskans
 die statement ewig duister
 vir wie ook al gaan dans
 en op die ou end luister.

In ’n resensie oor die bundel skryf Adendorff (2011) oor die “digterlike hand” agter die lirieke: “Hy werk goed met die knap gebruik van herhalings, hetsy dit klank- of woordherhalings is.” Adendorff (2011) brei verder uit as sy noem dat Valiant Swart se gebruik van rym opvallend is, maar “plek-plek hinderlik”. Sy skryf hierdie negatiewe oordeel toe aan die feit dat die lirieke nou “gelees” word en die musikale begeleiding ontbreek. Dit sluit aan by Odendaal (2008, 2013) en Marais (2008) se kritiek teen die siening van lirieke as

poësie. Wat wel uitstaan in Swart se lirieke is sy “digterlike tegniek” wat blyk uit sy “gebruik van verskillende [vorme van] beeldspraak”. Dit wil voorkom of daar dus sekere verstegniese aspekte in die bundel is wat positiewe gevolge het, terwyl ander weer negatief ervaar word. Adendorff (2011) is oortuig dat “dié bundel lirieke [...] ’n toevoeging [is] tot die gedigteskat in Afrikaans – en dit is waar die waarde van dié bundel lê. Hopelik word Valiant Swart ook in die volgende *Groot verseboek* opgeneem, want dit verdien om daar te wees.” Daar is in dié resensie dus ’n baie duidelike oproep dat lirieke (soos in Valiant Swart se *Toorwoorde*) in die Afrikaanse literêre kanon opgeneem behoort te word.

Danie Marais skryf op die agterblad van *Toorwoorde* (2011) dat Valiant Swart vergelyk kan word met Leonard Cohen. Swart is ’n “beoefenaar van rock ’n roll-ballades” en volgens Marais het hy hom al in die kollektiewe bewussyn van die volk ingegrawe. Die belangrike rol wat Valiant as die “Mystic Boer” in die vorming van postapartheid-Afrikaneridentiteit speel, word ook vooropgestel.

Wat opval in al die bogenoemde voorbeelde van sangers se lirieke en/of gedigte wat in bundels uitgegee is, is egter dat die liedteks steeds tot die periferie van die literatuursisteem behoort. Alhoewel daar in sommige van die resensies melding gemaak word van die poëtiese kwaliteit van die skryfwerk, word die liedtekste steeds as lirieke gesien en sal dit waarskynlik nooit in aanmerking kom om ’n prys watvir die digkuns bestem is, te ontvang nie⁶¹.

4.4 Die kompetisie-element van podiumpoësie

Daar is reeds in Hoofstuk 3 oor *slam*-kompetisies geskryf en die groot impak wat hierdie kompetisiegeleenthede op die populariteit van poësie in die Amerikaanse sisteem gehad het. Ook in Suid-Afrika, en spesifiek in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem, is daar *slam*-

61 Die deurbraak vir literêre pryse aan liriekskrywers gegee, is gemaak deur Bob Dylan met die ontvangs van die Nobelprys vir Letterkunde in 2016.

kompetisies teenwoordig. In die volgende afdelings kom die Afrikaanse *slam* of bekgeveg onder die soeklig, daarna die Oopmond-geleentehede en laastens sal daar gekyk word na die InZync *Poetry slams* in Kayamandi, 'n woonbuurt in Stellenbosch. Alhoewel laasgenoemde nie hoofsaaklik die deelname van Afrikaanse digters behels nie, is dit wel belangrik om dit te noem, aangesien Afrikaans daar in wisselwerking tree met byvoorbeeld Engels, Xhosa en Zoeloe.

4.4.1 Bekgevegte

Die kompeterende improvisasiegeleentehede soos die bekende (en “berugte”⁶²) bekgevegte (*poetry slams*) is 'n subvorm van podiumpoësie wat in hierdie studie aan bod kom. Die Bekgevegte het in 1997 bekendheid verwerf met onder andere Henning Pieterse, Louis Esterhuizen, Leon de Kock, Ronnie Belcher en Marlise Joubert. Die idee het ontstaan as gevolg van die afname in die getal digbundels wat jaarliks gepubliseer word. Die behoefte vir populêre (en vermaaklike) poësie het uitgestaan. Louis Esterhuizen⁶³ het die bekgevegte voorgestel as 'n nabootsing van 'n tipe boksgeveg: “Onder die Afrikaanssprekendes is daar 'n geweldige gevoel van elitisme as dit kom by poësie. Ons wil dit breek. Dis hoekom ons die Bekgevegte begin het.”

Henning Pieterse (2006) bespreek die ontstaan van voorlesingaande soos volg:

Die eerste paar voorlesings was redelik stil, toe gebeur daar iets wat ons nie voorsien het nie: digters en aspirantdigters stroom na die aande toe en die behoefte om *gehoor* te word (nie noodwendig *gelees* nie), word al hoe duideliker. Ons besluit om maandeliks minstens drie “gevestigde” digters te nooi en dan 'n gleuf te skep waartydens enigiemand kan voorlees. En daar peul alle soorte digters uit die

62 Ek noem die bekgevegte hier “berug” aangesien daar volgens oorlewering altyd groot partytjies na afloop van die bekgevegte was. Agter die skerms het daar ook vele dramas afgespeel, nie net as gevolg van die kontroversiële aard van die kunsvorm nie, maar ook aangesien die deelnemers en gehoorlede dikwels sterk persoonlikhede gehad het en dalk by tye te veel gedrink het.

63 Ek het die voorreg gehad om in Februarie 2016 met Louis Esterhuizen en Marlise Joubert informeel te kon gesels oor die bekgevegte. Die klankmateriaal en ander bronne wat hulle tot my beskikking gestel het, maak 'n groot deel van hierdie afdeling se navorsing uit.

woodwork: punks, Goths, eksperimenteles, tradisioneles, klassiekes, anargiste, pops, noem maar op. Skielik hoor en sien ons meer digters as waarvan ons kon droom.

Die idee van die bekgeveg is om die poësie weer op die “markplein” te vestig in sy “oorspronklike, orale vorm” (Pieterse, 2006). Hierdie oogmerk kan gesien word as dat die gaping tussen die hoë kultuur en lae (of populêre) kultuur oorbrug moet word.

In Junie 1998 vind die eerste Afrikaanse *slams* in die Maskerteaater by die Universiteit van Pretoria plaas. Daardie jaar gaan die bekgeveg na die KKNK en die mense “staan tou om die ‘theatre sports’ te ervaar, te sien hoe digters hulself vergat (wat gereeld gebeur), of om dikwels goeie poësie te hoor” (Pieterse, 2006).

Die gewildheid van die kompeterende bekgeveg blyk volgens Pieterse (2006) duidelik as die “gehore jonger en jonger raak” en wanneer “skoolkinders kom navraag doen oor bundels, oor wie hulle eie pogings sal lees, oor watter publikasiemoontlikhede daar is”. In ’n brief op LitNet as reaksie op Pieterse (2006) skryf Van Zyl (2006) dat “Die toeloop na bekgevegte en voorlesings [...] die behoefte van aspirant-digters aan ’n ruimte wat elkeen darem nie geheel en al aan sy eie private mishopie uitgelewer laat nie [weerspieël].” Poësie se belangrike rol in die samelewing blyk duidelik uit hierdie belangstelling van jonk tot oud. Pieterse (2006) beskryf dit as die “terapeutiese rol” van poësie en dat dit voordelig is “vir al die deelnemers – die digters, die gehoor en die skeidsregter.”

Die gewildheid van die *slam*-konsep het toegeneem en die bekgevegte het gereeld in Pretoria, Johannesburg en Stellenbosch plaasgevind. Die belangrike wisselwerking tussen die podiumkunstenaar en die gehoor staan ook sentraal by die kompeterende bekgevegte. Marlise Joubert het genoem hoe populêr hulle was en hoe *groupies* elke aand die digters huis toe gevolg het om verder die partytjie daar voort te sit.

In ’n onderhoud met Hettie Scholtz (2000), “Moer hom met die metafoer!”, beskryf Pieterse hul doelstelling soos volg:

Ons probeer net eers die genre in die kollig plaas, die spierkrag van taal bevestig, demonstreer dat 'n bokser en bibliotekaris ewe veel plesier aan die rym kan hê. Amerikaanse bekgevegte is dalk meer *showbiz* as iets anders, maar ons probeer om 'n balans te handhaaf tussen goeie poësie, humor en 'n vertoning van gehalte.

Die geleentheid verloop soos 'n boksegeveg waar twee spanne met mekaar kompeteer. Die twee spanne, wat bekend staan as die Versvreters van die Suide, sluit Louis Esterhuizen, Marlise Joubert en Ronnie Belcher in, terwyl die Bekbrekers van die Noorde bestaan uit J.C. Van, Leon de Kock en Henning Pieterse. Onderskeidelik moet die digters dan van hul eie gedigte met 'n spesifieke tema voorlees, nuwe poësie skep of selfs op 'n spontane wyse mekaar tart en probeer uitoorlê. Elkeen van die digters het ook 'n pseudoniem gehad en 'n eie verhoogpersoonlikheid. Henning Pieterse was byvoorbeeld "Doctor Death", Louis Esterhuizen "Die Koggelaar", Marlise Joubert "Protea" en Leon de Kock "Zorro". Die meeste van bogenoemde digters wat by die bekgevegte betrokke was, is digters wat op daardie stadium reeds gepubliseer het. Die byname het dus 'n tipe anonimiteit en performatiwiteit aan die geleentheid gegee. Die persoonlikheid van die digter, sy kleredrag en *performance*-styl het alles bygedra tot die finale kultuurprodukt en die belangrike element van die kunstenaar as deel van die produk word benadruk. By die bekgevegte moet die gehoor 'n tema verskaf en so word die gehoor deel van die kreatiewe proses. Die gehoor, wat vooraf puntekaarte met die syfers vyf tot tien daarop kry, hou dan die aangewese syfer op om die gedig te beoordeel. Die digters kompeteer nie net met mekaar nie, maar werk ook teen die horlosie as gevolg van die tydsbeperking (hulle kry net 10 minute om 'n nuwe gedig te skryf).

Daar is afwisseling tussen nuwe gedigte wat in tien minute geskep word na aanleiding van 'n tema wat die gehoor verskaf, en die voorlesing van gedigte wat reeds na aanleiding van 'n tema gepubliseer is. Elke span kry dus om die beurt 'n kans om 'n impromptu-gedig te skryf of 'n reeds bestaande gedig voor te lees. Die span kon telkens self besluit watter een van die spanlede die beste met die spesifieke tema kan werk. Marlise Joubert het byvoorbeeld 'n

legger saamgestel met moontlike temas en kernwoorde van haar poësie sodat sy maklik haar hande daarop kon lê op die verhoog. Hierdie temas sluit onder andere in afskeid, dorp, foto's, kinders, minnaar, reis, somer, tuin en winter.

Die belangrikheid van die seremoniemeester is ook deur Esterhuizen en Joubert tydens ons gesprek beklemtoon (sien Voetnoot 57). Die Engelssprekende Demos – die Mal Kafee-Griek – Takoulas, was blykbaar altyd gewild met sy pittige sêgoed en energieke teenwoordigheid op die verhoog. Die bekgeveg herinner ook aan 'n tradisionele bokseveg, deurdat 'n bikini-meisie die rondtes aandui. Dié “seksuele” element het volgens Louis Esterhuizen altyd gesorg vir groot vermaak. In 'n poging tot non-seksisme is daar ook somtyds gebruik gemaak van 'n manlike “hulk” om die rondtes aan te dui.

Daar was ook 'n bekgeveg by die heel eerste Woordfeesgeleentheid in 2000, “Nag van Passie”, in die H.B. Thom-teater in Stellenbosch. Volgens Wasserman (2000) is die bekgeveg 'n “impromptu poësie-kragmeting”. Hy beskryf die geleentheid as 'n “prettige, lewendige affêre”. Die populariteit van die kompetisie blyk duidelik uit Wasserman (2000) se resensie as hy skryf: “As daar nog enige twyfel was dat poësie die domein is van beheersing en diepe erns, het dié pretspul groot vraagtekens daaroor geplaas”.

Die voorbeelde van die volgende impromptu-gedigte dien as bewys dat *slam*-gedigte nie noodwendig net vermaaklik is nie. Die ernstige temas wat aangeraak word, staan wel in kontras met die veralgemening dat poësie by geleenthede soos die bekgevegte net ligsinnig in toon kan wees. Die volgende voorbeelde van impromptu-gedigte pas nie tematies in by die kategorisering van Hoofstuk 5 nie en dien dus hier net as 'n voorbeeld van die ander tematiese verse van hierdie podiumvorm.

In Marlise Joubert se gedig “Bekvonke”, wat later opgeneem is in *Lyfsange* (2001b: 51) as “huis”, is daar 'n erotiese ondertoon aanwesig. Hierdie gedig het ek self afgedruk van Marlise

Joubert se handgeskrewe notas wat sy op die verhoog gemaak het tydens hul optrede by die KKNK in 2000. Dit verskil dus van die gepubliseerde weergawe.

Bekvonke – Marlise Joubert

my huis is 'n mond
waar kaggels van vurige tonge
deur nag aldag
elke dag ritselrond
deur alle seisoene groei.

o my huis is 'n mond
'n heuningbek oop soos 'n hek om jou in te laat
kom sit beminde die kosyne
gee mee die gordyne streel en die kaggel vonk
reeds teen die verhemelte van
my plafon
en ek suig jou saggies in, met wildebossies
vlamme streel ek oor jou lip

liefste my huis is 'n mond
wat deur alle seisoene bloei
en toe jy oor die gloeiende drumpel tree
staan ons saam in ligte laaie
oorgegee.

Nog 'n voorbeeld van 'n impromptu-gedig is een van Louis Esterhuizen na aanleiding van die voorgestelde tema “Skakerings”. Die gedig is as voorbeeld gebruik in Joubert (2001a) se artikel oor die bekgevegte. Dit lui:

Skakerings – Louis Esterhuizen

In hoeveel skakerings
in hoeveel kleurtone ontbloot die liefde
hom aan ons? In hoeveel verdiepings
van vreugde
die verploffings van lag
die sagter skandering van twyfel...

In die artikel “Van Bekvegter tot Beksitter” skryf Marlise Joubert (2001a) oor die spanning waarmee so 'n bekgeveg gepaardgaan. Die hoë tol wat die byeenkoms van 'n digter eis, word só uitgelig: “Ek was bang vir die stres wat jy deurgaen, die ontbloting, die humeure wat soms

agter die skerms ontvlam, die impromptu's wat jy voor vreemdes moet skryf in die sweet van jou verhoog-gesig.”

Hierdie vrees word egter oorskadu as Joubert (2001a) later onthou van die “plesier, die gille, die uitroep van die gehoor, die vitaliteit, die adrenalien wat loop in elke voordrag, die onverbloemde kameraadskap tussen die digters ten spyte van kastige kompetisie, die nabetrugting met 'n koue bier in die hand, die uitruil van ervaring, waarom ons dit doen, die ‘verploffings van lag’”. Die energie wat wissel tussen sensuïes en adrenalien teenwoordig in hierdie vermaaklikheidsdigters word deur Marlise Joubert se woorde vasgevang. Die dualiteit in die digter se emosies is interessant om te merk, aangesien die podiumgedig direk daardeur beïnvloed word. Dit sluit aan by die elemente van kunstenaar en kunswerk soos voorgestel in Abrams (1953) se model en die wisselwerking en spanningsverhouding waarin hierdie elemente verkeer.

Joubert merk ook op die sogenaamde “kompetisie-element” wat eintlik net vir die skyn blyk te wees, aangesien al die digters die digkuns as koning ag. Dié opmerking sluit aan by die Amerikaanse *poetry slams* waar daar 'n kompetisie-element teenwoordig is, maar dit nie afbreuk doen aan die positiewe atmosfeer van die geleentheid nie.

Marlise Joubert het van hierdie impromptu-gedigte wat sy by die KKNK se bekgevegte van 2000 en 2001 geskryf het, verwerk en hiervan is later in haar bundels opgeneem. In *Lyfsange* (2001b) verskyn byvoorbeeld “In die Karooveld” (bladsy 10), “Huis” (bladsy 51) en “Paradoks van bemin” (bladsy 52).

Die sosiale rol en betrokkenheid van die bekgeveg-fenomeen blyk nie duidelik uit die beskikbare dokumente nie. Die gehoor se rol en bydrae tot die atmosfeer is wel duidelik in die ontstaan van hierdie gedigte. Die meeste gedigte wat behoue gebly het, is nie van ooglopend sosio-politieke aard nie. Dit mag dalk wees dat die bekgevegte meer gewild was

as gevolg van hul vermaaklikheids-elemente as wat daar werklike ernstige temas in die verse aangeraak is. Moontlik kan die poësie-geleentheid dan gesien word as 'n ontwyking van die realiteit. Dit is egter net deels moontlik, aangesien daar wel ernstige temas in dié gedigte teenwoordig is – soos later bewys word met Joubert se gedig “Tokkelos” (sien Afdeling 5.4.3.2). Nog 'n moontlikheid is dat die tipe gehoor wat hierdie geleentheid gelok het, nie belang gestel het in sosio-politieke temas nie. 'n Ander rede kan ook wees dat as gevolg van die performatiewe aard, ernstige of “moelike” temas vermy is om die gedigte meer toeganklik vir die gehoor te maak. Laasgenoemde afleiding kan beskou word as in ooreenstemming met Pfeijffer (2000) se redenasie oor toeganklike poësie wat reeds in Hoofstuk 2 bespreek is. Ander moontlike redes mag wees dat die sosio-politieke en ekonomiese posisie van die gemiddelde, wit Afrikaanssprekende nie van so 'n aard is om weerstand of verset aan te moedig nie.

Dit sal ook interessant wees om 'n diepte-onderzoek te doen oor waarom die gewildheid van hierdie vorm van kompetisie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem na 'n paar jaar afgeneem het. Dit wil voorkom asof die kruin van die kultuurvorm vroeg in die nuwe millennium bereik is. In die volgende afdeling kom die nuwe weergawe van die bekgeveg aan bod, naamlik Oopmond, waar daar ook 'n musikale element betrek word.

4.4.2 Oopmond

Oopmond is die nuwe weergawe van die bekgeveg en het in 2009 by die Aardklop-fees gedebuteer en daarna weer plaasgevind by die Woordfees van 2010. Die verskil tussen 'n bekgeveg en 'n Oopmond-geleentheid is dat daar by laasgenoemde ook bekende Afrikaanse musikante gevra word om deel te neem. Ronél Nel het met hierdie idee vorendag gekom. Haar inisiatief het verskeie digters en musikante laat saamwerk om Oopmond gewild te

maak, sodat dit later ook by die KKNK op Oudtshoorn en die Woordfees op Stellenbosch aangebied is.

Die verrigtinge verloop ietwat anders as by die tradisionele bekgeveg, aangesien sekere gedigte (vooraf geskrewe én geïmproviseerde tekste) wat in 'n afdeling wen, tydens die geleentheid getoonset moet word. Bezuidenhout (2009) beskryf dit soos volg⁶⁴:

Sien, dit werk só. Twee spanne van drie digters elk ding teen mekaar mee. Ek was saam met Danie Marais en Ronél Nel in 'n span. Ons teenstanders was Johannes Prins, René Bohnen en die enigmatiese Johannes van Jerusalem. Elkeen van ons is gepubliseerde digters, maar het skuilname vir die geleentheid gekies – name soos Ingrid Dronker en NP van Lykskou. Die gehoor stel onderwerpe voor en die digters kry tien minute om 'n gedig oor die onderwerp te skryf. Ons het onderwerpe soos “naelstring” en “woestyn” gekry. Die impromptu gedigte word dan voorgelees en die gehoor stem vir die gedig waarvan hulle die meeste hou. Charlene McKenzie, ook bekend as Sheila Concussion, het punte gehou. Verder is daar twee spanne van twee musikante elk. Nardus du Plooy en Jaco Lotter van Die Kaalkop Waarheid (DKW) was in 'n span. Hul teenstanders was Brenda Burnit en Klopjag se John-Henry Opperman. Die musikante, slegs met kitare gewapen, kry 20 minute om die wengedigte te toonset. Splinternuwe liederes word sommer onmiddellik voor die gehoor opgevoer.

Die toonsetting wat dan wen, gaan deur na die volgende rondte. Op hierdie manier ontstaan daar dan nie net nuwe gedigte nie, maar ook nuwe toonsettings. Die gehoor bepaal telkens die wengedig en toonsetting deur middel van hul applous.

Van die bekendste digters wat by hierdie geleentheid betrokke was, is Leon de Kock, Ronél Nel, Ronnie Belcher, Danie Marais, Louis Esterhuizen, Loit Sôls, Gert Vlok Nel en Toast Coetzer. By elke Oopmond-geleentheid word ander digters uitgenooi. Daar is dus die hele tyd 'n wisseling tussen digters sodat nie een geleentheid dieselfde styl of energie het nie.

Net soos by bekgevegte het hierdie digters pseudonieme waaronder hulle deelneem. Van die meer vermaaklike aliase is “Hoerneef” en “D.J. Stotterman”. Op hierdie manier word die

⁶⁴ Ek haal volledig aan aangesien Bezuidenhout as deelnemer 'n spesifieke en deeglike uiteesetting van die Oopmond-geleentheid verskaf.

groot stemme van die Afrikaanse literêre sisteem betrek, maar opnuut in die 21ste eeu “verwerk” en geparodieer.

Andries Bezuidenhout, self ’n gereelde deelnemer aan Oopmond-geleenthede, vra in sy artikel “Ons kou aan ons gedigte by Aardklop” in *Rapport* van 11 Oktober 2009 of hierdie aanbieding van die digkuns banaal klink: “Maak dit ’n basaar van die digkuns? Is ons besig om dieselfde aan poësie te doen wat die oop kunsfeesverhoë aan Afrikaanse musiek gedoen het – ’n vervlakking van iets wat eintlik stadig moet gebeur, in digters se binnekamers?”

Bezuidenhout (2009) antwoord self sy vraag deur te vertel dat hy eerstens nie die antwoord daarvan weet nie, maar dat hy dit “nogal geniet” het om deel te neem. Hy was verstom oor die gehoor se deelname en ondersteuning:

Nou wonder ek: Ons klompie digters is nou wel nie popsterre nie, maar dit lyk vir my asof al hoe meer mense in poësie belangstel. As meer mense digbundels gaan aanskaf, kou ek met graagte by geleentheid *Oopmond*. Gedigte is immers een van ’n taal se belangrikste voedingsbronne, al word dit soms saam met pannekoek opgedis.

Op Oopmond se facebook-blad skryf Andries van Pretoria die volgende oor dié geleentheid:

Oopmond is ’n woord-en-musiek aangeleentheid soos min. Die bestanddele vir dié ongewone stuk teater is eenvoudig: twee spanne digters en ’n paar musikante, ’n maltrap seremoniemeester/skeidsregter. En, natuurlik, ’n pretbeluste, geïnspireerde gehoor. Die uiteinde? Twee splinternuwe songs en ’n handvol nuwe gedigte. Net so, daar voor jou oë en om jou ore. Tussendeur is daar warm-onder-die-kraag-toordery met woorde en oorspronklike musiek.

’n Oopmond-geleentheid wat ek kon bywoon, was dié by die Woordfees 2015 op die 13e Maart. Die seremoniemonster was Henry Cloete⁶⁵, ’n bekende resesent en onderhoud-voerder van *Klankkas* op LitNet. Daar was twee spanne, genaamd “Vinger” en “Alleen”. Die deelnemers was onder andere Mavis Vermaak, Danie Marais en Andries Bezuidenhout. Daar was ook ’n kunstenaar wat sketse van die digters gemaak het om na die tyd te verkoop.

⁶⁵ Henry Cloete (oftewel Blackie Swart) is ook ’n lid van die bekende groep, Die Skynmaagde, wie se lirieke in Hoofstuk 5 bespreek word.

Mavis Vermaak⁶⁶ se impromptu-gedig vir die onderwerp “vlerksleep” lui soos volg:

Vlerksleep – Mavis Vermaak

'n Skepsel soos jy
 aardsegoed
 mensgemaak
 uit stof en bloed
 sleep van vlerk
 of sleep van voet
 dis die lig
 dis die lug
 wat bly behoed

Ek het as gevolg van die kort en kragtige woorde en die feit dat Mavis Vermaak die kort gedig 'n paar keer herhaal het, self haar woorde kon transkribeer, terwyl ek in die gehoor gesit het. Die ritmiese elemente in die gedig word deur die halfrym van alliterasie en assonansie versterk. Die woorde “lig” en “lug” sorg ook vir interessante woordspeling. Alhoewel dit nie noodwendig 'n diepsinnige, ernstige onderwerp is nie, het dit gesorg vir groot vermaak en is die gedig hartlik deur die gehoor ontvang.

Oopmond word steeds goed bygewoon en blyk van krag tot krag te gaan. Die rede hiervoor is heel moontlik dat daar 'n immer veranderende groep digters by dié subvorm van podiumpoësie betrek word – sodoende varieer die tipe gedigte en toonsettings by elke geleentheid. In die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem is daar geen ander manifestasie van podiumpoësie waar die kompetisie-element met vele “podiums” of kultuurprodukte soos poësie, musiek en kuns betrek word nie. Die feit dat daar telkens ook toonsettings geskep word, maak die Oopmond-geleentheid 'n unieke voorbeeld van podiumpoësie.

In die volgende afdeling word die *slam*-geleentheid wat deur die InZync Poetry Sessions in Kayamandi aangebied word, bespreek.

⁶⁶ Mavis Vermaak is vroeër in hierdie hoofstuk betrek toe ek verwys het na toonsettings en ander woordkunsproduksies.

4.4.3 InZync Poetry Sessions

Hierdie *slam*- of bekgeveg-geleentede word deur die Departement Engels van die Universiteit Stellenbosch aangebied. Die webwerf www.slipnet.co.za is die kern van die inisiatief en Pieter Odendaal en Leon de Kock het oorspronklik aan die stuur daarvan gestaan. Tans word die geleentede hoofsaaklik deur Odendaal en die kletsrymer Adrian “Diff” van Wyk georganiseer.

Die InZync Poetry Sessions vind op ’n maandelikse basis by die Amazink-restaurant plaas wat ook dien as ’n kultuursentrum in die township Kayamandi net buite Stellenbosch. Dit is uniek van aard, aangesien voorlesings en *performances* nie net in Engels plaasvind nie, maar ook in Afrikaans, Xhosa, Zoeloe en ander inheemse tale. Daar is selfs per geleentheid internasionale digters van Afrika, Europa en Amerika wat optree. Heelwat van die gedigte wat by hierdie geleentede uitgevoer word, is byvoorbeeld nie eentalig nie. Daar word by dieselfde geleentheid meestal van twee of drie tale gebruik gemaak. Dit is ’n interessante tendens, aangesien die vertalings van byvoorbeeld Xhosa-gedigte op ’n skerm verskyn in Engels of Afrikaans, terwyl die Afrikaanse gedigte net in Engels vertaal word.

Odendaal (2017: 21) argumenteer in sy M.A.-tesis dat die InZync Poetry Sessions ’n ruimte vir interkulturele kommunikasie bied. Die geleentede bied ’n meer genuanseerde blik op die politieke omstandighede van ’n diverse verskeidenheid gehoorlede. Odendaal (2017: 22) verwys na D’Abdon (2014: 80) se omskrywing van *performance*-poësie as ’n eksplisiete politieke gereedskapstuk in die nuwe Suid-Afrika en haal hom soos volg aan:

If the conscientization of the youth is the main objective of the artists engaged in the newn liberation struggle, and culture the pre-eminent means at oppressed people’s disposal to achieve it, then performance poetry [...is the language] through which such conscientization can be most effectively brought forward.

Die InZync-geleentede kan gesien word as bestaande uit verskeie veranderlike elemente wat op ’n spesifieke, gestruktureerde manier bymekaarkom. Die deelnemers kan ingedeel word in

die kategorieë van digter, gehoorlid en organiseerders (laasgenoemde is die gasheer, DJ's en vervaardigers). Die verhouding tussen hierdie elemente in die InZync-sisteem verander dalk oor tyd van een poësie-sessie na die volgende maar die verhouding en interaksie met mekaar bly relatief konstant (Odendaal, 2017: 57).

Die InZync-sisteem is volgens Odendaal (2017: 59) 'n oop sisteem⁶⁷ omdat daar 'n uitruil van inligting tussen die sisteem en die omgewing is. Dit is grotendeels te danke aan die diverse sosio-kulturele en sosio-ekonomiese agtergronde van die onderskeie deelnemers. Odendaal (2017, 59) skryf:

[T]he participants bring with them their connectedness with and embeddedness in larger complex systems and act as representatives of these systems. Furthermore, the InZync system (as informational exchange between poets and audience) also acts as a temporary environment for these larger complex systems, an “outside” from where these larger complex systems can be described, critiqued and challenged.

Op hierdie manier lewer InZync 'n bydrae tot die kennis wat mense van mekaar het, veral as hulle aan sosiale groepe behoort, wat as gevolg van historiese en huidige redes nie gereeld in mekaar se persoonlike narratiewe funksioneer nie (Odendaal, 2017: 70).

Jaarliks is daar uitdunrondes, asook 'n finaal. Die InZync Poetry Sessions bied 'n platform vir belangrike wisselwerking tussen verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika en is waarskynlik enig in sy soort. Daar is heelwat video-materiaal in SLiP (Stellenbosch Literary Project) se argief, maar as gevolg van die klein hoeveelheid Afrikaanse gedigte wat by hierdie geleenthede opgevoer word, is dit net belangrik om die kulturele fenomeen hier te noem sonder om teksbesprekings te doen. Die sosiale rol en betrokkenheid van hierdie poësie-sessies word wel in Hoofstuk 5 betrek; veral met inagneming van die versoenende rol wat dit tussen kultuurgroepe speel.

⁶⁷ Odendaal (2017: 44-48) maak gebruik van Paul Cilliers se studies oor komplekse sisteme.

Die poësiekompetisie-projek wat deur SLiP geloods is, het aanleiding gegee tot 'n vertalingsprojek wat met die titel *Many Tongues / Talle Tonge / Iilwimi Ngeelwimi / Amalimi Amanengi* (2013) uitgegee is. Die bundel gedigte is saamgestel deur Pieter Odendaal en Anel Pieterse en bevat ses gedigte in ses tale wat ontwikkel het tot 25 nuwe vertalings. Die Suid-Afrikaanse tale wat as teksbron gedien het, was onder andere Suid-Afrikaanse gebaretaal, Sesotho, Xhosa, Afrikaans, Ndebele en Engels. Die publikasie het van verskeie akademici en digters lof ontvang. Op die agterblad skryf Derek Attridge: “*Many Tongues* is an exemplary project, showing superbly how translation in a multilingual culture can reveal both the resources within many separate languages and the sometimes unexpected relations among them.”

Die bekende Afrikaanse digteres Ronelda Kamfer wat ook gereeld die InZync Poetry Sessions bywoon, skryf op die agterblad: “*Many Tongues* voel soos vriende wie gedigte vir mekaar vertaal, laatnag op iemand se vloer met drank en chips en harmonie, 'n opregte gevoel van mense wie mekaar se storie probeer verstaan.”

Die versoening tussen identiteitsgroepe gaan dikwels gepaard met sekere vooropgestelde idees en stigmas wat een groep oor 'n ander handhaaf. By die InZync Poetry-sessie op 26 Mei 2016⁶⁸ het Ronelda Kamfer die volgende gedig voorgelees wat hierdie tema betrek:

Bellville – Ronelda Kamfer

Toe ek klein was was ek eenkeer
 saam my ma Bellville toe
 waar sy by wit mense se huis
 gaan skoonmaak het
 die vrou van die huis
 het voorgestel sy moet
 my saambring omdat sy 'n seun het van dieselfde ouderdom

68 Die video van die voorlesing is beskikbaar op die YouTube-kanaal van InZync by die volgende skakel: <https://www.youtube.com/watch?v=XsVyoSsRhn8>.

toe ons daar kom het sy heelyd vir my ma gesê
 hoe ongelooflik mooi ek is
 en hoe sy nie tyd het vir rassisme nie
 “die nuwe bedeling gaan al die haat stopsit

my ma het nooit geantwoord nie
 en net verder skoongemaak
 die seun het my kom haal
 om buite by die swembad te kom speel
 saam met hom en sy suster
 hy het my gevra of ek hou van swem
 ek het hom nie geantwoord nie
 sy suster wou weet of ek sweeties wou hê
 ek het haar ook nie geantwoord nie
 toe ek en my ma later huis toe stap,
 vra ek haar of ek vriende moet wees met hulle
 toe sê sy nee
 hulle is te morsag
 daai klimeid is so groot
 maar sy was nie eers haar eie pantie uit nie.

Die gedig, hoewel sonder die kenmerkende styl⁶⁹ van ’n podiumteks, is steeds ’n voorbeeld van poësie op die podium, aangesien dit op video-materiaal beskikbaar is. Kamfer het “Bellville” voorgelees. Die reëlabreking is my eie en mag dalk van spelling verskil van Kamfer se oorspronklike. Ek het die gedig van die video getranskribeer. “Bellville” is later in die digbundel *Hammie* (2016) opgeneem.

Dit is aan die begin van die voorlesing baie duidelik dat die titel van die gedig, “Bellville”, (wat ’n Noordelike voorstad van Kaapstad is en bekend staan as die “Boereworsgordyn”) heelwat reaksie by die gehoor uitlok. Daar is duidelike kommentaar op die video te hoor vanuit die gehoor en die stereotipering wat daarmee gepaardgaan, staan sentraal. Deur middele soos kontrastering kan die gedig die gehoor se denkwyses bevorder. Foster (2017: 10) beskryf die gelag van die gehoor by die aanhoor van die gedig se titel soos volg: “daar [was] eers ’n sagte gelag vanuit die gehoor [...] wat toe ontplof het in luide spotlag en fluite.

69 Die kenmerkende styl van gedigte wat as podiumpoësie bekendstaan, is dikwels meer ritmies.

Kamfer het aanvanklik verbaas gelyk, toe haar oë opgeslaan, gefrons en glimlaggend haar kop geskud. Daarna het sy die titel herhaal en die gedig voorgelees, gevolg deur dawerende gelag en toejuiging.”

Die teorie oor betrokke literatuur kan hier betrek word en ’n spanningsverhouding tussen die podiumdigter, die gehoor en die sosio-politieke kommentaar, is aanwesig.

Die InZync Poetry Sessions het sodanig uitgebrei dat daar in Julie 2016 ’n kortspeel-CD aanlyn op Soundcloud beskikbaar gestel is met die titel *Interverse* (2016).⁷⁰ Die digters wat aan hierdie produksie deelgeneem het, is bekende figure by die Amazink-restaurant. Gedigte word voorgelees deur onder andere Koleka Putuma⁷¹, Adrian “Diff” van Wyk en Pieter Odendaal. Elke voorlesing word met musiekbegeleiding vergesel. Die produksie word op die webwerf www.rymklets.co.za beskryf as ’n gevaarlike samestelling “gelaai met poëtiese kennis, kreatiwiteit en aktivisme”.

Die InZync Poetry Sessions word deur ’n wye demografie bygewoon. Die gehoor bestaan uit wit, bruin en swart studente. Die Universiteit van Stellenbosch bied ook ’n geleentheid vir studente sonder vervoer om met bussies aangery te word.

Poësie in sy orale vorm bring dikwels versoening mee. Dit bou brûe en skep die geleentheid vir gesprekvorming tussen verskillende kultuurgroepe en bied ’n platform (of *podium*) vir digters van verskillende kulturele agtergronde om ’n oop gesprek te kan hê. Die organiseerders van die geleentheid het al heelwat vertaalwerk verrig en by elke maandelikse InZync-geleentheid is daar altyd ’n Engelse teks in beeld beskikbaar indien ’n digter in Afrikaans of Xhosa voorlees of *perform*.

Op die InZync-webblad skryf ’n anonieme persoon oor die geleentheid soos volg:

⁷⁰ Dit is aanlyn te vind by: <https://soundcloud.com/user-780961127/sets/interverse>.

⁷¹ Koleka Putuma is ’n bekende *spoken-word*-digteres wat opslae maak in Suid-Afrika. Sy het vir haar gedig “Water”, wat ook op *Interverse* (2016) verskyn, die PEN SA Student Writing Prize vir 2016 gewen.

But what I've witnessed over the years at the InZync sessions has done a lot to convince me of the merits of poetry as a liberating device. Session after session, poet after poet, forging connections across culture, across age groups, across the divides of our society. I've watched cynical black youths burst into spontaneous applause as an old white man performed in the flawless isiXhosa of their grandparents. That, ultimately, is the biggest surprise for me as InZync's third birthday comes to a close: how new and exciting it still is, three years on, and how all that passion and talent comes together in a town notorious for being the crucible of hatred and division. InZync is emblematic of what Stellenbosch could be – its transformation made visible.

Die *Interverse*-projek is onder andere finansieel ondersteun deur die British Council. Op die webwerf www.rymklets.co.za word die produksie soos volg beskryf: “Die InterVerse EP is gelaai met poëtiese kennis, kreatiwiteit en aktivisme. Die span by InZync Poetry & die British Council het saamgekom en 'n gevaarlike kompilasie aanmekaar geslaan. Die konsep – intersectionality & poetry.”

Elke gedig word deur die digter self voorgelees met oorspronklike musikale begeleiding as agtergrond. Van die digters wat aan die produksie gewerk het, is onder andere Adrian “Diff” van Wyk, Pieter Odendaal, Koleka Putuma en Wakambi.

Daar is net een Afrikaanse gedig, Pieter Odendaal se “Eersterivier”. (Ek het self die teks vanaf die klankmateriaal getranskribeer. Die reëlafbreking is dus my eie.) Hier volg die gedig:

Eersterivier – Pieter Odendaal

Hier waar die eersterivier by die eerste waterval in Jonkershoek ontspring, sing die water 'n ode aan Ramadan. Sproeiwind word op die wind gedra en vat aan my gesig terwyl die alge en gras 'n reën teen die berghang afstuur. Hier word 'n ekostelsel gebore wat al langs die vallei afloop, 'n draai deur Stellenbosch gooi en uiteindelik in Macassar uitkom, terug die oerbron in. Hier bo is 'n stilte sonder 'n selfoonsein en die woedende snel water wat jy nie in die dorp kry nie. Volg my nou as ek my rug op die water sal keer en saam met die stroom deur die valley afloop. Dis nog somer en die Ericas bloei saam selfs pienk in die son, 'n sonbesie zoem verby. Hoor die wind wat die klank en die ou-ou stories in die voue van die berge bewaar. Ons vergeet van tyd, ons sien ons (paleolitiese) voorouers wat al langs die rivier stap. Die harige man dra 'n geskote duiker op sy kaal skouers, sy dogtertjie langsaan teken (skewe) patrone met haar stok in die sand, 'n (Soweto scenario) in die grond. Skielik 'n klimmer se skelgeel tekkies op die oorkantste wal wat sy mede-stappers roep. Ons vloei voort.

Verby die ongemerkte Khoi grafte wat soos die () verborge lê hul geeste sytel die rivier in, die water onthou alles. Simon het jou Eersterivier gedoop want hy het jou obviously eerste gesien. Die mense wat hier in die Kanga gebly het, het binneland toe gevlug. Die plek word Van der Stellenbosch en gewelhuise kom staan wit in die oggend en slawe word vir brandstiging op die Braak gehang. Ons vloei voort. Eens het 'n are-stelsel deur die dorp gevloei, die meule laat draai die plase gevoed, nou voed die plase jou pesticide, rivierbewoners leef al langs die banke, verryktes se agteryard wat uitloop op die rivier. Die geskiedenis van ontmensliking stink nes die bergiekak, fietsers en drawwers spoed aan weerskante verby. Nou is ons ordentlik in die dorp en die klank van mens verdring die rivier se gesing. Jy smelt saam die klank en burgrivier onder die brug by Bosman's crossing. Hier waar die strome vervloei sien 'n mens duidelik die verskil in kleur. Kayamandi se vullis en fetus verf die water grys. Selfs die verenigde waterval getuig van ons unieke ongelykheid. Ons vloei voort. Dis vroegaand. Ek kom lê met my oor langs die stroom. Verderaf hang bergies hul wasgoed op. Die dag se mensklanke, die karre, die grawe, die trein vervaag. 'n Nuwe skoonheid lê homself bloot. 'n Eggo van die majesteit waarmee hierdie gedig begin het. Hoor die rivier. Die rivier was eerste hier, hy dra die storie van geslagte saam. Ons verlede skyn oor klippe heen. Ons is altyd aan die beweeg, waters wat saamvleg, altyd onderweg. Eendag keer ons terug na seë soos alle water maar doen. Dan herinner ons golwe aan die gravitasie wat alle strome laat.

Bostaande gedig word met musiekbegeleiding voorgelees en is 'n interessante keuse as die enigste Afrikaanse gedig van die samestelling. Die lang reëls en eentonige aard van Odendaal se voordrag herinner 'n bietjie aan Ginsberg se werk. Dit sorg vir 'n treffende effek.

In die volgende afdeling word die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem op grond van rap bespreek. Die Afrikaanse neologisme hiervoor is kletsrym, en sal afwisselend met rap gebruik word.

4.5 Rap (kletsrym)

Die ontstaan van die hiphop-beweging wat rap omsluit, is kortliks in Hoofstuk 3 opgesom. Soos daar uiteengesit is, is daar vertakings van rap regoor die wêreld te vind. Die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem is nie hierby uitgesluit nie.

Rap (of kletsrym in Afrikaans) word gesien as een van die belangrikste pilare van die hiphop-kultuur. Daar is voorheen gewys op die manier waarop kletsrym by hiphop as subkultuur inskakel. Dit is ook belangrik om te wys op die verskillende vorme van rap en die produsering daarvan.

Die Afrikaanse kleetsrym-arena het heelwat rolspelers wat bydra om 'n digverweefde kultuurvorm met vele takke te bewerkstellig. In 'n artikel van Deon Maas (2011) word hiphop beskryf as “meer as net 'n musiekvorm”. Net soos in ander wêrelddele bestaan hiphop uit vyf bene. Maas (2011) verduidelik soos volg:

Daar is graffitikunstenaars (die ouens wat sulke mooi prentjies op mure verf sonder die toestemming van die mure se eienaars), b-boys (ouens wat op hulle koppe rondspin) en dan MC's of rappers, die ouens wat die stories vertel van lief en leed en lyding. Dit is die groot boodskap van hip-hop. Chuck D, een van die pioniers van rap en leier van die groep Public Enemy, het hip-hop die CNN van die straat gedoop.

Die eerste vorm van rap is die improviserende *MCing* voor 'n gehoor of tussen 'n groep mense met 'n kompetisie-element. Die rappers (of kleetsrymers) ding met mekaar mee en probeer die opponer uitoorlê en só beledig dat hy/sy niks terug te sê het nie. Daar is egter 'n groot verskil tussen hierdie lewendige, intyd-*performance* en die opname wat 'n mens daarvan kan koop.

Die ander vorm van kleetsrym het niks met improvisasie te doen nie, aangesien die kunstenaar soveel moontlike weergawes van die rap kan opneem om foute en haakplekke uit te skakel. Dit is wanneer die kunstenaar se musiek in 'n studio opgeneem word en dit aanlyn of by CD-winkels verkoop word in CD-, EP- of langspeelplaatformaat.

Rap as onderafdeling van *performance*-poësie het 'n kulturele en sosiale rol te speel in die vorming van identiteit en die sosiale bewustheid van die luisteraars. Die rap-musikant kan gesien word as “digter” of woordkunstenaar met 'n direkte lyn van kommunikasie met die publiek. Dit is 'n bevoorregte posisie, aangesien die effek van die lirieke of “poësie” onmiddellik by 'n gehoor waargeneem kan word. Dit is ook die geval in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem.

Alhoewel rappers of kleetsrymers nie noodwendig na hulself as digters of woordkunstenaars verwys nie, is daar genoegsame bewys dat die liriese en ritmiese kwaliteite van rap wel

poëties van aard kan wees. Die titel “woordkunstenaar” is volgens my heel van pas, aangesien die “soepelheid” en “vloei” van ’n kletsrymer geoefen kan word.

Die lirieke van rap is nie eers gedigte wat daarna getoonset word nie, maar volgens Borstlap (2012: 47) is dit die poëtiese elemente, soos onder andere diksie en rym, wat dit moontlik maak om die werk as gedigte te lees.

Rap speel ’n sentrale rol in die sosiale bewustheid van die luisteraars deur kwessies aan te raak soos dwelmmisbruik, sosio-politieke kommentaar en identiteitskepping. Engelbrecht (2016) skryf die volgende oor die rol wat Afrikaanse rap speel: “Die skerpste sosiale kommentaar word in rap gelewer. Dit is die musiek waarin die werklikhede van vandag se wêreld die meeste neerslag vind.”

Die kletsrymer HemelBesem sê by geleentheid (Groenewald, 2010): “Hiphop in Afrikaans is meer as ’n musiekgenre – dit is ’n kultuur, ’n kuns.” Uit hierdie woorde blyk dit duidelik dat kletsrym in Afrikaans te doen het met identiteitskonstruksie en as ’n kardinale kultuurvorm beskou word. Hiphop (en daarom ook rap) skep ’n platform vir globale identiteit met afsonderlike plaaslike verskille.

Rap verander ook van aard in verskillende kulture. Die rap-kultuur in Suid-Afrika verskil sterk van dié in Nederland of Amerika. Dit is merkbaar dat rap van verskillende lande mekaar beïnvloed – daar is altyd ’n wisselwerking, verkeer en gesprek. Hierdie wisselwerking tussen die Afrikaanse en die Amerikaanse en Nederlandstalige sisteem word in Hoofstuk 3 van hierdie proefskrif ondersoek.

Die hiphop-subkultuur manifesteer ook verskillend by verskillende taalgroepe in Suid-Afrika. Die variëteit in dialekte van die Afrikaanstalige sisteem is ook opmerklik as dit by kletsrym kom. Daar is heelwat kletsrymers wat in dialekte soos Kaaps rap, soos Brasse vannie Kaap, HemelBesem en Jitsvinger. Die ander groot tendens wat in die Afrikaanse rap-kultuur

teenwoordig is, is die vorming van die Zef-identiteit. Die bekendste kletsrymers wat hierby betrek word, is Die Antwoord en Jack Parow.

Met behulp van finansiële ondersteuning deur Naspers is 'n kompetisie in Afrikaanse kletsrym geloods. Die webwerf www.hiphopkop.com verskaf 'n platform waar potensiële kunstenaars gemaklik hul liedjies kan aflaai sodat dit 'n groter gehoor kan bereik. Die bewusmaking sodat meer mense hierdie vorm van Afrikaanse woordkuns kan geniet, word beklemtoon, sowel as die rol wat dit speel in die selfvertroue wat dit vir die kunstenaars skep. Die hiphop-talentkompetisie word deur Maas (2011) soos volg beskryf: “[H]ier is ware, rou talent wat almal op soek is na 'n bietjie erkenning, 'n manier om 'n beter lewe te hê met 'n bietjie glans en glorie daarin. Iets om jou so 'n bietjie meer van 'n huppel in jou stap te gee as jy deur die woonbuurt loop.” Denvor Hendricks is die nasionale koördineerder van HipHopKop en het die idee vir die kompetisie aan die KKNK voorgelê, aangesien “daar [...] nog baie kunstenaars [is] wat CD's in hul motorhuise of slaapkamers opneem en uit hul kattebakke verkoop” (Groenewald, 2010). Hierdie kompetisie bied dus vir dié tipe kunstenaars 'n platform om raakgesien te word en om moontlik met hul stokperdjie en talente 'n inkomste te verdien. Die eerste kompetisie van dié aard het tydens die Suidoosterfees van 2011 in Kaapstad plaasgevind. Die Suidoosterfees is kortliks in Afdeling 4.2.1 betrek.

Onder die belangrikste kletsrymers in Afrikaans tel die eerste Afrikaanse rap-groep, Prophets of da City (POC), Bittereinder, HemelBesem, Jack Parow, Jitsvinger en Snotkop.

Naas hierdie kompetisie is daar verskeie webwerwe waar aspirant-kletsrymers hul werk ten toon kan stel, soos www.rymklets.co.za. Daar is nog nie baie akademiese aandag aan die kultuurvorm van kletsrym in die Afrikaanse sisteem bestee nie. Klopper (2017) het navorsing oor kletsrym in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem gedoen. Die titel van haar doktrale proefskrif is: *Identiteitsformasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na die lirieke van Die Antwoord, Jack Parow en Bittereinder*.

Bogenoemde afdeling het ten doel om die belangrikste manifestasies van rap in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem oorsigtelik te bespreek. Dit is nie moontlik om binne die bestek van my proefskrif alle kletsrymers te betrek nie, maar dit is 'n poging om die belangrikste tendense (en kunstenaars) in die betrokke sisteem te identifiseer. Daar word vervolgens na hierdie kunstenaars gekyk.

4.5.1 Prophets of da City (POC) en Brasse vannie Kaap (BVK)

Prophets of da City (POC) en Brasse vannie Kaap (BVK) kan gesien word as die eerste ware Afrikaanstalige rap-groepe van Suid-Afrika. Die groepe is in verskeie akademiese artikels ondersoek en die belangrike rol wat hulle veral tydens en sedert die demokratisering van Suid-Afrika gespeel het, word tot vandag as baanbrekend beskou. Die feit dat beide POC en BVK hoofsaaklik in Afrikaans sing, het die stigma wat aan Afrikaans gekleef het as hoofsaaklik 'n taal vir die witmens, ondermyn. Hul musiek word egter nie deur alle groepe erken en waardeer nie. Haupt (2012) skryf:

BrasseVannieKaap (BVK) and Prophets of da City (POC) are credited with pioneering Afrikaans hip-hop in Cape Town, South Africa, during the early to late 1990s and paved the way for both hip-hop and kwaito artists to rap in languages other than English. In other words, they set the scene for “rapping in the vernac” in South Africa and validated non-standard dialects Afrikaans, Zulu, Sotho and Xhosa via their performances and collaborations across cultural and linguistic divides.

Haupt (2012) skryf verder dat ironies genoeg, heelwat swart werkersklas-kunstenaars van informele nedersettings soos Mitchells Plain en Bonteheuwel nog nie hul kulturele ekspressiwiteit en kuns kon verander in 'n tipe kommersiële sukses nie. Groepe soos Die Antwoord het egter internasionale sukses behaal en 'n arena vir hul *performance* van wit Afrikaanse werkersklas-stereotipes geskep.

4.5.2 Bittereinder

Die rap-groep Bittereinder is met hul debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2009), baie goed in Suid-Afrika sowel as in Nederland ontvang, onder meer as gevolg van hul samewerking met die Nederlandse rap-kunstenaar Tim Beumers. Hul musiek word deur Malan (2010) beskryf as poësie oor “waarheid, verlies, bestaan, God, verganklikheid en die mensdom in die algemeen. Dis ook nie gedwonge paarrym in eenvoudige sinnetjies nie. Die rym is daar, maar as jy luister eerder as om die lirieke te volg, kan jy amper glo dit vloei vryeverserig ineen.”

Die groep se lirieke skep in Suid-Afrika en spesifiek in Afrikaans ’n podium vir kwessies rakende identiteit, met spesifieke konnotasie met Afrikaans. Klopper (2010) skryf op LitNet: “Die ritmes en lirieke is so sterk soos eeue oue idiome. Bittereinder is die grootste ding wat Afrikaans in maande getref het... miskien selfs jare.” Chutney de Ridder (2009) skryf in *Rapport*: “Bittereinder is die beste ding wat die afgelope jaar met plaaslike musiek gebeur het.” Dit is egter nie net plaaslik waar Bittereinder met ope arms ontvang is nie. Die bekende Lowlands-fees in Nederland skryf in hul program vir 2011: “Zuid-Afrikaanse hiphop bloeit, en Bittereinder is een orchidee. Afwijkende beats, harmonieuze raps, geduchte livereputatie.”

Na *'n Ware verhaal* (2009) het Bittereinder nog drie albums uitgereik, naamlik *Die DinkDansMasjien* (2012), *Skerm* (2014) en *Dans tot die dood* (2015).

Die terugkeer na oorspronklike vorme van poësie kom duidelik na vore in die lirieke van Bittereinder se derde album, *Skerm*, veral in die liriek “Ampersand”. Die oorsprong van kletsrym word teruggevoer na orale poësie (vergelyk Hoofstuk 2). Die relevante woorde lui:

dis die woorde wat rumoer in die hart van die groove
 daar’s iets primitief in ’n stem en ’n beat
 dis die eerste musiek, dis die voete om ’n vuur

Uit bostaande liriek blyk dit duidelik dat die oorsprong van rap in die orale kuns van Afrika lê. Die sosiale bymeakaarkomplek om die vuur met ritme en storievertelling blyk steeds die essensie van hierdie kultuurvorm te wees.

Daar is heelwat van Bittereinder se lirieke wat gesien kan word as sosiaal bewus en met onderliggende politieke kommentaar. In hierdie albums is daar samewerking met verskeie Suid-Afrikaanse kunstenaars, digters en musikante, soos Chris Chameleon, Toast Coetzer van The Buckfever Underground, Die Heuwels Fantasties, Jack Parow, Inge Beckman, HemelBesem en Tumi Molekane. Daar is ook samewerking met die Amerikaner Sev Statik en, soos voorheen genoem, Tim Beumers.

In Hoofstuk 5 word verder aandag gegee aan die lirieke van Bittereinder wat spesifieke kwessies rakende identiteitsvorming en sosiale bewustheid binne die Afrikaanse konteks betrek.

4.5.3 Jack Parow

Jack Parow is die verhoogpersoonlikheid van Xander Tyler. Tydens 'n onderhoud op die Oppikoppi-fees van 2009 (Oppikoppi-webwerf) beskryf Jack Parow homself soos volg:

Hello, my naam is Jack Parow. Ek hou van Afrikaans. Ek hou van rap. Ma' rap is boring en is oorval met mense wat nie weet wat hulle doen nie. Ek is hier om hulle almal te wys hoe om dit reg te doen. Ek maak musiek saam met my vriende. Ek hou van drink, gevaarlike karre, gevaarlike parties, gevaarlike cherries, braai en rugby. My musiek lat jou glimlag. My musiek lat jou huil. My musiek lat jou dans en my musiek lat jou dink. Ek het groot geword op die strate van Bellville en Parow en in die Wonderland Games Arcade in Tygervalley. Ek rook Dunhill sigarette en drink Wellington brandy. Ek hou nie so baie van sokker nie, want ek verstaan nie die reëls nie. Ma' ek is besig om te leer so hopelik hou ek gou daarvan. Ek hou nie van mense wat nie hou van Afrikaans nie. My song "Die Vraagstuk" saam met Die Heuwels Fantasties som my goed op, so luister dit. My musiek is eerlik. My naam is Jack Parow, romantiese Afrikaanse superster rapper. Kief Kief.

Tot op hede het Jack Parow drie albums uitgereik, naamlik *Jack Parow* (2010), *Eksie ou* (2011) en *Nag van die lang pette* (2014), asook 'n EP, *From Parow with love* (2016). Parow

het die kleetsrymlandskap van Suid-Afrika heeltemal verander en word gesien as die sogenaamde Zef-subkultuur se grootste ambassadeur. Die rol wat hy in die herstandaardisering van Afrikaans speel, moet ook genoem word. Hy praat dikwels in onderhoude oor sy taalgebruik. Hy sê byvoorbeeld (Marais, 2012): “Hulle is bang Afrikaans gaan soos mal raak en almal gaan net beginne vloek en goed, maar dis untrue.” In die boek *Die ou met die snor by die bar* (Engelbrecht, 2015) word Parow se lewensverhaal in die eerste persoon vertel en die taalgebruik in die boek is eie aan sy manier van praat. Parow word deur Marais (2012) beskryf as ’n “onverwagse vaandeldraer van ’n bevryde toekoms vir Afrikaans” en “Sommige ou omies moet dus maar chill”.

Een van Jack Parow se bekendste lirieke is *Die vraagstuk*, wat hy saam met Die Heuwels Fantasties opgeneem het op hul gelyknamige album (2009). Die liriek stel belangrike vrae en betrek kwessies soos identiteitsvorming, sosio-politieke kommentaar en ander eksistensiële kwessies.

4.5.4 HemelBesem

Een van die grootste opkomende kleetsrymers⁷² in Afrikaans is Simon Witbooi, alias HemelBesem. ’n Hemelbesem is, soos die naam sê, ’n baie lang persoon. In ’n *Klankkas*-onderhoud met Henry Cloete op LitNet skryf HemelBesem die volgende oor homself:

As jy my ontmoet sal jy agterkom ek pas nie juis in daai beskrywing nie! En dit los jou met vrae, en onmiddellik werk jou brein. Hahaha, dan begin jy dink! Grappies eenkant, ek is wel, in my absolute nederige opinie, ’n baie lang of groot ou aan die binnekant. Ek is gegrond, maar kop in die wolke. Gewortel in aardse dinge maar gevoer deur hemelse inspirasie. Vee skoon vanuit ’n hemelse perspektief. Ek is nie alleen ’n “HemelBesem” nie. Dis ’n movement! Daar's baie wat ewenaar waarna ek werk en selfs beter doen, so ontmoet hulle én my. Beskou Afrikaanse hiphop, oftewel rymklets, uit ’n nuwe hoek. Dis so ryk aan kultuur en kleur. Moenie almal oor dieselfde kam skeer nie. Nie almal is vulgêr of ongeletterd en so meer nie – en al ís dit

⁷² HemelBesem voer aan dat die Afrikaanse woord vir rap eerder “rymklets” moet wees, “aangesien jy eers moet kan rym voordat jy kan klets”.

ook die geval, kom ontmoet hulle vóór jy jou besluit neem. Soos Ravi Zacharias sê: “Prejudice distorts perception!” Glo my, as jy dit eers ’n geleentheid gee om te groei op jou oor, soos ons in my strate sal sê: “Een byt laat die heuning spuit!”

HemelBesem het al talle albums uitgereik en is by heelwat projekte betrokke, soos die Woorde Open Wêreld (WOW)-projek van die Woordfees en as aanbieder van die televisieprogram *Pasella*. HemelBesem beskryf die definisie van *woordkuns* in ’n artikel in die *Taalgenoot* (2013: 36) soos volg:

Spoken-Word is maar eintlik net die woord wat deurkom in klankvorm. Wat dit ’n bietjie meer ingewikkeld maak as bloot net klankgolwe, is dat, hoewel taal en woorde kunsvorme uit eie reg is, dit in my geval kunstig van aard moet wees, asook gesetel in een of ander motief. Dis natuurlik so dat sommige mense bloot gebore is met die talent om van elke spreekbeurt ’n “spoken word”-geleentheid te maak, maar ek dink jy verstaan as ek sê dat dit ‘kunstig’ moet wees. Daar moet vorm wees.

Bogenoemde aanhaling sluit aan by die idee dat daar by *spoken-word* (of in dié geval – kletsrym/rap) kunstig met die taal omgegaan moet word. Wat ook belangrik is van HemelBesem se verduideliking, is dat daar meer as een element by *spoken-word* teenwoordig is. Die musikale begeleiding maak deel uit van die kletsrym-*performance*. Die “motief” wat teenwoordig moet wees, is die sosiale betrokkenheid wat in rap voorkom. Dit sluit aan by Abrams (1953) se model waar die kunswerk die werklikheidskonteks waarin dit plaasvind, reflekteer. Rakende die soort *struggle* wat in sy werk teenwoordig is, sê Hemelbesem in dieselfde artikel:

Amper al my werk is in een of ander aktivisme gegrond. Almal het nie stemme om hulle stories te vertel nie en dis my las en seën om dit te doen. Dis deesdae meer subtiel, want my ander stryd is om gehoor te word deur die breë publiek en my geveg het ’n ander formaat aangeneem. My werk is welig met kodes gesaai wat dinge soos armoede, rassehaat, die bruin man se struggles en geestelikeid onder die vergrootglas plaas, maar tog is dit maklik op die oor, want ons poog om platforms te kry om dit ten toon te stel.

Hierdie stelling van HemelBesem sluit aan by een van die sentrale navorsingsvrae wat die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme (soos kletsrym) in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem ondersoek. Hy identifiseer kwessies wat later in Hoofstuk 5 van hierdie proefskrif betrek word.

HemelBesem was die baasbrein agter die produksie *Afrikaansvatter* (2015), wat onder andere by die Suidoosterfees in die Kunstekaap in Kaapstad en by die KKNK opgevoer is. In 'n artikel op Netwerk24 (2016) word die produksie *Afrikaansvatter* bespreek. HemelBesem beskryf die produksie soos volg: “Die konsep is om die geskiedenis van Afrikaans te verpersoonlik en te bring uit my perspektief – dit is alles opinies.” Die titel *Afrikaansvatter* is ook die titel van 'n boek en televisiereeks waaraan hy werk. Hy brei verder uit: “Hierdie produksie speel met die sintuie. Mense wil 'n taal hoor en ervaar. Party gehoorlede sal iets hoor en ander sal weer iets sien, maar dat jy iets gaan vind, is 'n feit. Die kombinasie van al hierdie elemente bou op soos 'n crescendo en iewers bars dit lekker in Afrikaans.”

Die posisie van Afrikaans (en al sy variante) word deur Jack Parow en ook HemelBesem ondersoek. Die feit dat heelwat kletsrymers in Afrikaans skryf, kan gesien word as deel van hul identiteit. Die taalkeuses van kletsrymers blyk beduidend te wees. Die keuse tussen Afrikaans (soos HemelBesem) teenoor Engels (Die Antwoord) wys op die verskillende motivering van kletsrymers.

Daar is 'n duidelike bewustheid van sosiale en politieke omstandighede in HemelBesem se werk en voorbeelde hiervan sal in Hoofstuk 5 bespreek word.

4.5.5 Jitsvinger

Jitsvinger is 'n ervare kletsrymer wat in hierdie afdeling aan bod kom. Hy rap in Kaaps en het al by talle feeste op plaaslike en internasionale vlak opgetree. Jitsvinger word in De Clermont (2009, Jitsvinger: Internetbron) se internetartikel soos volg beskryf:

Jitsvinger of Quintin Goliath is die vinnig groeiendste Afrikaanse dialek Hip-Hop-kunstenaar. Hy speel akoestiese en elektriese kitaar en het met groot sukses sy debutalbum *Skeletsleutel* in 2006 vrygestel. Jitsvinger het al oor die hele land getoer en opgetree by verskeie buitelug- en binnenshuise feeste, teaters, klubs, sitkamers en selfs in afgesperde strate.

Die naam Jitsvinger word uitgespreek as “djits” en nie “yits” nie. Dit is tipies Kaaps. Daar het in 2008 ’n kortfilm-dokumentêr oor Jitsvinger verskyn, getiteld *Jitsvinger: Maak it Aan*, met Nadine Angel Cloete van die Universiteit van Kaapstad as regisseur (Pieterse, 2012: 204). Dit het deel uitgemaak van Cloete se Honneurs-kursus in Filmstudies. Die dokumentêr *Afrikaaps* (2010), waarin Jitsvinger ook verskyn, kan gesien word as ’n belangrike tydsdokument wat met kwessies soos taal en ras omgaan.

Die film probeer Afrikaans as taal van bevryding hervestig deur die kreool-ontstaan te beklemtoon en sodoende weg te doen van “long-existing efforts to whitewash and purify Afrikaans” (www.thebioscope.co.za/2010/08/11/afrikaaps-world-premiere/).

Jitsvinger se aanlyn-teenwoordigheid is baie sterk en daar is verskeie optredes van hom op die internet, soos video-opnames op YouTube, sowel as van sy MySpace- en Facebook-profiele. Volgens Pieterse (2012: 204) wissel die kwaliteit van die beeldmateriaal tussen amateur-opnames tot professionele opnames van grootskaalse poësiebyeenkomste, soos die Migration Music Festival in Taiwan in 2007.

4.5.6 Snotkop

Francois Henning het eers onder die naam Lekgoa begin as die eerste wit kwaito-ster in Suid-Afrika. Hy sing sy eie tipe tsotsitaal – ’n vermenging van Afrikaans, Sotho, Engels en Zoeloe. Snotkop is die verhoognaam van die kunstenaar as hy net in Afrikaans sing. Hy is as kunstenaar uniek in die sin dat hy in meer as een van die 11 amptelike landstale sy kuns beoefen. Net soos Dozi destyds met die Zoeloe-weergawe van Anton Goosen se liedjie “Jantjie” iets van die ou Afrikaanse liedjie kon tuisbring by ’n ander taalgemeenskap, het Lekgoa die hoofsaaklik swart arena van kwaito betree as gevolg van ’n talige konneksie. In Hoofstuk 5 word van Snotkop se lirieke bespreek op grond van die intertekstualiteit en sosiale kommentaar oor identiteitskonstruksie daarin.

4.5.7 #VatDieRap

In 2015 het die Afrikaanse sanger en liedjieskrywer Coenie de Villiers die idee gekry om vyf kleetsrymers te vra om 'n liedjie met kulturele betekenis in Afrikaans 'n "hiphop-baadjie aan te trek" (De Ridder, 2015). Die projek is in 'n dokumentêr omskep onder die titel "Vat die rap" wat op die televisiekanaal KykNet uitgesaai is. Die idee was dat die kleetsrymers nuwe lirieke skryf wat tematies by die oorspronklike refrein inpas. Die oorspronklike sangers van die onderskeie liedjies is ook by die produksie betrek.

Die projek "Vat die rap" dien ook as voorbeeld waar podiumpoësie in dié spesifieke geval, rap (kleetsrym) versoening tussen verskillende kultuurgroepe, ouderdomme en etnisiteite kan bewerkstellig. Die kleetsrymer HemelBesem verduidelik die invloed van die produksie op die Suid-Afrikaanse samelewing in 'n onderhoud met Chutney de Ridder (2015) soos volg:

Die bedoeling wat ek, Coenie en die span van Hey!Fever gehad het, was juis om brûe te bou waar daar voorheen kloue was. Ek was verantwoordelik vir die hiphop-deel van die hele projek en wat ek wel kan sê is dat ouens soos Anton Goosen en David Kramer ook met ander oë en ore hiphop ervaar. En as die ikone so begin kyk en luister, sal die followers sekerlik ook begin kyk en luister. Tot dusver het ek niet goeie terugvoering gekry oor die projek, waarvoor ek ook dankbaar is.

Hier is 'n tipies postmodernistiese tendens teenwoordig, waar daar met intertekstualiteit 'n nuwe betekenis aan ou materiaal verskaf kan word.

Die kleetsrymers wat deelgeneem het, is HemelBesem, Jaco van der Merwe van Bittereinder, YoMa, V.I.T.O en Churchil Naudé. Hulle het onderskeidelik saam met Steve Hofmeyer, ("Pampoens"), Lucas Maree, ("Miljoen"), Rina Hugo ("Al lê die berge nog so blou"), David Kramer ("Stoksielalleen") en Anton Goosen, ("Boy van die suburbs") gewerk. Die vervaardiger van die produksie is Larney de Swardt.

Alhoewel die oorspronklike liedere nie iets met kleetsrym of hiphop te doen gehad het nie, het Coenie de Villiers dit spesifiek so gekies. In 'n onderhoud met Chutney de Ridder (2015) sê hy die volgende:

Dit was juis die aantrekkingskrag van die projek. Musiek kan mense bymekaar bring, ongeag hulle etnisiteit, of kultuur, of geslag en ouderdom. Rap was vir ons 'n wonderlike medium om jonger mense na ouer, klassieke treffers te laat luister en hopelik ook ouer mense sonder vooroordele na die taal van die jeug te laat luister. Die projek en die samewerking tussen die legends en die jong hiphoppers in die ateljee het ons drome oortref. Hiphop is 'n internasionale taal, en 'n goeie song is 'n goeie song. In hierdie dokumentêr kry ons die beste van beide wêrelde.

Die projek #VatDieRap oorbrug grense tussen genres, generasies en hoë en lae kultuurvorme.

Dit sluit aan by die inherente vernuwende aard wat podiumpoësie behels.

4.6 Teater en film

Die teater- en filmbedryf bied ook podia vir die poësie. Teaterproduksies waarvan poësie en musiek die grondslag vorm, word in hierdie afdeling bespreek, hetsy produksies met poësie as kern, of produksies wat fokus op 'n digter(es) se oeuvre en/of biografie. Daar word ook gekyk na herinterpretasies van gedigte in filmformaat en na films wat handel oor digters se lewens.

4.6.1 Teaterproduksies

Die M.A.-tesis van Mareli Hattingh, *Kontemporêre woordkuns as teatergenre: 'n Ondersoek na die aard en die vorm van die werke van enkele Stellenbosse woordkunstenaars* (2005) en dié van Mari Borstlap, *Poësie performances: 'n Ondersoek na moontlike poësie performance* (2012) kan gesien word as 'n goeie vertrekpunt waarin daar gekyk word na die wisselwerking tussen kultuurvorme wat met teater en poësie geassosieer word.

Borstlap (2012: 38) skryf dat *woordkuns* 'n sambreelterm is “waaronder 'n verskeidenheid van performances voorkom”. Ek verstaan die term egter as dié tipe produksies waar poësie (dit wil sê die digkuns self) sentraal staan. In hierdie produksies word reeds bestaande poësie verwerk en op 'n teatrale manier aangebied met bykomende middele soos musiek, beligting, en/of beweging waardeur die gedigte dan 'n herinterpretasie ontvang. Die produksie kan

fokus op net een digter(es) se werk (soos in die geval van Borstlap se *Ontslape*⁷³), of dit kan saamgestel word as 'n program wat verskeie digters se werk vir die verhoog verwerk, dikwels met 'n gemeenskaplike tema. 'n Voorbeeld van só 'n woordkunsproduksie is die *So is ek gebek*-programme, onder leiding van onder andere Juanita Swanepoel, Marie Kruger en Mareli Hattingh (Borstlap 2012: 39).

'n Voorbeeld van waar 'n spesifieke digbundel van 'n digter vir die verhoog verwerk is, is Henning Pieterse se bundel *Die burg van Hertog Bloubaard* (2000), wat tot die teaterproduksie met dieselfde titel deur Chris van Niekerk en Riku Lähti verwerk is. In *Die burg van Hertog Bloubaard* (2006) kom daar ook toonsettings van sekere gedigte deur Riku Lähti voor. (Toonsettings is in Afdeling 4.3 bespreek). Ek het in 2006 by die KKNK die eerste keer die produksie met Van Niekerk en Lähti gesien, maar dit het ook by onder andere die Klein Libertas Teater op Stellenbosch later in dieselfde jaar verskyn.

By bogenoemde produksies bly die woorde die belangrikste en al die ekstra-literêre elemente speel net 'n aanvullende rol.

'n Voorbeeld waar 'n digter se oeuvre en lewe as inspirasie vir 'n produksie dien, is *Antjie in Berlyn*. Dit is een van vele teaterproduksies waar poësie as kern gebruik word. Dit handel oor Krog as student en die briewe wat sy vir haar ma geskryf het tydens haar Europese verblyf. Hierdie biografiese skets, wat in die digteres se eie woorde aangebied is, kan as 'n goeie voorbeeld van podiumpoësie gesien word. Antjie Krog se digkuns kry nou 'n ander dimensie as dit gebruik word om 'n biografiese narratief op die verhoog uit te voer.

Deborah Steinmar (2012) skryf 'n artikel oor hierdie produksie en sê dat “die essensie van poësie [...] in die verskuilde musiek [is]”. Krog se woorde word verweef met en omring deur

⁷³ Hierdie produksie is deur Borstlap saamgestel en gebruik vir haar M.A.-tesis. Die hele teks is saamgestel uit Breyten Breytenbach se digkuns, hoewel dit in die vorm van 'n dialoog aangebied word.

musiek in 'n nuwe *performance art*-produksie. Krog bespreek die noue verband tussen digkuns en musiek in dié produksie soos volg:

[A]s ek 'n gedig lees of skryf, hoor ek dit in my kop. Komponiste wat literêre tekste gebruik lees uiteraard baie fyner as die gewone leser. Dit is waarom hulle dikwels by 'n teks wat 'n mens dink niks bygevoeg kan of behoort te word nie, 'n openbarende toevoeging bring. In Suid-Afrika het ons komponiste wat wissel van iemand soos Hendrik Hofmeyr tot Laurinda Hofmeyr wat met musikale integriteit met tekste omgaan. Dit bly vir my onverstaanbaar waarom soveel sangers verkies om hulle eie liefdesrymelary aan te karring, terwyl daar so baie aangrypende liefdespoësie in Afrikaans bestaan.

Nog 'n voorbeeld waar daar in 'n teaterproduksie gefokus word op een digter se lewe en oeuvre is die produksie *Altyd Jonker* (2006), geskryf deur Saartjie Botha en met Jaco Bouwer as regisseur. Volgens Borstlap (2012: 56–57) word Jonker se poësie nie noodwendig “as teks gebruik nie”, maar tog ingespan om “haar lewensverhaal te help vertel”. Die produksie maak veral gebruik van musiek en beweging deur middel van fisieke teatertegnieke. Die digkuns bly dus die wegspringplek vir die poësie-*performance*, maar maak nie slegs staat op die verstegniese aspekte nie. In die produksie praat die karakter van Ingrid Jonker in die woorde van haar gedigte “asof dit gedagtes is” (Borstlap: 57). Borstlap (2012: 66) meen dat die poësie by hierdie tipe produksies “ingespan [word] as gedagtes, woorde of herinneringe, eerder as algemene verhoogteks wat poëties geskryf is”.

In 'n onderhoud met Hattingh (2005: 80) beskryf Juanita Swanepoel die woordkunsproduksie soos volg:

Woordkuns, sou ek sê, is iets anders, soos poësie of prosa wat nie spesifiek vir die verhoog geskryf is nie, maar wat aangepak word om op 'n verhoog te sit. Dan ook duidelik iets wat 'n meer literêre tema het, juis om die woord te beklemtoon, of 'n digter se werk uit te lig.

In 'n onderhoud wat Hattingh (2005: 85) met die akteurs Francois Toerien en Nicole Holm voer, beskryf eersgenoemde twee vorme van 'n woordkunsprogram. Volgens Toerien is daar woordkuns wat as “drama op sy voete kan staan” en dan ander wat “bloot nie vorder tot op daardie vlak nie, maar 'n samestelling bly”. Holm het bygevoeg dat woordkuns op hierdie

stadium “woorde wat gedramatiseer word [is], met ander woorde gesê word, gevokaliseer word, wat nie oorspronklik intended was om gevokaliseer te word” nie.

Die eienskap van hierdie subvorm van podiumpoësie wat volgens kenners die belangrikste is, is die performatiwiteit daarvan en die belangrikheid wat die teks tydens so ’n produksie inneem. In Hattingh (2005: 89) se onderhoud met Johan Esterhuizen lig hy ook die belangrikheid van die woord in die woordkunsproduksie uit. Hy sê dat die tipe produksie “’n manier geword [het] waar jy die klank, die resonansie van ’n woord werklik as fokus stel en dit ‘prys’”. Later wys Esterhuizen ook op die belangrikheid van die *performer*, wat voorheen as neutraal gesien is, maar wat nou ’n kardinale rol te speel het in die produk van podiumpoësie. Vroeër moes die podiumkunstenaar (of akteur) net die woorde vertolk, maar nou, volgens Esterhuizen word elke *performer* se energie in ag geneem.

Die teoretiese begrip *performatiwiteit* en die belangrikheid van die kunstenaar is sterk in woordkunsproduksies teenwoordig: hetsy as gevolg van die biografiese element van die teks (waar die fokus op die kunstenaar val) of die verwerking van sy/haar woorde en die opvoering daarvan deur ’n akteur.

4.6.2 Videoportrette (SAUK)

In die tagtigerjare is daar verskeie televisieprogramme met Afrikaanse digters en skrywers vervaardig en gebeeldsend. Daar was onder andere programme oor Uys Krige, N.P. van Wyk Louw, Adam Small en Antjie Krog. Daar is dikwels ook gedigte van die betrokke digters op dié programme voorgelees, deur hulself of ander stemkunstenaars. Hierdie tipe televisieprogramme het ook ’n ander podium vir die Afrikaanse poësie gebied en alhoewel die gegewens in die programme meestal op biografiese inligting gefokus het, is die skryfwerk van die digters ook gefigureer.

4.6.3 Porselynnkas-dokumentêr

Die *performance*-groep Porselynnkas het in die laat 1990's groot opspraak in Stellenbosch verwek. Cloete (2011) beskryf die groep as “toevlug van ’n groepie gefrustreerde teaterkunstenaars op Stellenbosch”. Volgens Cloete (2011) het die “berugte beweging bidgroepe hul oë styf laat toekny en laat pleit teen die besoedeling”. Die groep studente, wat onder andere bestaan het uit Sjaka Septembir [sic], het opskudding veroorsaak met hul interessante optredes en kontroversiële uitsprake. Na ongeveer tien jaar het daar ’n dokumentêr van die Porselynnkas *performance*-groep verskyn. Dit is by die Klein Libertas Teater op Stellenbosch vertoon en het onderhoude, sowel as beeldmateriaal van die groep se destydse *performances* bevat.

4.6.4 *Filmverse*

Die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (ATKV) het in 2014 ’n projek geloods wat ten doel gehad het om animasiefilm en digkuns te kombineer en ook, deur die genres te laat integreer, bewusmaking van beide te skep. Op die binnekant van die *Filmverse*-DVD het Nita Cronjé, die uitvoerende vervaardiger vir die ATKV, geskryf:

Ons hoop om met *Filmverse* ’n daadwerklike bydrae te lewer om Afrikaanse digkuns aan ’n wyer gehoor bekend te stel en ’n beduidende impak te maak op die waardering van hierdie besondere genre. Animasiekuns is die ideale medium om gedigte te ontsluit, en dit aan skoliere, studente, volwassenes en liefhebbers van hierdie genre beskikbaar te stel vir onderrigdoeleindes, maar bowenal vir die genot en waardering daarvan.

Diek Grobler, die artistieke regisseur van *Filmverse*, skryf in Opperman (2016) dat die oogmerk van die projek is om “Afrikaanse poësie sigbaarder [te] maak en aan ’n wyer gehoor bekend te stel”. Van die gedigte wat verwerk is, maak deel uit van die matrieksillabus. Die onderwysers van matriekleeders vind dit veral nuttig as onderrigmiddel. Die seleksie van gedigte is deur ’n paneel bepaal sodat daar spesifieke gedigte “van goeie gehalte” gekies is,

met “sowel ouer as nuwe gedigte” van ou en jong skrywers (Opperman, 2016). Dit sluit in “Vroegherfs” van N.P. van Wyk Louw, “Bitterbessie dagbreek” van Ingrid Jonker, “Finis” van Lina Spies, “Die skedel lag al huil die gesig” van Wilma Stockenström, “Timotei Shampoo” van Gert Vlok Nel, “Visioen van ’n lessenaar” van Antjie Krog, “Jy vra my hoe my eerste soen was” van Danie Marais en “Belydenis van ’n studentedigter” van Loftus Marais.

Die keuse van gedigte is volgens Grobler (in Opperman, 2016) baie belangrik omdat verskillende mense by dieselfde gedig verskillende beelde kan oproep: “Nie alle gedigte is ideaal vir rolprente nie. Soms kry jy ’n beskrywende gedig wat jy skade sal aandoen as jy beeldspraak byvoeg. Ons soek nie woordkuns met net ’n paar prentjies nie.”

Laasgenoemde stelling is treffend, aangesien die kreatiewe integriteit van die kunstenaar hier sentraal staan. Daar moet eerstens voldoen word aan die standaard van die podium van animasiefilm. Die interessante woordkeuse en/of woordspeling van Grobler as hy praat van “beeldspraak” skep die verwagting dat die verwerkings beide poëties en beeldend kunstig van aard moet wees. Die beeld wat deur die animasiekunstenaar geskep word, moet bydra tot die interpretasiemoontlikhede van die oorspronklike vers. Daar moet dus ’n mate van begrip op literêre vlak deur die kunstenaar wees.

Joan Hambidge skryf op Maandag 22 Junie 2016 op haar persoonlike webblog “Woorde wat Weeg” die volgende oor die *Filmverse*-projek:

Om ’n gedig te lees (en te verstaan) werk met besonder intieme assosiasies. Nie twee persone sal ’n gedig dieselfde vertolk nie en die dieper assosiasies wat ’n gedig by ’n mens oproep, is uiteindelik uiters privaat en intiem. Hierom is die “vertaling” van ’n gedig in beeldvorm waarskynlik nogal “gevaarlik”. Jy betree die heilige arena van iemand se private vertolking en begrip.

En ook:

Hoe maak ’n mens met ’n animasieflik waar jy net die gedig sien? Hoe verskil dit van die een waar jy die digter self hoor voorlees? Sou dit ’n verskil gemaak het as ons Krog gehoor het? Animasie is inderdaad bewegende kuns oftewel visuele digkuns.

Grobler, die ATKV (by name Nita Grové), en al die ander deelnemers en kunstenaars het iets wonderbaarliks en onthoubaars geskep. Mense lees gedigte, en liefhebbers sal hierdie produksie geniet. En kyk mooi na daardie gedig wat stemloos oorgedra word...

Die *Filmverse*-projek het onder andere stemme van digters gebruik soos Breyten Breytenbach, Adam Small en Ingrid Jonker. Daar is egter ook bekende akteurs wat met hul eie kenmerkende style van die gedigte voordra, soos byvoorbeeld Anna-Mart van der Merwe en Chris van Niekerk. Hambidge (2016) waarsku dat nie alle digters goeie voordraers is nie en dat diegene van die podium moet wegbly. Sy skryf op haar webblog die volgende oor digters wat self hul skryfwerk voordra: “Hoe anders klink ’n gedig nie wanneer die digter dit self lees nie. Sylvia Plath se kil, emosielose stem laat jou haar verse opnuut ervaar as die werk van ’n diep gekwelde mens. Hoe mooi lees Antjie Krog tog nie. Daar is ook digters wat nie kan voordra nie en eerder van die podium moet afbly.”

Die digters wie se werk in die projek gebruik is, is volgens Grobler in ’n onderhoud met Opperman (2016) redelik positief oor die verwerking van hul tekste:

Ons het nog geen negatiewe reaksie van digters gekry oor hoe hul verse uitgebeeld word nie. Loftus (Marais) hou baie van die animasieflik waarin sy gedig voorkom. Danie (Marais) hou daarvan as ’n mens iets met sy gedigte doen. Antjie (Krog) het wel gesê die rolprent met haar gedig is ’n bietjie grieselig, maar ek wonder wanneer laas sy haar gedig gelees het, want die gedig is nogal grieselig. Gelukkig wou niemand ons hof toe sleep nie.

Die projek het nie minder nie as drie benoemings vir beste visuele kunste-aanbieding ontvang: ’n Fiëstabenoeming vir die vertoning by Aardklop 2014, ’n Woordtrofee by die Woordfees 2015 en ’n Kanna-toekenning by die KKNK in 2015.

Adam Small se gedig “What abou’ de lô” (*Kitaar my kruis*, 1962) is onlangs in Duitsland by die Weimar Poetry Film-fees met die groot jurieprys bekroon. Die skepper van die animasiefilm, Charles Badenhorst, vertel aan De Vries (2016) dat hy nog altyd ’n bewonderaar van Small se werk was: “Sy gedigte was nog altyd vir my ’n eerlike weerspieëling van wat in ons land aangaan. Ek het die geleentheid aangegryp om ’n film van

‘What about’ de lô’, te maak toe dit op die lys vir die ATKV se Filmverse-projek verskyn het. Die woorde is so swaar, hartseer en eerlik; om beelde by dit te sit was ’n uitdaging.” Die animasiefilm bestaan uit Adam Small se voorlesing as klankmateriaal en die beeld fokus op nie-lewende dinge. Die narratief is byvoorbeeld ’n ketel wat aangesit word, iets wat gemaak word om te drink en ’n radio wat aangeskakel word. Die animasie-uitbeelding wat niks te doen het met die narratief in die gedig nie, bring die tragiese boodskap sterker na vore deurdat dit nie op die emosionele elemente fokus nie. Die gaping tussen die alledaagse handeling wat uitgebeeld word deur ’n onbekende, ongeïdentifiseerde persoon, staan in skerp kontras met die gedig se inhoud. Die herhaling wat in die gedig voorkom, sorg byna vir ’n refreinmatigheid en beklemtoon die onregverdigheid en hulpeloosheid van Martin en Diana se liefdesverhaal. Die eenvoudige verhaal van mense wat in ’n sisteem vasgevang is en onderwerp word aan reëls wat niemand kan verduidelik nie, kom na vore. Om hierdie elemente te ondersteun, word daar ’n kort uittreksel uit die gedig hier afgedruk:

What about’ de lô? – Adam Small

Diana was ’n wit nôï
 Martin was ’n bryn boy
 dey fell in love
 dey fell in love
 dey fell in love

Daar is ook ’n tweede *Filmverse*-projek wat in Augustus 2016 by KykNet se Silwerskermfees debuteer. *Filmverse 2* se prente is nie net in Afrikaans te sien nie, maar ook in Engels, Sotho en Zoeloe (Opperman, 2016). Diek Grobler verduidelik die rede hiervoor:

Daar was voorheen onderskrifte, maar die rolprente is so kort, die kyker behoort na die visuele inhoud te kyk en nie na die onderskrifte nie. Met die ander tale by, kan hulle dit volg en hul volle aandag by die beelde hou, want dit is deel van die vers se trefkrag.

Om die genre van wat *Filmverse* beslaan te omskryf, is egter problematies. Grobler stel die term *film-poësie* voor, maar besef ook dat dit nie allesomvattend is nie. Die verskillende

mediums wat die animasiekunstenaars gebruik, wissel ook van gedig tot gedig en die persoonlike interpretasie van elke kunstenaar is idiosinkraties van aard. Twee kunstenaars sal dus byvoorbeeld van dieselfde gedig twee heeltemal verskillende films produseer.

In die onderhoud met Hattingh (2005: 91) maak die bekende akteur Johan Esterhuizen 'n kontroversiële stelling dat die tipe woordkunsproduksies wat in hierdie afdeling (Teater en film) bespreek word, eintlik aanleiding gegee het tot bewegings soos Voëlvry. Hy sê:

'n interessante program *Indaba, In gesprek, In conversation* [is] saamgestel in die *mid eighies* wat ook 'n baie sterk politieke boodskap oorgedra het, dit was deur middel van 'n woordkunsprogram, toe het iemand soos Ralph Rabie en Koos Kombuis gekom en net half toonsettings gedoen en dit het 'n kabaret geword. Maar eintlik was die woordkunsding eerste daar. Wat baie van die dinge van die Voëlvry toer vooruitgegaan het. Suiwer deur middel van poësie.”

Daar kan geargumenteer word dat Esterhuizen se stelling, naamlik dat woordkunsproduksies tot die Voëlvry-beweging aanleiding gegee het, ietwat vergesog is. Die verband wat verskillende subvorme van podiumpoësie met mekaar het en die wisselwerking wat daar tussen die subvorme bestaan in die groter kulturele en literêre sisteem, is egter opmerklik.

4.7 Samevatting

Die hoofdoel van hierdie hoofstuk is om die onderskeie subvorme van poësie op die podium in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem te ondersoek en telkens met voorbeelde toe te lig.

Die verskillende subvorme wat in die Afrikaanse podiumpoësie-sisteem teenwoordig is, kan ook verder onderverdeel word en dui op die moontlikhede wat podiumpoësie kan bied. Dit sluit aan by die polisisteamteorie, waar die literêre werk en al die manifestasies daarvan as subsisteme deel vorm van 'n groter geheelsisteem. Die subvorme wat ek in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem geïdentifiseer het, is onderskeidelik voorlesings en ander literêre geleenthede soos feeste, toonsettings, lirieke en bundels van sangers, die kompetisie-element

van podiumpoësie wat bekgevegte en Oopmond-geleenthede insluit, rap of kletsrym in die Afrikaanse taalsisteem en laastens teaterproduksies en films met poësie as kern.

Daar is geensins gepoog om 'n volledige oorsig oor die Afrikaanse literêre of kultuursisteem te gee nie, maar eerder 'n tipe bestekopname van wat in die betrokke sisteem teenwoordig is, te verskaf. Die Afrikaanse podiumpoësie-sisteem is met behulp van voorbeelde van die belangrikste of mees invloedryke bydraes in die sisteem bespreek. Daar is ook sommige onbekende kunstenaars genoem. Die seleksie is verteenwoordigend van wat in die onderskeie genres plaasvind en watter tendense op hierdie stadium teenwoordig is. Die feit dat die hoë kultuurvorme op dieselfde belangrikheidsvlak aangebied word as die populêre manifestasies, is eie aan die postmodernisme en sluit aan by die feit dat podiumpoësie brugbouend optree tussen die gevestigde poësievorme en die populêre vorme. Die demografie by die onderskeie geleenthede is opmerklik deurdat die oorgrote meerderheid van die gehoor of luisteraars soms nie met die podiumdigter ooreenstem nie. Wat die *slam*-sisteem in Amerika betref, bestaan die gehoor dikwels uit 'n wit, middelklas publiek terwyl daar meestal bruin of swart podiumkunstenaars is. Somers-Willet (2009: 78) skryf:

The audience for slam poetry on a national level has been and continues to be predominately white, liberal, and middle class. In an informal survey I conducted of slam poets and organizers across the US, many reported that this group constituted the majority of their audiences on both the local and national levels, with a few notable exceptions such as the Nuyorican Poets Cafe.

Daar is telkens verwys na interessante en opvallende geleenthede soos die InZync Poetry-sessies in Kayamandi ten opsigte waarvan Somers-Willet (2009) se bevinding tot 'n mate van toepassing is. Die InZync-geleenthede verskil van die situasie in Amerika op grond van die feit dat die podiumdigters en gehoorlede by die InZync-geleenthede uit 'n verskeidenheid rasse bestaan.

In die volgende hoofstuk vind daar 'n ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem plaas. Teksbesprekings uit die Afrikaanse sisteem sal telkens aan die hand van voorbeelde op die sosiale betrokkenheid van poësie op die podium wys. Met behulp van hierdie teksbesprekings sal die bepaalde tendense en ander moontlikhede van podiumpoësie bespreek word.

HOOFTUK 5: DIE SOSIALE ROL EN BETROKKENHEID VAN POËSIE OP DIE PODIUM

Dit sou skrikwekkend wees as 'n hele fase van die literatuur moet verbygaan waar geen seismografiese registrasie was van wat op die oppervlak van die volk aangaan nie. Betrokke literatuur is as sodanig nie beter of slegter as ander literatuur nie, en sal môre, of voor môre, uitvrek as dit nie meer as die passing show registreer nie.

–André P. Brink

5.1 Inleiding

Hoofstuk 5 bevat 'n ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse kultuursisteem. Daar word maatskaplik-krities gekyk na voorbeelde van gedigte en lirieke op die podium en die rol (of moontlike rol) wat dit in die samelewing speel. Historiese gegewens word, waar ter sake, by elkeen van die geselekteerde tekste betrek. Die onderskeie onderafdelings van podiumpoësie soos in Hoofstuk 4 uiteengesit, word nie hier as struktureringsmiddel gebruik nie. Daar word eerder tematiese verbande gesoek en die aanbieding van die voorbeeldtekste geskied daarvolgens. Die oorhoofse temas wat ek geïdentifiseer het, is die konstruksie van identiteit, sosio-politieke kommentaar en sosiale probleme. Bogenoemde temas en die subkategorieë word in Afdeling 5.4 volledig genoem. Die soeklig rakende die sosiale rol en betrokkenheid van poësie op die podium in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem val, soos in Hoofstuk 4, op die periode vanaf die 1980's. Alhoewel daar natuurlik voor daardie tyd manifestasies van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem gevind kan word, is daar as gevolg van die bestek van my studie net gefokus op die afgelope 30–40 jaar.

Die ondersoek word ondersteun met teksbesprekings van verskillende manifestasies van podiumpoësie deur verskeie kunstenaars. Die belangrikste voorbeelde van die onderskeie sisteme wat in die vorige hoofstukke bespreek is ten opsigte van die rol van poësie in die samelewing, word ondersoek. Telkens word daar 'n seleksie van tekste op grond van tematiese en/of ideologiese perspektiewe gemaak. Daar is ook verskillende intertekstuele

verbande waarvolgens sommige tekste bespreek word. Die onderskeie tekste en/of lirieke word in die meeste gevalle volledig afgedruk, maar soms sal (met motivering) net betrokke dele van die oorspronklike teks geplaas word. Daar is ook verwysings na tekste wat in Addenda geplaas is. Die tekste is telkens verkry uit bundels, die onderskeie kunstenaars se webwerwe, CD-boekies of getranskribeer deur myself. Die sosio-politieke omstandighede wat die oorsprong van elke teks in konteks plaas, word ook in ag geneem. Die onderskeie tekste dien as 'n tipe tydsdokument wat die sosio-politieke en maatskaplike situasie van die konteks waarin dit geskryf (of opgevoer) is, dokumenteer.

Die voorbeeldtekste by die onderskeie kwessies wat aangeraak word, is heel dikwels lirieke. Dit mag wees as gevolg van die groter beskikbaarheid van hierdie tekste as byvoorbeeld tekste wat by ander geleenthede op die podium ontstaan. Alle podiumtekste wat in hierdie hoofstuk bespreek word, het 'n sosio-politieke tema.

Sosio-politieke kwessies ontvang heelwat aandag in akademiese studies oor die poësie en is dus geredelik beskikbaar. Ek wil graag 'n hiaat in die akademiese gesprek aanvul deur lirieke te betrek. Wat bedoel word met voorbeeldtekste hier, is die tekste wat bespreek word op grond van hul sosiale rol en betrokkenheid in die literêre en kultuursisteem. Hierdie onderskeie kwessies kom in Afdeling 5.4 aan bod. Daar word later in hierdie hoofstuk en in Hoofstuk 6 se gevolgtrekkings uitgebrei oor die redes hiervoor.

Odendaal (2017: 70–74) verdeel die sosiale impak en belangrikheid wat poësie (en veral die InZync Poetry Sessions) in die samelewing speel in verskeie kategorieë. Eerstens is poësie 'n gedeelde boodskap (“shared message”) deurdat deelnemers en digters met mekaar kommunikeer en sekere boodskappe oordra.

Tweedens word poësie gesien as 'n unieke vorm van uitdrukking aangesien poësie gebruik kan word om dinge te sê waaroor mense nie gewoonlik praat nie. Odendaal (2017: 71) is van

mening dat poësie nie net gesien kan word as “a way to speak for the self” nie, maar ook ’n “way of speaking on behalf of others, especially those that are silenced”.

Derdens is die rol van poësie in die samelewing volgens Odendaal (2017: 72) die feit dat poësie sosiale kommentaar lewer: “Poets are social commentators because they are able to use poetry to provide a different perspective on social issues”.

Vierdens is poësie ’n platform vir self-refleksie. Odendaal (2017: 73) skryf na aanleiding van onderhoude met deelnemers en gehoorlede: “Performance poetry not only allows for self-reflection, but performance poetry events can also be read as reflections of society as a whole. The poetry that is shared on a platform reflects what is happening in the society within which the poetry event is held”.

Vyfdens is die InZync-geleentede ’n plek vir stilte. Odendaal (2017: 73) beskou die stiltes by die geleentede as ’n goeie kontras met die harde geraas van die normale lewe. Die gedeelde stiltes word komplementêrend tot die gedeelde stories. “This insistence on the silence that poetry also creates is interesting, given the usual associations of voice and volume when it comes to performance poetry as a medium of self-expression”.

Sesdens is poësie ’n platform om vol waagmoed die waarheid te vertel. Die term wat Odendaal (2017: 73) gebruik, is *parrhesia* en dit sluit aan by die indentiteitskonstruksie van die *performers* en gehoorlede. By InZync kan die digters sonder skroom harde waarhede uitspreek, selfs al maak dit sommige mense ongemaklik.

Laastens beskryf Odendaal (2017: 74) poësie as “cultivator of togetherness”. In die InZync Poetry Sessions is daar geleentheid vir die *performers* en gehoorlede om saam weerloos te wees. Die digters verskaf ’n grepie van hulself en hul lewe en die gehoorlede se reaksies bring mense by mekaar. Só word bande verstewig en stereotipes afgebreek.

Alhoewel my doel is om van die subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem te verskaf, is die beskikbaarheid van podiumtekste ’n werklike probleem. Die feit dat lirieke moontlik makliker behoue bly en die toets van die tyd deurstaan, word as moontlike verduideliking voorgelê. Dit is wel so dat lirieke (en dus musiek) ’n groot rol te speel het in die sosio-politieke landskap van die tyd. Bosman (2004: 103) voer aan:

Hoewel die lirieke van ligte Afrikaanse musiek sedertdien nader beweeg het aan die maatstawwe wat die Musiek-en-Liriekbeweging gestel het, het dit oorwegend tematies by die romantiese ballade van die Europese en Anglo-Amerikaanse populêre musiek gebly. Rockmusiek, daarteen, was sedert die ontstaan daarvan in die middel van die 1950’s nog altyd bekend vir die proteskarakter daarvan, vir die sosiale kommentaar wat dit lewer en vir ’n groter mate van interaksie met die aktualiteit.

Bosman (2004: 117) gaan verder deur te noem dat liriekskrywers (en dus sangers) hul finale produk vinniger by die publiek uitkry as digters: “Lirieke van Afrikaanse rockmusiek het daarom soms ’n groter onmiddellikheid en aktualiteit as die poësie. Wie wil weet wat in die kulturele en ‘geesteslewe’ van die Afrikaanssprekende aangaan, moet soms ook ’n rockkonsert bywoon.”

Dit bring my terug by die belangrike rol van die ontvangs van die podiumteks, soos bespreek in Hoofstuk 2 met behulp van die resepsieteorie. Abrams (1953) se poëtikale model en die element van die kunstenaar, gehoor en werklikheid kan ook ten opsigte van lirieke betrek word.

Die lirieke en podiumtekste wat in hierdie hoofstuk aan bod kom, het in ’n spesifieke konteks ontstaan. Opperman (2007) brei uit oor spesifiek die sosiale rol van lirieke en die feit dat die ontvangs (resepsie) daarvan selfs meer intens as geskrewe teks kan wees, aangesien dit in groepsverband ervaar word:

Lirieke word dikwels ontvang in ’n sosiale konteks wat ’n definitiewe rol speel in die emosionele intensiteit van daardie ontvangs. Selfs al word lirieke nie fisies binne die groepsverband ontvang (soos tydens ’n rockkonsert) nie, is daar steeds ’n gevoel van kollektiwiteit in die idee daarvan om ’n aanhanger van ’n groep of ’n kunstenaar te

wees saam met mede-aanhangers. Die aanhoor van musiek is boonop op sigself 'n sosiale ondervinding, omdat die aanhoor van musiek 'n sosiale interaksie is tussen luisteraar en musiekmaker(s).

Die sosiale konteks waarin lirieke ervaar word, het ook 'n uitwerking op identiteitsvorming. Net soos daar 'n groepsidentiteit ontstaan by byvoorbeeld 'n rockkonsert, word die individue as deel van die gehoor ook beïnvloed. Frith (1996: 274) omskryf die belangrikheid van musiek in identiteitsvorming: "Music can be seen as an abstract representation of social organization, as the geometry of social structure." Musiek (en die lirieke daarvan) dra daarom by tot die identiteitsvorming in groepsverband, asook individueel. Die sosiale rol en betrokkenheid van veral lirieke in hierdie verband, word later in die hoofstuk bespreek.

Die woorde van musiek is nie die enigste subvorm van podiumpoësie wat as sosiaal betrokke gesien kan word nie. Rakende rap (of kletsrym) en die sosio-politieke bewuste element wat daarin teenwoordig is, skryf Chang (2006a: xii) dat dit teenstrydig is met die kommersiële sukses wat dit behaal. Hy skryf: "[E]ven as hip-hop was at the peak of its function as a multiplier for entertainment and luxury lifestyle capital, hip-hop continued to give voice and grand vision, one-to-one, to millions around the world". Dié opmerking, wat op die internasionale hiphop-kultuurvorm van toepassing is, is net so geldig ten opsigte van die situasie in Suid-Afrika. Ek probeer so ver moontlik om die sosiale betrokkenheid by elke voorbeeld van podiumpoësie te bespreek. Alhoewel die sosiale betrokkenheid van voorbeeldtekste bespreek word, kan dit nie noodwendig met behulp van empiriese navorsing bepaal word nie. Die navorsing in my proefskrif is derhalwe meestal kwalitatief van aard. Die hoofstuk bestaan hoofsaaklik uit verwysings na voorbeeldtekste met inagneming van die elemente in Abrams (1953) se samevatting van poëtikale benaderings (weliswaar ten opsigte van die Romantiek), sowel as ander teoretiese benaderings soos die resepsieteorie wat reeds in Hoofstuk 2 genoem is.

Die onderskeie voorbeeldtekste word so volledig moontlik afgedruk. Dit is nie noodwendig omdat die tekste met behulp van die stipleesmetode geanaliseer word nie, maar eerder om ander moontlike kwessies wat nie in my proefskrif aan bod kom nie, uit te wys. Daar word slegs op tersaaklike of relevante dele gekonsentreer.

In Hoofstuk 5 word ’n chronologiese tydlyn van die Afrikaanse poëtiesistiem gevolg. Die geskiedenis van die Afrikaanse taal word, sonder dat dit die oorspronklike doel van die studie is, uitgelig as gevolg van die struikelblokke wat die taal moet oorkom. In die afdeling oor Afrikaneridentiteit (Afdeling 5.4.1.2) word daar aandag bestee aan die Afrikaanse taal, die ontwikkeling daarvan, sowel as verskille in taalgemeenskappe en die status van Afrikaans teenoor byvoorbeeld Engels.

5.2 Twee voorbeelde van sosiale verandering deur middel van poësie

Voordat podiumtekste se sosiale rol en betrokkenheid bespreek word, wil ek graag twee voorbeelde uitlig waar poësie (nie noodwendig oorspronklik podiumpoësie nie) direkte gevolge gehad het vir die samelewing of direk ’n rol gespeel het by sekere sosio-politieke besluite en/of veranderinge. Daar kan geargumenteer word dat beide voorbeelde wel op ’n platform of *podium* plaasgevind het, indien *podium* in die figuurlike sin verstaan word. Die gedigte is nie oorspronklik geskryf om op ’n platform te realiseer nie. Die rede waarom hierdie voorbeelde van belang is, is omdat dit sosiale verandering teweeg gebring het. Die uitwerking daarvan kon direk gesien of ervaar word.

5.2.1 “Die kind” – Ingrid Jonker

Die eerste voorbeeld is met oudpresident Nelson Mandela se intreerede in 1994, toe hy ’n wit, Afrikaanse, vroulike digter se polities-gelaaide gedig in die parlement voorgelees het. Jakes Gerwel het oudpresident Nelson Mandela aangeraai om dié gedig te gebruik in sy

eerste toespraak (Viljoen, 2012). Dit is die bekende gedig “Die kind” deur Ingrid Jonker wat in Engels vertaal is as “The child” deur onder andere Jack Cope en André P. Brink. Deurdad Nelson Mandela besluit het om hierdie gedig voor te lees, was daar ’n groot bewusmaking van Jonker se werk, sowel as die afbreek van sekere stereotipes, soos byvoorbeeld dat witmense apaties gestaan het teenoor die apartheidsregering se wandade.

Volgens Viljoen (2012: 63) het Ingrid Jonker die gedig “Die kind” geskryf “in a rush of anger and indignation” nadat sy gehoor het van ’n insident van ’n kind wat doodgeskiet is op pad na ’n kliniek. Sy het die toneel besoek en na die polisiestasie gegaan om die liggaam te sien: “Driven by outrage and morbid fascination, Ingrid went to the police station at Philippi to see the body”, skryf Brink (2007: 15). Jonker het die gedig na ’n paar maande in Junie probeer publiseer, eerstens in die Nasionale Party se geallieerde koerant, *Die Burger*, en later in die United Party-koerant, *Weekblad*. Albei koerante se redakteurs het haar gedig verontwaardig van die hand gewys (Viljoen, 2012: 63). Die gedig is uiteindelik in Julie 1961 in *Kontras* gepubliseer en het onmiddellik aandag getrek. Dit is later in Nederland gepubliseer en in Engels deur die British Broadcasting Corporation (BBC) uitgesaai en in ’n verskeie aantal tale vertaal, selfs in Hindi. Die gedig het ook in Mei 1963 in die tydskrif *Drum* met Engelse en Zoeloe-vertalings verskyn. Sodoende het dit ’n groter en wyer Suid-Afrikaanse (en internasionale) gehoor bereik (Viljoen 2012: 63). Die gedig het dus op verskeie *podiums* verskyn, al is dit nie oorspronklik as ’n podiumgedig beskou nie.

Alhoewel Jonker aanvanklik die politieke aard van die gedig onderbeklemtoon het, sou sy self later erken dat daar wel ’n toon van politieke opstand in die gedig teenwoordig is: “I am surprised when people call it political”, skryf sy in ’n artikel in *Drum* (Mei, 1963). “It grew out of my own experiences and sense of bereavement. It rests on a foundation of all philosophy, a certain belief in ‘life eternal’, a belief that nothing is ever wholly lost.” Die oorspronklike titel van die gedig was “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate in Nyanga”,

maar dit is verander as gevolg van die gelaaiete betekenis daarvan en die politieke onrus van die tyd. Aanvanklik wou Jonker dit nie verander nie, maar die uitgewers het haar gedwing: “Apart from bowing to pressure to shorten the title of the poem to ‘The Child’, she refused to change a word, and like the baby she addressed in it, the poem has since travelled the world in many languages” (Brink, 2007: 15).

Le Cordeur (2015) verskaf die volgende twee redes waarom Mandela volgens hom hierdie spesifieke gedig voorgelees het:

Madiba het myns insiens om twee redes op hierdie gedig besluit: Ten eerste was dit om erkenning te gee aan Jonker se anti-apartheid-standpunt as synde verteenwoordigend van talle Afrikaners wat teen apartheid gekant was. Tweedens wou Mandela die sein uitstuur dat Afrikaans en die totale Afrikaanse gemeenskap ’n plek in ’n demokratiese Suid-Afrika verdien.

Die spreker in hierdie gedig spreek haarself uit teen onreg op ’n politieke en maatskaplik-sosiale vlak, veral teenoor kinders. Volgens Viljoen (2012: 66) lê die gewildheid van die gedig in die kombinasie van baie spesifieke teenoor universele temas:

Several elements in the poem must have spoken to the oppressed who became acquainted with the poem in the early 1960’s: its spirit of defiance, its claim that those who died in the struggle were not dead but would live on, its assurance that the oppressed child would become a man asserting his presence in the whole of Africa and the world – in short, it was a reassurance that the struggle would not be in vain. Its final line “without a pass” was also a defiant stand against apartheid laws of the time.

Nelson Mandela het ’n *politieke verhoog* of *podium* gebruik met die voorlees van “Die kind”. Later is hierdie gedig ook deur ander voorgedra, voorgelees en getoonset. Die bekende groep Klopjag het ’n toonsetting van “Die kind” op hul album *13/02* (2002) gedoen. Chris Chameleon het ook op sy Album *As jy weer skryf* (2011) ’n toonsetting gedoen, gesing deur Joana Katze. Beide hierdie toonsettings beeld die dringendheid van die woorde in die melodie uit, hoewel op verskillende maniere.

Daar was selfs televisieuitsendings van Mandela se voorlesing deur die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) en oorsese nuusstasies ten tye van die nuwe bedeling in Suid-

Afrika. Die gedig dien dus as voorbeeld van hoe 'n oorspronklik geskrewe teks deur 'n spesifieke geleentheid omvorm is en dan wêreldwyd op podiums opgevoer is.

Die oorspronklike gedig volg hier, met die Engelse vertaling van André P. Brink daarnaas:

Die Kind	The Child
<p>Die kind is nie dood nie die kind lig sy vuiste teen sy moeder wat Afrika skreeu skreeu die geur van vryheid en heide in die lokasies van die omsingelde hart</p>	<p>The child is not dead the child raises his fists against his mother who screams Africa scream the smell of freedom and heather in the locations of the heart under siege</p>
<p>Die kind lig sy vuiste teen sy vader in die optog van die generasies wat Afrika skreeu skreeu die geur van geregtigheid en bloed in die strate van sy gewapende trots</p>	<p>The child raises his fists against his father in the march of the generations who screams Africa screams the smell of justice and blood in the streets of his armed pride</p>
<p>Die kind is nie dood nie nòg by Langa nòg by Nyanga nòg by Orlando nòg by Sharpeville nòg by die polisiestatie in Philippi waar hy lê met 'n koeël deur sy kop</p>	<p>The child is not dead neither at Langa nor at Nyanga not at Orlando nor at Sharpeville nor at the police station at Philippi where he lies with a bullet in his head</p>
<p>Die kind is die skaduwee van die soldate op wag met gewere sarasene en knuppels die kind is teenwoordig by alle vergaderings en wetgewings die kind loer deur die vensters van huise en in die harte van moeders die kind wat net wou speel in die son by Nyanga is orals die kind wat 'n man geword het trek deur die ganse Afrika die kind wat 'n reus geword het reis deur die hele wêreld</p>	<p>The child is the shadows of the soldiers on guard with guns saracens and batons the child is present at all meetings and legislations The child peeps through the windows of houses and into the hearts of mothers this child who just wanted to play in the sun at Nyanga is everywhere the child who became a man treks through all of Africa the child who became a giant travels through the whole world</p>
<p>Sonder 'n pas</p>	<p>Without a pass</p>
<p><i>Ingrid Jonker – Maart 1960</i></p>	<p>Vertaling: André P. Brink <i>Black Butterflies</i> (2007: 85)</p>

5.2.2 “Sara Baartman” – Diana Ferrus

Nog ’n voorbeeld waar die skryf van ’n gedig direkte gevolge gehad het, is (soos reeds genoem in Hoofstuk 4) die gedig van Diana Ferrus oor Sara Baartman. Hierdie gedig het Ferrus oorspronklik in Engels geskryf onder die titel “I’ve come to take you home” en dit is toe in Frans vertaal en in die Franse parlement voorgelees. Die oorskot van Sara Baartman is daarna aan Suid-Afrika terugbesorg. Volgens Sokari (2012) op die webblog *Blacklooks blogspot* het Ferrus ten minste gedeeltelik bygedra tot die terugbesorging van Sara Baartman se oorskot.

In die vroeë vyftigerjare het van die Griekwa-mense ’n petisie opgestel vir die Franse regering om Baartman se oorskot na Suid-Afrika terug te bring. Op grond van ’n Franse wet uit 1850 wat lui dat “all artifacts in French museums belonged to France”, is die petisie geweier. In 1996 het president Nelson Mandela ook ’n pleidooi aan die Franse president, Francois Mitterrand gerig. Willis (2010: 141) argumenteer die volgende:

While president Francois Mitterrand had apparently “made a personal promise” to his counterpart Mandela to resolve the issue, it took years for the French parliament to overcome “objections about the precedent it would set for countries seeking the return of artifacts.” Indeed as recently as 1998 the musee de l’Homme had even denied that the vestiges of Saartjie Baartman were in its holdings.

Uiteindelik het ’n Franse senator, Nicholas About, in 2001 ’n wetsontwerp laat deurgaan om wel aan die petisie te voldoen. Die senator het die gedig van Diana Ferrus te lese gekry en dit in sy toespraak in die Franse parlement gebruik om te illustreer hoe Sara Baartman se mense emosioneel en sielkundig geaffekteer word deurdat haar oorskot steeds in Frankryk is.

Die petisie was suksesvol en vir die eerste keer is ’n gedig opgeneem in ’n Franse wet (Sokari, 2012). Omdat Sara Baartman se oorskot ongeveer 200 jaar in die besit was van Franse museums, het dit deel uitgemaak van Frankryk se kulturele geskiedenis. Daarom was

spesifieke wetgewing nodig vir die ontslag daarvan. Die oorskot is toe aan Suid-Afrika terugbesorg en die oorhandiging het met groot seremonie en media-aandag plaasgevind.

By die oorhandiging by die Franse ambassade in Pretoria het Diana Ferrus die gedig voorgelees en kore het opgetree. Volgens Willis (2010: 141) was daar twee houtkiste: die een het die ware oorskot van Sara Baartman bevat en die ander die pleisterafdruk van haar liggaam. Hierdie historiese geleentheid is bygewoon deur onder andere Roger Schwarzenberg, die Franse navorsingsminister, Bernard Chevassus-au-Louis, die direkteur van Frankryk se museum van geskiedenis, Thuthukile E. Skweyiya, die Suid-Afrikaanse ambassadeur in Frankryk en Bridgette Mabandla, die Suid-Afrikaanse viseminister van kuns, kultuur, wetenskap en tegnologie. Mabandla het die geleentheid beskryf as 'n sterk simbool van solidariteit tussen Parys en Pretoria.

Die media het die vlug van die SAA Boeing 767 gevolg waarop die oorskot na Suid-Afrika gebring is. Die aankoms was vroeg in Mei 2002 in Kaapstad. Diana Ferrus het die oorskot van Frankryk tot in Suid-Afrika vergesel. Sara Baartman is met 'n tapyt van bok- en sebravelle ontvang, aangesien beamptes geglo het dat 'n rooi tapyt koloniale konnotasies sou hê. 'n Griekwa-koor, Khoi-musiekgroepe en 'n vlootorkes, saam met regeringsbeamptes sowel as gewone mense wat 'n verlore voorsaat terugverwelkom het, was teenwoordig. Nadat Sara se oorskot vir drie maande lank in 'n militêre lykshuis gehou is, is dit uiteindelik formeel op 9 Augustus 2002 in die landelike dorpie Hankey, sowat 756km oos van Kaapstad, begrawe. Dit is nie toevallig dat die datum ook Nasionale Vrouedag is nie (Willis, 2010: 141).

Die oorspronklike gedig "I've come to take you home" volg hier, met die Afrikaanse vertaling, "Ek is hier om jou huis toe te neem", daarnaas:

<p>I've come to take you home I've come to take you home – home, remember the veld? the lush green grass beneath the big oak trees the air is cool there and the sun does not burn. I have made your bed at the foot of the hill, your blankets are covered in buchu and mint, the proteas stand in yellow and white and the water in the stream chuckle sing-songs as it hobbles along over little stones.</p> <p>I have come to wretch you away – away from the poking eyes of the man-made monster who lives in the dark with his clutches of imperialism who dissects your body bit by bit who likens your soul to that of satan and declares himself the ultimate god!</p> <p>I have come to soothe your heavy heart I offer my bosom to your weary soul I will cover your face with the palms of my hands I will run my lips over lines in your neck I will feast my eyes on the beauty of you and I will sing for you for I have come to bring you peace. I have come to take you home where the ancient mountains shout your name. I have made your bed at the foot of the hill, your blankets are covered in buchu and mint, the proteas stand in yellow and white – I have come to take you home where I will sing for you for you have brought me peace.</p>	<p>Ek is hier om jou huistoe te neem Ek is hier om jou huistoe te neem, huis toe – onthou jy die vlaktes, die welige groen gras onder die groot eikeboom, die lawende koeltes en die son wat nie steek? Ek het jou bed berei teen die voet van die berg, jou komberse uitgedos in boegoe en kruisement. Daar waar die proteas pronk in geel en wit, daar sing die rivier jou verwelkomingslied!</p> <p>Ek is hier om jou weg te skeur, weg van die snyende oë van die monster wat wegkruip in die donker met sy kloue van haat, wat jou liggaam versnipper, stukkie vir stukkie, jou siel vergelyk met dié van satan en syne vergelyk met dié van god! Ek is hier om jou te troos, jou moeë hart teen my bors vas te hou, die palms van my hande oor jou wange te vou die lyne in jou nek met my lippe te streel en jou ewige skoonheid in my oë te onthou. Ek is hier om vir jou te sing want ek het vir jou vrede gebring.</p> <p>Ek is hier om jou huis toe te neem, daar waar die oeroue berge jou naam uitroep! Ek het jou bed berei teen die voet van die berg, jou komberse uitgedos in boegoe en kruisement. Daar waar die proteas pronk in geel en wit, daar sing die rivier jou verwelkomingslied.</p> <p>Ek is hier om jou huis toe te neem waar ek vir jou sal sing want jy het ook vrede vir my gebring; want jy het ook vrede vir ons gebring.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die terugbesorging van Sara Baartman se oorskot aan Suid-Afrika het ook 'n ander podiumdigter, Loit Sôls, geïnspireer om 'n gedig te skryf, opgedra aan Baartman. In die gedig lig die digter moderne probleme uit wat 'n vrou moet oorkom en jukstaponeer dit met Sara Baartman se lewe van lank terug en die probleme wat sy toe as bruin vrou moes oorkom. Dit is in Kaaps geskryf. Die gedig, "Icon", kom uit Sôls se tweede bundel, *Die faraway klanke vanne hadeda* (2006), en lui soos volg:

Icon – Loit Sôls

’n Poem-song opgedra an Sara Baartman (1789 – 1816) oppie return van ha’ remains

Sara, ’n First Nation Mama, Indegenous Ausi – hiee’s jou plek
Sara, icon virrie Nama, !Khoe, Basarwa, Griqua, Koranna

Meer as mooi sy’t geblom, ooh so innocen en hups
Toe vattie skurke ha’ mind en sirrit binnin ’n gips
Vannie cradle torrie cage, she was coming of age
Barely diskan ha’ teens, oopie pad ha’ dreams

Hoe’t dai Dunlop gewiet hoe ha’ private life lyk?
History se stereotypes het ma’ altyd exaggerate
Die Western, civilised wêrel, nou eeste geschock
moet hille scientific racism ha’ ytmekaa gemock

Die storie’s te bizarre, ek oep hai monste Cezar
drai om in sy grave, sy was nie sy sex slave
Ma’ hy doen toerrie selle soesse gangster ma’ is
Roep al sy vyl vrinne, gonorrhoea, syphilis

Toe ees vinne sy yt ha’ “protectors” se honesty
nie net een bies steel, sônne oegknip of modesty
Soessie straatmense vaddag, sy was ha’ dt ytgelag
soe allieen en destitute, innie koue ampe nude

Jong meisies nes Sara wôt nóg so weggelei
Net so impressionable en ma’ min oppie pil
Ma’ moet al ha’ verdriet, ha’ lyding wassie veniet
Sy’s mos wee’ trig by ôs, dit sit diep innie bôs

Ma’ ôs kannie die history soemma net so wegwensie
Sal altyd ma’ echo en maak nié altyd sense-ie
Die Baartman-hys was op Kū, claim van ha’ offspring en sweer
“Al issie kraal weg, ôs kannit voel innie s’eer”

Oppie ancestral grônte staanne factory of hoe?
Hille noemmit oek Koo – ma’ spel, pronounce-ittie so
Ma’ at last kannie wêrel nie mee’ die storie refute
Sy was ma’ nette jong meisie, and of no ill-repute

Sara, jou descendants vra:
“Mama, die hanky-panky’s veby, ma’ is Ma regtag vry?”
Sara, ’n First Nation Mama, Indegenous Ausi – hiee’s jou plek

Met die voorbeelde van Ingrid Jonker se, “Die kind”, voorgelees deur Nelson Mandela in die parlement, en die gedig van Diana Ferrus oor Sara Baartman, gelees in die Franse parlement,

het sosiale verandering plaasgevind en is daar duidelike aanpassings gemaak as gevolg van die poësie. Dit was in elke geval óf om bewusmaking van 'n kind wat geskiet is en die feit dat Afrikaanse mense ook teen apartheid was óf om oorblyfsels van 'n voorsaak terug te besorg aan Suid-Afrika. Hierdie voorbeelde is maar twee van vele waar poësie 'n kulturele en politieke sosiale rol gespeel het en steeds speel. Met die bogenoemde voorbeelde kan daar geargumenteer word dat daar 'n verskil in die werklikheid (of realiteit) kan intree en die invloed wat die kunswerk op die werklikheid het, word so uitgelig. As Abrams (1953) se model voorgehou word, is die elemente van die kunswerk (podiumgedig) en die werklikheid hier teenwoordig. In die volgende afdeling word daar gespekuleer oor die persepsies van die orale tradisie van poësie en die sosiale rol wat dit in die kultuur speel.

5.3. Persepsies omtrent die orale tradisie van poësie en die sosiale rol daarvan in die kultuur

In my proefskrif word daar gekyk na die podiumvorme van poësie in die Afrikaanse literêre sisteem soos bespreek in Hoofstuk 4. In dié afdeling word daar eers ondersoek ingestel na hoe spesifiek orale of podiumvorme van poësie in die samelewing beskou word.

In Hoofstuk 2 is die verskille en ooreenkomste tussen orale poësie en die term *podiumpoësie* bespreek. Vir die doeleindes van dié afdeling sal die term *orale poësie* gebruik word om al die moontlike vorme van podiumpoësie te omvat. Die rede hiervoor, is dat die sosiale rol van orale poësie teruggevoer kan word tot die oorsprong van dié tipe poësie. Die oorspronklike manifestasie van orale poësie, en nou spesifiek die sosiale rol en betrokkenheid wat dit gespeel het, kom in hierdie afdeling onder die soeklig.

Volksverhale met 'n orale grondslag kom in alle samelewings voor. Vir Franz Boas is volksverhale 'n spieël van die kultuur. Dit kan gesien word as 'n volk of groep se outobiografiese etnografie. Dundes (1966) argumenteer soos volg:

[T]he jokes we tell, the songs we sing, the games we play, all reflect the values and outlook of the social groups of which we are members. Thus the traditional tales and poems circulating among a group of people reflect its concerns and aspirations, often more accurately than the literature produced by the literate elite.

Die gewone lewe van die volk of groep word in alledaagse kulturele praktyke vasgevang soos grappe, feëverhale, sprokies, stories en verse. Dit weerspieël daarom 'n greep van die werklikheid soos die gewone mens dit ervaar. Dit is nie noodwendig die siening van navorsers nie, omdat die literêre elite of hoë kultuur ander moontlike interpretasies en sienings oor hierdie tipe kulturele praktyke kan hê.

Abrahams (1963: 393) betoog soos volg:

As with any object or concept, every work of folk creation or transmission is an artifact potentially capable of providing great insight into the story of its culture, because that work, in both its form and its function, reflects the preoccupations and values of those who create and transmit it. Folklore represents or reflects the functional unity which man in groups can create for himself.

As daar antropologies na samelewings gekyk word, word daar dikwels tussen twee samelewingsoorte onderskei (Finnegan 1997: 46). Aan die een kant is daar die “primitiewe”⁷⁴ of nie-industriële samelewing wat beskryf kan word as homogeen, gering en konformerend. Hierdie soort samelewing word dikwels gesien as 'n orale en analfabetiese samelewing. Die ander soort samelewing is die moderne, industriële samelewing wat meestal sekulêr en rasioneel is. Sulke samelewings word as heterogeen beskryf en word deur die geskrewe woord gedomineer. In dié tipe samelewing staan prestasie en individuele ontwikkeling sentraal.

As gevolg van verskillende kategorieë word die rol van literatuur verskillend geïnterpreteer. Volgens Finnegan (1977: 46) word 'n denkfout dikwels begaan as daar geredeneer word dat orale letterkunde slegs by die sogenaamde *primitiewe kulture* aanwesig is. Laasgenoemde

⁷⁴ Die term *primitiewe kulture* word deesdae as 'n pejoratief beskou, maar aangesien Finnegan (1997) dit so gebruik, sal dit ter wille van konsekwenheid dieselfde bly. Minder gelaaide terme mag dalk *argaiëse*, *basiese* of *ou kulture* wees.

aanname is maklik om te maak en so word die aannames oor 'n spesifieke samelewing oorgedra na die ondersoek van die orale literatuur. Die rol van die orale literatuur in beide soorte samelewings is egter dieselfde, hetsy dit geskep word in 'n "primitiewe" samelewing of in 'n ontwikkelde een.

Die orale tradisie van poësie word mondelings van geslag tot geslag oorgedra. In die "primitiewe" samelewings lewe die poësie in die monde en harte van mans, vroue en kinders en dit kan slegs waardeur word deur die uitvoering daarvan. Hierdie tradisie is in dié soort samelewing populêr, eerder as wat dit 'n estetiese strewe van 'n paar opgevoedes is (Opland, 1992: 17).

In "opgevoede" samelewings is die moderne mens daaraan gewoond om poësie in die geskrewe vorm te waardeur, wat in die meeste gevalle asosiaal van aard is en in isolasie plaasvind. Die sosiale konteks waarin orale poësie plaasvind, speel 'n belangrike rol by die resepsie en waardering daarvan deur die gehoor. Die rolspelers in die onderskeie poëtiesisteme wat by die resepsie van poësie belangrik is, is akademië, teoretici en die publiek (gehoor).

As poësie in 'n boek gelees word, is die gedigte verwyder van die oorspronklike sosiale konteks en is dit ook verwyder in tyd en ruimte van die uitvoering daarvan. Dit word aan die leser gebied as 'n "cold, lifeless object on a printed page" (Opland, 1992: 18). Dit is dus belangrik om die sosiale kontekste van gedigte in gedagte te hou wanneer daarvoor besin word. As daar 'n geskrewe weergawe van 'n orale gedig bestaan, moet dit gelees word asof dit gehoor word, "in a rush, with an ear for the rhetorical patternings and an openness to the power of the imaginative language" (Opland, 1992: 20).

Een van die grootste rolle wat die verskynsel van orale poësie in enige kultuur verrig, is dié van sosiale kommentaar. Ook met die *performance* van gedigte kan die digter sy mening oor

aktuele onderwerpe in die samelewing lug, hetsy polities- of maatskaplik-krities van aard. Dit kan dus gesê word dat die karakter van orale poësie sosiaal bewus is.

Opland (1992: 20) is van mening dat die nie-permanente aard van die orale *performance* aan die digter die vryheid verleen om meer uitgesproke te wees as wat geskrewe digters kan wees. Hy meen dat die uitgesproke kritiek dikwels deel is van die funksie van die *performance* sodat die digter kan werk met die beperking om die waarheid te praat soos hy/sy dit sien, namens die mense. Dit is die podiumdigter se rol om magsfigure wat die lewens van die mense beheer, te prys of te kritiseer en om openlik die brandende kwessies wat die gemeenskap raak, uit te druk (Opland, 1992: 21). Op grond van die mondelinge aard daarvan, word gesproke poësie egter dikwels in die akademie gesien as minder waardevol en nie in dieselfde kategorie as die hoë kultuur van geskrewe vorme nie. Dit blyk dus dat die konsep van podiumpoësie dikwels in akademiese kringe gesien word as 'n verskynsel wat tot die randgebied van die literêre sisteem behoort (Adendorff 1996: 131).

Dit is 'n belangrike tendens van die postmodernisme dat hoë en lae kulture vermeng en bevraagteken word en dat poësie of literatuur wat voorheen na die periferie uitgeskuif is, nou as hoofstroomvorm aandag geniet. Grensoorskryding word in die postmodernisme voorgestaan en volgens Adendorff (1996: 131) kan die onderskeid tussen hoë en lae letterkunde herinterpreteer word. Daar is reeds in Hoofstuk 2 aan hierdie argument aandag gegee.

My proefskrif wil wegbeweeg van die idee dat podiumtekste nie belangrik is nie omdat dit nie deel uitmaak van die “hoë kultuur” nie. Die veranderde populariteit wat podiumvorme bied, kan ook verder ondersoek word. In die volgende afdeling word kwessies geïdentifiseer wat in podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem teenwoordig is.

5.4 Kwessies wat deur podiumpoësie aangeraak word

Noudat daar ’n oorsig gegee is oor presies hoe belangrik podiumpoësie in die samelewing is, het ek vir die doeleindes van my proefskrif kwessies of temas geïdentifiseer wat in sekere subvorme van die podiumpoësie voorkom. Die geïdentifiseerde kwessies soos uiteengesit in hierdie afdeling is uiteraard deur my eie sosio-politieke perspektief beïnvloed. Daar sal by elk van die kwessies voorbeelde uit verskillende subvorme van podiumpoësie⁷⁵ verskaf word. Iemand soos Antjie Krog, wat eerstens as ’n digteres van geskrewe tekste gesien kan word, se werk sal byvoorbeeld nie in hierdie afdeling aan bod kom nie. Hoewel Krog heelwat polities-gelaaide poësie skryf, geniet dit reeds uitgebreide akademiese aandag. Krog se gedigte word gesien as deel van die literêre kanon en hoewel sy per geleentheid haar werk *perform* (let wel, nie net voorlees nie), is haar gedigte nie in wese voorbeelde van podiumtekste⁷⁶ nie. Die (meeste) voorbeeldtekste wat in hierdie afdeling aangebied word, behoort tot die marge.

Die bespreking oor die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem word ook van teksbesprekings vergesel. Soos reeds genoem, is die meeste teksseleksies lirieke. Die ondergrondse musieklandskap is veral betrokke op sosiale vlak. Senekal & Van den Berg. (2010: 99) skryf: “Afrikaanse musikante skryf oor temas wat alle Suid-Afrikaners raak, soos misdad, armoede en korrupsie, maar ook oor kwessies van die nuwe bedeling wat hoofsaaklik Afrikaners raak, byvoorbeeld ’n gevoel van uitsluiting uit die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap, soos vergestalt in pleknaamverandering, Regstellende Aksie en Swart Ekonomiese Bemagtiging”.

75 Nie al die subvorme soos geïdentifiseer in Hoofstuk 4 word noodwendig in Hoofstuk 5 bespreek nie. Dit is aangesien nie al die subvorme van podiumpoësie sosiaal betrokke temas openbaar nie.

76 Ek is wel bewus daarvan dat daar geargumenteer kan word dat alle tekste potensieel podiumtekste kan wees. Wat hier bedoel word, is dat die meeste van Krog se gekanoniseerde werk nie geskryf is met die doel om uiteindelik op die podium opgevoer te word nie. Die gedigte van veral gekanoniseerde digters het al heelwat akademiese aandag gekry, en word daarom nie tot my teksseleksie in hierdie hoofstuk gereken nie.

In die volgende afdelings is die keuse van tekste gebaseer op grond van die temas en nie noodwendig volgens die onderafdeling of subvorm van die podiumpoësie nie. Soos reeds genoem, kan dit dus wees dat sekere temas, soos hieronder geïdentifiseer, net bestaan uit een vorm van podiumpoësie. Voordat ek die lys van temas verskaf en bespreek, moet die aandag eers op 'n paar sake gevestig word:

Eerstens moet daar genoem word dat die volgende kategorisering glad nie volledig is of ooit sal kan wees nie. Soos wat sosiale en politieke omstandighede verander, is die kwessies waaroor daar gesing, gerap en gedig word, altyd aan die verander. Dit is 'n indeling van temas wat tans identifiseerbaar is. Daar moet in ag geneem word dat die fenomeen soos dit nou in hierdie proefskrif ondersoek word, dalk in die volgende paar jaar mag verander. Daar is ook 'n groot verskil in temas tydens en na apartheid. Daar word nie deurgaans by die onderskeie afdelings na hierdie periodes verwys nie, maar die tekste word in 'n chronologiese volgorde aangebied, wat hierdie veranderinge sal reflekteer.

Tweedens, word daar telkens voorbeelde van die onderskeie temas of kwessies genoem, maar 'n ander navorser sou net sowel ander voorbeelde kon gebruik. Dit is dus 'n persoonlike, subjektiewe mening, gebaseer op my eie siening van die sisteem. Sommige van die voorbeeldtekste kan ook op ander maniere geïnterpreteer word. Die tekste het dus nie noodwendig 'n eenledige doel voor oë dat dit slegs protes- of sosiale kommentaar lewer nie. Die sosiale betrokkenheid kan in sommige gevalle eerder as subtiel gesien word met 'n ander doel wat voorop staan, soos byvoorbeeld slegs vir vermaaklikheidsdoeleindes. Daar mag dalk ook meer as een tema in 'n teks teenwoordig wees. Meer as een sosiale kwessie kan in een teks geïdentifiseer word. Dit gebeur ook dikwels dat temas oorvleuel. Die kunsmatige indeling van die tekste onder 'n spesifieke kwessie is dus myns insiens gedoen op grond van die belangrikste aspek wat in die spesifieke teks teenwoordig is.

Laastens, is dit net 'n afbakening van tendense soos deur myself ingedeel. Hierdie temas is dus nie noodwendig die enigstes wat bestaan of geïdentifiseer kan word nie. Dit is 'n persoonlike en idiosinkratiese probeerslag om die sisteem te beskryf. Die deskriptiewe aard van die navorsing is daarom hier belangrik. Die indeling en afbakening van temas is 'n probeerslag om die sisteem deskriptief te ontleed.

Die temas of kwessies wat in Hoofstuk 5 betrek word, is eerstens die konstruksie van identiteit (Afdeling 5.4.1) In hierdie afdeling rakende identiteit het ek drie afsonderlike subkwessies geïdentifiseer. Eerstens kom die soeke na Afrikaneridentiteit tydens en ná apartheid aan bod (Afdeling 5.4.1.1). Daarna sal taalkwessies met spesifieke verwysing na Afrikaans se ontwikkeling en huidige status ten opsigte van ander tale soos Engels ondersoek word (Afdeling 5.4.1.2). Die problematisering van die apartheidsverlede met spesifieke verwysing na heldefigure word as die laaste identiteitskwessie ondersoek (Afdeling 5.4.1.3).

In die volgende afdeling (5.4.2) bespreek ek tekste wat sosio-politieke kommentaar lewer. Daar is slegs een subafdeling wat ek geïdentifiseer het, naamlik kritiek teen politieke leiers en beleid (Afdeling 5.4.2.1).

Die derde kategorie van kwessies wat in Hoofstuk 5 aan bod kom, is die verskeie sosiale probleme wat in podiumtekste uitgelig word. Die sosiale probleme (Afdeling 5.4.3) is opgedeel in onderskeidelik drank- en dwelmmisbruik (Afdeling 5.4.3.1) en geweld en seksuele wandade (Afdeling 5.4.3.2).

Daar moet laastens ook genoem word dat die omvang van die bogenoemde kwessies telkens verskil. Daar word gemerk dat daar by sommige afdelings heelwat meer tekste bespreek is en by ander afdelings in vergelyking baie minder. Dit kan moontlik verklaar word as gevolg van die beskikbaarheid van tekste en/of voorbeeldmateriaal, maar dit mag ook so geïnterpreteer word dat sekere kwessies meer op die voorgrond van podiumkunstenaars se kreatiewe

prosesse verskyn as ander. Daar mag dus kwessies wees wat byvoorbeeld net deur een podiumkunstenaar aangeraak word, terwyl daar in ander gevalle voorbeelde van verskeie podiumkunstenaars beskikbaar is. Die polisisteamteorie kan daarom as uitgangspunt gebruik word om hierdie ingewikkelde en vervlegde sisteem te probeer beskryf.

5.4.1 Die konstruksie van identiteit

In 'n multikulturele land soos Suid-Afrika is die konstruksie van identiteit op die gebied van ras, taal en kultuur dikwels kontroversieel. Volgens Visagie (2004: 11) is daar verskeie samestellende elemente wat telkens 'n ander rol speel in die konstruksie van identiteit, naamlik religie, geografie, biologie, magsapparate en geskiedenis. Die feit dat daar konstant verandering en ontwikkeling kan plaasvind, maak identiteit uniek. Net soos in die sosiale wetenskappe vind die kwessie van identiteitsvorming uiting in die letterkunde en veral ook dan in die poësie – en spesifiek podiumpoësie. Daar is ook 'n wesentlike verskil in identiteitsvorming met die verandering van 'n politieke bestel. Invloede van die direkte omgewing (net soos die politieke klimaat) is altyd 'n weerspieëling van identiteitspolitiek. Die teoretiese begroning van die mimetiese weerspieëling wat podiumkuns bied, moet ook in gedagte gehou word. Die immer veranderende sosiale omstandighede gee dus aanleiding tot verandering in die konstruksie van identiteit⁷⁷, nie net op 'n persoonlike vlak nie, maar ook as deel van elke persoon se sosiale identiteit. Hierdie faktore beïnvloed mekaar wederkerig. Die identiteitspolitiek het dan weer 'n invloed op die podiumpoësie wat in daardie spesifieke tydperk geproduseer word.

⁷⁷ Dit kan hier weer genoem word dat identiteitspolitiek nie net op sosiale, meervuldige vlak geskied deur middel van die kunswerk nie, maar moontlik ook persoonlik plaasvind in die *performer* se identiteit self. Dit sluit aan by die teorie rakende performatiwiteit en die kunstenaar se identiteit, wat deel uitmaak van die kunsprodukt in podiumpoësie.

Die fenomeen van identiteitskonstruksie vind plaas in ’n spesifieke Suid-Afrikaanse konteks. Identiteitskonstruksie in Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na Afrikaneridentiteit, is nie ’n nuwe fenomeen nie. Laubscher (2005) kyk onder andere na Afrikaneridentiteit in die musiek van Johannes Kerkorrel en Klopper (2017) ondersoek identiteitskonstruksie in rap. Viljoen (2010) ondersoek ook Afrikaner-vryheidsliedjies en die herkonstruksie van identiteit. In die volgende onderafdeling sal die konstruksie van identiteit tydens en ná apartheid bespreek word. Die konstruksie van ’n sogenaamde “Afrikaneridentiteit” is nie beperk tot net die betrokke kulturele sisteem nie. Die konstruksie van ’n kulturele identiteit is te vinde in alle sosiale sisteme. Segers (1997: 10) is van mening dat kulturele identiteit as ’n sosiale konstruksie gesien kan word:

The alternative for the conception of “identity” as a set of unique or structural characteristics is the idea of identity as a construction. Within such a constructive framework the cultural identity of a particular nation or of a certain ethnic group within that nation can be ascribed to three factors: (1) The formal characteristics concerning that nation or group at a given time in history. (2) The programming of the mind within a particular community on the basis of which the cultural identity by the in-group is being constructed. (3) The outside image of the cultural identity of a foreign nation or group. The relationship of these three images is a dynamic one.

Volgens Segers (1997: 10) kan identiteit dan op ’n byna kunsmatige manier geskep word. Die drie faktore wat identiteitskonstruksie beïnvloed, bestaan uit ’n kombinasie van die geskiedenis van die spesifieke groep, hoe die mense van die groep oor hulself dink en laastens hoe hulle deur ander groepe van buite gesien word.

Identiteitskonstruksie kan daarom plaasvind in die uitlewing van die podiumpoësievorm, maar soms ook in kritiek teen die groep vanuit die kulturele sfeer. Die performatiewe kultuurvorm van kletsrym se bydrae tot identiteitsvorming in die Afrikaanse siteem word in Annie Klopper (2017) se pas voltooide doktorsale proefskrif ondersoek.

Die konstruksie van identiteit kom in verskeie subvorme van podiumpoësie voor. Die soeke na identiteit word uitgedruk in onder andere rap-tekste of selfs in rock-albums en *spoken-*

word-vorme. Daar is ook teaterproduksies⁷⁸ waar identiteitsvorming sentraal staan. Al hierdie subvorme of vertakkings van podiumpoësie lewer kommentaar op die probleme en uitdagings van identiteitsvorming binne ’n multikulturele Suid-Afrika. Wat lirieke betref, skryf Klopper (2009: 18) die volgende: “Albums en liedjies is nie geïsoleerde skeppings nie, maar eerder die simptome van ’n uitgebreide kulturele konteks wat bestaan uit sosiale en politieke verhoudings aan die een kant en die spesifieke omgewing van die luisteraars aan die ander kant.”

5.4.1.1 Die konstruksie van Afrikaneridentiteit tydens en ná apartheid

Navorsing oor die konstruksie van identiteit het die afgelope dekades heelwat veranderings binne die sosiale wetenskappe beleef. Daar is vanaf die 1900’s verskillende benaderings en denkwyses voorgestel oor wat presies identiteit behels. Die teoretisering van wat identiteit is, is nie in hierdie proefskrif van kardinale belang nie, maar word tog wel aangeraak, aangesien poësie op die podium identiteitskonstruksie as tema ontgin. Sampson (1991: 1) noem dat die denkrigtings oor identiteit onder andere die volgende studierigtings insluit: kruiskulturele analise wat minder afgebakende moontlikhede vir die Westerse konsep van die persoon suggereer; sowel as die feminisme, wat ’n alternatiewe blik op die patriargie bied; en die sosiale konstruksionisme, wat argumenteer dat die self ’n sosio-historiese konstruksie is en geen natuurlike objek nie. Die laasgenoemde stelling bevestig die gekonstrueerde aard van identiteit en dat dit “geskep” word met ’n spesifieke filosofiese skool as agtergrond. Identiteitskonstruksie is daarom van omstandighede afhanklik. Die konstruksie van Afrikaneridentiteit kom dus uit onder andere die wisselwerking of spanning tussen ’n sogenaamde Westerse denkwysing op Afrika-bodem. “Sodoende word die idee van die

⁷⁸ Hierdie tipe teaterproduksies het betrekking op biografiese of outobiografiese teatertekste waar die identiteit van ’n spesifieke skrywer as inspirasie/bronmateriaal gebruik word. ’n Voorbeeld van so ’n teaterteks is *Die maer man met die groen trui* – ’n woordkunsprogram wat saamgestel is deur Daniel Hugo en Juanita Swanepoel vir die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) in 1997 (Hattingh, 2005: 27).

onafwendbaarheid van dominante Westerse verklarings van die self en van identiteit toenemend onder verdenking geplaas,” meen Viljoen (2005: 68).

Die Afrikaner⁷⁹ het nog altyd ’n identiteitskrisis beleef as gevolg van die geskiedenis en multikulturele invloed van die bevolkingsgroep. Die krisis was óf deur die ontstaan van die kultuur en die omstandighede self óf om hulself ná die val van apartheid te hervestig. Die konstruksie van identiteit het gedeeltelik plaasgevind as gevolg van sekere kultuurvorme soos podiumpoësie. Deur uiting aan sekere idees en oortuiginge te gee, word musiek – of poësie op die podium – ’n vertolking van moderne waardes en opvattinge, en skep dit ook die geleentheid vir nuwe ideologieë om na vore te tree (Frith, 1996: 274).

Laubscher (2005: 310) beweer dat met Afrikaneridentiteit daar nie ’n fundamentele identiteitstemplaat is nie, “nor can identity simply be read from historical events, as there is nothing inherent in the event that guarantees the shape and form of the response. A number of different ideological and behavioural options were open to the Afrikaner at various historical junctures and moments.”

Die verskillende invloede en bedreigings wat die Afrikaanssprekende⁸⁰ wit persoon in die geskiedenis ervaar het, veroorsaak dus ’n aksie-en-reaksie-effek. Die akkumulatiewe gebeure van die verlede is daarom verantwoordelik vir die identiteit van die Afrikaner vandag. Hierdie identiteitskonstruksie is egter nie staties of homogeen van aard nie.

79 Die fokus in hierdie deel van die navorsing val spesifiek op die Afrikaner, aangesien die taalgebied van die Afrikaner die ondersoek van die studie ondersteun. Daar is egter baie bruin Afrikaanssprekendes wat hulself nie as Afrikaners beskou nie. Dit is nog ’n rede hoekom die term *Afrikaner* soveel probleme skep. Dit is nie insluitend van een taal of kultuurgroep of selfs velkleur nie. Identiteitspolitiek veroorsaak dat heelwat performatiewe kultuurvorme dit as onderwerp of tema toe-eien.

80 Die Afrikaanssprekende wit persoon word hier ingesluit by die begrip *Afrikaner*, alhoewel daar ’n verskil is tussen die terme *Afrikaanstalige* en *Afrikaanssprekende*. Laasgenoemde verwys net na ’n spesifieke taalgroep wat van die wit en bruin etniese groepe insluit.

Die Afrikaner en sy identiteitskonstruksie is ook nie uniek of outentiek van aard nie. Norval (1996: 6) argumenteer dat: “From this perspective, the figure of the Afrikaner is not intrinsic to the commonality of history, or ‘authentic’ in some prior, platonic manner, but a consequence of articulatory practices which coalesced as identity unity around the *volkseie* (the nation or people’s own; that which is particular to the Afrikaner), and ‘began to act as a general principle’ for the organization of all social relations”.

Die problematisering van Afrikaneridentiteit is egter nie net beperk tot navorsers nie. Ook kunstenaars kan oor identiteitskwessies besin. Valiant Swart (1996) skryf oor die problematiese begrip *Afrikaner* die volgende in die CD-boekie van *Die Mystic Boer* (1996):

Afrikaners vandag is betrokke by verskillende verskuiwende prosesse van identiteitsvorming, soos byvoorbeeld Afrikaans-wees, Suid-Afrikaans-wees, Afrikaan-wees en wêreldburger-wees. Terselfdertyd 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 ontstaan met die visie gerig op vars hoop op geluk en wysheid en vreugde en vure vol verskeidenheid. En lig [...] En visioene van nuwe dinge.

In ’n artikel deur Lambrechts en Visagie (2009) oor Bok van Blerk se liedjie “De la Rey De la Rey” word Swart se lied “Die Mystic Boer” (1996) gebruik om die soeke na die mitologiese mistieke boer as die moontlike “ideale Afrikaner” uit te beeld. Volgens Lambrechts en Visagie (2009) bly hierdie konsep egter ontwykend.

Afrikaneridentiteit tydens apartheid

Die identiteitskwessies van die Afrikaner tydens apartheid kan nagespeur word in die lirieke van die Voëlvry-beweging. Soos reeds in Hoofstuk 4 (Afdeling 4.3.2) genoem, was die Voëlvry-beweging ’n aktiewe verset teen die ideologiese en politieke stelsel van die tyd. Die lirieke het gerebelleer teen onder meer die sosiale en politieke toestande, sowel as die waardes van die heersende middelklas. Deur dié uitdagende lirieke het daar ’n groot

bewusmaking plaasgevind waar mense (veral die jeug) bewus geraak het van hoe hulle gedagtes en persepsies jare lank deur die apartheidsregering gemanipuleer en gebreinspoel is. Volgens Theunis Engelbrecht (2004: 27–29) het die lede van Voëlvry “ou, uitgediende waardes en persepsies van en oor identiteit afgebreek en ruimte gemaak vir iets nuuts”. Die landswyse kampustoer van 1989 het regoor Suid-Afrika ’n opstuwing veroorsaak.

Engelbrecht skryf in fyn detail en kleurryke taal op 29 April 2002 in *Beeld* presies wat die Voëlvry-beweging ingehou het:

Die jonges was nie net gatvol oor die uiters bedenklike politiek van die tyd nie, maar ook vir die hele Afrikaanse kultuur en die manier waarop hulle grootgemaak is: om met oogklappe deur die lewe te gaan, nie vir hulself te dink nie, om gebreinspoel te word om te glo dat alles wat anders is, uit die bese is, om behandel te word asof jy ’n blote skaap is. In die Afrikaanse musiekwêreld het daar ’n moerse beroering gekom, ’n rewolusie in die klein teen al die onreg en breinspoeling en indoktrinering en kultuur van middelmatigheid en oppervlakkigheid. In die musiek is die valsheid en pretensie van die Afrikaanse kultuur ontmasker. Hulle het op toer gegaan en Suid-Afrika op horings geneem. Duisende mense het na die konserte gestroom. Op die meer koekerige plekke soos Potchefstroom is hulle konserte verbied. Hulle is deur die veiligheidspolisie geïntimideer. Hulle liedjies is ook deur die SAUK verbied. Hulle almal het ’n toffie gewys vir die mislike Oubase, ’n nuwe energie laat posvat onder jongmense en die Afrikaanse kultuurterrein onherroeplik verander.

Wat die Afrikanerskap onder Afrikaanssprekendes betref, het die Voëlvry-beweging ’n groot bydrae gelewer. In dieselfde artikel skryf Engelbrecht (2002) oor identiteit:

Ons het geprotesteer teen die NP sonder om ons Afrikanerskap prys te gee. Ons het nie die ossewa weggegooi of afgeskryf nie; ons het hom ’n facelift gegee, ons het hom oorgepainted en met ’n V8-enjin toegerus. Dit was die een soort aanval waarop die Bothas nie voorbereid was nie. Ons het deur die kulturele isolasie gebreek, ons het die tuinhokke van Afrikanerdom afgebreek en die straat af gehardloop op soek na nuwe vriende om ons eensaamheid en ons woede mee te deel. En sulke vriende was daar. Ons was nie teleurgesteld nie.

Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel is egter nie die enigste figure van die Voëlvry-beweging wat opspraak verwek het nie. Een van die mees prominente figure in die Afrikaanse protesmusiek-geskiedenis is Bernoldus Niemand. Dit is die *nom de plume* van James Philips wat in 1995 op pad na die Grahamstad-Kunsteftes verongeluk het. Philips word gereken as die inspirasie vir menige musikante van die verlede en vandag. Hy het graag

gesing oor aktuele kwessies van die tyd, soos byvoorbeeld die Grensoorlog (1966-1989). In die lied “Hou my vas, Korporaal” word die onregverdigheid van diensplig waar jong, wit seuns moes gaan veg en baie gesterf het, bevraagteken:

Hou my vas, Korporaal – Bernoldus Niemand

Hou my vas, korporaal
 Ek's 'n kind skoon verdwaal
 Gaan ek weer my tjerrie sien
 As ek van die trein afklim?
 Ja, sowaar, korporaal
 Dis mos swaar, korporaal
 Ek speel oorlog met my beste dae
 Ja ja ja, ek en al my maatjies
 bymekaar
 bymekaar
 Sal so doen, kolonel
 Sal nie weier alhoewel
 Elke dag is deurgekruis
 Een dag nader aan my huis
 Hot en haar, korporaal
 Ek word naar, korporaal
 My ou man se eerste kamp is klaar
 Ja ja ja, amper al sy maatjies bymekaar, bymekaar
 Oogklappe bring die skoon gewete
 Dis my plig dis nie my keuse
 Hier sit ek, ek sit en vrek
 Dis nie my skuld maar ek hou my bek
 [korporaal voice: Hou jou bek!]
 Sy's my nooi en haar naam is “Min Dae”
 Ja ja ja, ek en all my maatjies bymekaar
 Bymekaar, bymekaar
 Ja ja ja ja ja ja ja ja
 Ja ja ja ja ja ja ja ja, korporaal!

Die lirieskrywer spreek kritiek uit teenoor die destydse Grensoorlog in Angola. Die trauma van die oorlog word in 'n skerp, droewige lied uitgebeeld. Die ironiese onderdanigheid van die soldaat teenoor die korporaal word skerp beklemtoon. Die feit dat 'n korporaal nie 'n besondere hoë rang is nie, versterk die duidelike onregverdigheid van die sisteem en die feit dat jong mans gedwing is om sekere opdragte uit te voer sonder om protes aan te teken. Die sisteem waaraan die dienspligtiges hulself moes onderwerp, was beslis nie almal se keuse nie

en die sosio-politieke oortuigings van daardie sisteem word deur lirieke soos hier bo gekritiseer. Daar kan ook geargumenteer word dat, net soos die dienspligtige deel uitgemaak het van 'n onregverdige sisteem, daar wit Suid-Afrikaners is wat ook tydens apartheid gedwing is om op 'n sekere manier op te tree. Die identiteit van jongmense het daarom dikwels van die ouer generasies s'n verskil.

Teenoor die politieke verset van die Voëlvry-beweging was daar in die 1980's 'n groot deel van die wit gemeenskap wat polities onbetrokke gestaan het teenoor die regering se wandade. In die "gewone" popmusiek is sekere kwessies of uitsprake geopper wat totaal oningelig was. Die lirieke van nasionalistiese, naïewe liedere getuig van 'n wanbegrip en onbewustheid van die apartheidsregering se wandade. Die liedere was slegs bedoel vir vermaaklikheidsdoeleindes. Die gebrek aan sosiale betrokkenheid van sulke liedere het ook iets te sê oor Jan Publik se reaksie op die destydse politieke bestel.

Een van die belangrikste lirieke in dié tyd wat naïef onbetrokke was, is 'n lied gesing deur Carike Keuzenkamp, naamlik "Dit is 'n land" op haar album *Ek sing* (1987), wat hierdie totale wanpersepsie goed verwoord en terselfdertyd die situasie in die land idealiseer. Die woorde is deur Johan Stemmet geskryf, wat bekend was (en steeds is) as aanbieder van die gewilde musiekprogram *Noot vir Noot* (Dinamiet, 2015). Hier volg die liriek:

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

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

REFREIN

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

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

REFREIN

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

Daar's 'n land wat nooit verpand sy kosbaarste besitting
 Vele mense volke wat sy lewensdraad sal bly
 Dis 'n land wat koers kan hou gee jy maar net die rigting
 van die more ook vir jou en my

REFREIN

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

Die lied begin met die verwysing na die verskillende oorspronge van mense wat hulself in Suid-Afrika bevind: “uit die ooste weste noorde suide toe gebring”. Die land se “milde hand” kan moontlik verwys na die ryk natuurbronne van Suid-Afrika. Die land reik telkemale uit om die “hoop van môre te besing” en die gerustheid van die idee dat die heersende politieke stelsel doeltreffend is, word hier aangetoon. Daar is weer 'n verwronge positiewe blik in die liriek: “Dis 'n land vol drome en toekomsdeale / Laat die mooi van môre oor jou spoel”.

Die woorde “Hierdie land bied almal sy deel” is so voor die hand liggend foutief en het duidelik so 'n verromantiserende inslag, dat die foutiewe denkwys hier maklik uitwysbaar is. Dit verkry in die postapartheidera 'n ironiese inslag as gevolg van die totale wanopvatting daarin teenwoordig. Die apartheidsstelsel het verseker nie aan almal in die land sy/haar deel gebied nie. Alhoewel daar genoem word dat dit 'n land is waar “kerse brand in vele

mensetale”, word daar nie elders na enige ander kultuurgroep in Suid-Afrika verwys nie. Alhoewel die “vele mense volke” gesien word as die “kosbaarste besitting”, kan die hoorder/luisteraar nie anders as om te besef dat dit ’n idealistiese prentjie weergee wat glad nie die realiteit op grondvlak weerspieël nie. Die land het “geen horison” en dus geen beperking of moontlike tekortkoming nie. Die land bied vir die spreker ook ’n blyplek wat hy “neerlê” en hier kan die voorheen Europese, wit Afrikaner ook ’n tuiste vind. Die onsekere identiteit van wie die Afrikaner is, word hierdeur bevraagteken en die ontuisheid wat innerlik ervaar word, is sprekend omdat daar duidelik ’n soeke is om iewers te behoort. Daar word dus eintlik inherent erken dat die Afrikaner se identiteitsvorming problematies is.

Die reëls “Watter man wat sy kind verstaan / Sal hom verlaat om alleen op sy weg te gaan” mag dalk dui op die Suid-Afrikaanse Grensoorlog wat vanaf 1966–1989 gewoed het tussen Suid-Afrika en Angola, hoofsaaklik in Suidwes-Afrika (die hedendaagse Namibië) en Angola⁸¹. Daar is heelwat protes aangeteken in onder meer ook kabarettetekste teen die Grensoorlog en die betrokkenheid van die Suid-Afrikaanse Weermag. Verminkte jong mans het uit die Bos teruggekeer. Hennie Aucamp as kabaretskrywer en die kabarettetekste en hul politieke aard en tematiek is reeds in verskeie akademiese studies bespreek.

Volgens die spreker/sanger van die lied is die land se kosbaarste besitting die “vele mense volke wat sy lewensdraad sal bly”. Alhoewel daar na “volke” verwys word, is die lied duidelik vanuit die wit perspektief geskryf. Ongelukkig word hierdie kosbare besitting nie gekoester nie. Daar word afgelei dat die land op koers sal bly indien die mense (die aangesprokenes) net die rigting kan gee.

81 Hier is daar tematies ’n kombinasie van romantiek en die geskiedenis en/of die realiteit. Die lewe in al sy vorme – goed of kwaad – kan dus in liedtekste uitgebeeld word. Ek dink byvoorbeeld aan Randall Wicomb se “Duitswes Wals” ook bekend as “Dans met die rooi rok”, wat beide romantiese en politieke konnotasies het. Sien die volledige teks in Addendum B.

Afrikaneridentiteit postapartheid

Daar was heelwat herskrywings van Stemmet/Keuzenkamp se lied en ek gaan vervolgens nou hierdie nuwe liedere betrek.

Die bostaande lied getuig van ’n politieke onbewustheid. Die gewone Afrikaner het die onreg geïgnoreer en hulle blind gehou vir dit wat werklik aangegaan het tydens apartheid. Baie jare ná die einde van apartheid is die bostaande lied deur die bekende kletsrymer Francois Henning, alias Snotkop⁸², gebruik in ’n herinterpretasie en ’n postmodernistiese oorskrif. Dit is vrygestel op die album *Ek laaik van jol* (2011).

Die SAMA-wenner, Snotkop, is een van die land se gewildste kunstenaars wat derduisende mense van Suid-Afrika, wit én swart, met sy talent, musiek, passie en aansteeklike energie beïndruk. Met volgepakte sale en met meer as ’n totaal van 150 000 albums al verkoop, het Snotkop sy stem duidelik gemaak in die musiekbedryf.

Uit die vyf Snotkop-vrystellings is vier albums vir SAMA-toekennings benoem vir beste Afrikaanse Pop-album. In 2012 het *Ek laaik van jol* weggestap met die SAMA-toekenning vir beste Sokkiedansalbum. Snotkop se eerste groot deurbraak het in 2002 gekom toe hy sy eerste platekontrak losgeslaan het as Suid-Afrika se eerste wit kwaito-ster, onder die naam Lekgoa. Dit was onmiddellik ’n sukses en die volgende vyf jaar het hy tussen duisende gillende aanhangers vanaf Soweto tot in Botswana deurgebring. Lekgoa beteken “wit seun” en Henning het met hierdie alias die grotendeels swart kultuurvorm kwaito binnegetree. Kwaito is afgelei van die Afrikaanse woord “kwaai” en is ’n township-gebaseerde vorm van moderne dans, rap en hiphop met sterk etniese invloed. Volgens Nel (2001) is kwaito ’n “highly underrated type of street music, inherent to South Africa and which is attracting

82 Die verhoognaam “Snotkop” het ook spesifieke konnotasies. Indien ’n jongman as ’n “snotkop” beskryf word, word sy gebrek aan ervaring en ware manlikheid vooropgestel.

world-wide recognition". Lekgoa het in Nel (2001) gesê dat kwaito in die verlede meer aggressief en seksueel gelaai was om vir jongmense 'n geleentheid vir uitdrukking te gee, maar "now it has calmed down to party music". Die musiek van kwaito het steeds "its own lingo to distinguish it". Lekgoa het as kind in die Vrystaat Sotho geleer. Hy noem dat hy saam met Afrikaanse sangers soos Anton Goosen en Valiant Swart opgetree het by Aardklop in 2000: "It was cool to see white people's reaction to this type of music, but it was even better to see them dancing to the music" (Nel, 2001).

Die herskrywing in 2011 van die klassieke 1980's-snit dui veral op die postapartheid-Afrikaneridentiteit waarvan Snotkop homself deel ag. Hy rap die verse en sing op die oorspronklike wysie van Keuzenkamp/Stemmet die koorgedeeltes. Die lied is dus duidelik herkenbaar vir enigiemand wat die oorspronklike een ken, maar met 'n nuwe, moderne element in die kletsrym:

Daar's 'n land – Snotkop

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

REFREIN

Dis 'n land van kleure en klank.
 Dis 'n land van oorvloed en dank.
 Dis 'n land wat almal na strewes.
 Dis 'n land sonder horison en dis 'n land wat weet hy kan.
 Ook 'n blyplek neerlê vir my.
 Gee my 'n oomblik asseblief, laat ek vertel.
 Van 'n land waarin ek woon, al die drome wat ek droom, wel!

Gee my 'n kans om te verduidelik hoe dit voel
 om met trots te sê ek is Afrikaans en dit te kan bedoel.
 Om 'n Bunnychow te eet en die Madiba jive te doen,

die Huisgenoot, Stellenbosch, Mannetjies Roux.
Issie Cape flats, die kaptein Loftus toe.
O maak jou venster wawyd oop as jy Namakwaland toer,
ek voel die wind as my land jou roep.

REFREIN

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

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

REFREIN X2

In hierdie herskrywing van Stemmet/Keuzenkamp se lied word die positiewe en negatiewe van die nuwe Suid-Afrika versoen en 'n meer realistiese prentjie van die huidige situasie aangebied. Die herskrywing van die oorspronklike lied is 'n tipe huldeblyk aan die verlede, sowel as die land.

Die reënboogmetafoer of simbool wat deur aartsbiskop Desmond Tutu gebruik is vir Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing van 1994, kan hier geïdentifiseer word deurdat dit 'n land vol van "kleure en klank" is. Op hierdie "reënboog"-simbool is onder andere verder uitgebrei deur Nelson Mandela in die eerste maande van sy presidentskap: "Each of us is as intimately attached to the soil of this beautiful country as are the famous jacaranda trees of Pretoria and the mimosa trees of the bushveld – a rainbow nation at peace with itself and the world" (Manzo, 1996: 71). Die idealistiese verlede en grootwordjare van die spreker in die 1980's staan in sterk kontras met die ander landsburgers se grootword en die luisteraar of

leser kan nie help om te wonder oor die verskillende perspektiewe nie. Nie almal het die grootwordjare waaroor Snotkop hier sing, beleef nie.

Die musiekvideo⁸³ is ook interessant om hier te betrek, omdat die postapartheid-Afrikaneridentiteit duidelik uitgebeeld word in die samekoms van die onderskeie beelde en akteurs. Alhoewel die verwerking van Snotkop die meeste kulture in Suid-Afrika betrek met byvoorbeeld die “Madiba Jive”, “ghoema” of “Bunnychow”, is die liriek steeds romantiserend en idealiserend van aard. Snotkop sing van sy kinderdae “in die Vrystaat op die plaas” waar hulle “waatlemoen en potjiekos” geëet het. Die belangrike rol wat rugby in die Afrikanerkultuur speel, word ook beklemtoon met “ons skree hard vir die Bokke om die beker terug te bring”. Die Afrikanerskap van die spreker of rap-kunstenaar staan sentraal en die trotse Afrikanerskap (ook as Afrikaanssprekende) en die godsdienstige element word duidelik uitgebeeld. In die musiekvideo is daar byvoorbeeld ’n beeld van Snotkop waar hy op sy kneë val met sy arms in die lug asof in aanbidding. Die liriek lui dan: “En elke liewe Sondag was dit tyd vir die Onse Vader / Seën asseblief hierdie land waarin ons woon en al die ander mense wat soos ek van vrede droom”.

Daar is ’n spesifieke verwysing na die oorspronklike lied: “tannie Carike op die radio wat sing”. Nog ’n verwysing is na die sanger David Kramer: “ek het altyd gedroom om te kan wees soos David Kramer”.

Snotkop lewer subtiel kommentaar op die emigrasie van Afrikaners as hy rap: “Gee my ’n oomblik asseblief laat ek jou wys / hoekom noem ek hierdie crazy land nogsteeds my huis”.

83 Die musiekvideo word hier genoem omdat elke lied se interpretasie in ’n video gesien kan word as ’n *podium* op die internet of op ’n musiekkanaal, soos die destydse MK. Die video van elke lied kan ’n interessante perspektief bied en herinterpretasiemoontlikhede verskaf met inagneming van die sosiale rol en betrokkenheid van die teks.

Daar is ook 'n nuwe interpretasie van die oorspronklike lied deur Fokofpolisiekar se splintergroep, Van Coke Kartel, met Francois van Coke as hoofsaanger. Die lied “Dis ’n land” kom voor op hul album *Wie’s bang* (2011) en het heeltemal ’n ander wysie as die oorspronklike. Dit stem egter ooreen met die woorde. Die liriek lui soos volg:

Dis ’n land – Van Coke Kartel

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

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

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

Dis ons land

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

Die herinterpretasie en parodiëring⁸⁴ van Keuzenkamp/Stemmet se lied wys op verskeie politieke en maatskaplike probleme. Die oorspronklike woorde, “Dis ’n land van oorvloed en

84 Linda Hutcheon (1985: 32) se definisie van *parodie* word hier toegepas: “Parody is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. [...] The pleasure of parody’s irony comes not from

dank”, word in die Van Coke Kartel-liriek verander na “Dis ’n land van liefde vir drank”. Drankmisbruik staan dus sentraal. Hierdie tema van sosiale kwessies sal verder bespreek word in Afdeling 5.4.3.1. Daar word ook daarop gesinspeel dat hierdie land van “kleure en klank” net spesifiek só ervaar kan word as gevolg van die gebruik van drank. Snotkop dink ook aan drank as ’n oplossing met “brandewyn en coke om ons probleme op te los”. Die spreker kan van sy omstandighede ontsnap met behulp van die effek van alkohol. Die ietwat rooskleurige prentjie wat geskets word in die Snotkop-liriek is dus nie meer in Van Coke Kartel se interpretasie van toepassing nie.

Die direkte verwysing na die korrupte regering bied ook ’n interessante, kritiserende perspektief: “Dis ’n land van korrupsie en goddank / Dis ’n land van liefde vir drank”. Daar is duidelike ironisering in die uitdrukking “goddank” wat geïnterpreteer kan word as met ’n dubbele betekenis. Eerstens die groot hoeveelheid mense wat hulself as Christene kenmerk en dankbaarheid uitleef, of die woorde wat as tussenwerpsel gebruik word; dus ironiserend. Swak leierskap word gekritiseer in die woorde “In die land van die blindes is een-oog koning” en dan word daar direk gesing dat die koning met die “losprys” wegloop. Geen verantwoordings word dus van die leierskap in die nuwe Suid-Afrika verwag nie.

Misdaad as sosiale probleem staan ook sentraal as “moordenaars mekaar [groet] met ’n hi-five”. Die vigilante-misdaadbendes word ook gesuggereer as die magnaat met ’n “skoot deur die kop” aangetref word. Die wet word in eie hande geneem en die massa het ’n groter sê oor wie leef en wie nie.

Wat interessant is, is dat beide Snotkop en Van Coke Kartel se liedjies in dieselfde jaar vrygestel is. Daar is egter ’n verskil in perspektief waar te neem met die meer realistiese verwerking van laasgenoemde se weergawe as die idealiserende beeld van Suid-Afrika wat

humour in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual ‘bouncing’ [...] between complicity and distance.”

Snotkop voorhou. Die kunstenaar se uitkyk op gebeure en die idiosinkratiese blik wat hy/sy op die realiteit kan bied, kan hier betrek word. Geen twee podiumkunstenaars sal dieselfde gebeure op dieselfde manier in 'n kultuurprodukt interpreteer of verwerk nie.

In postapartheid-Suid-Afrika is dit redelik algemeen om tekste soos dié van Keuzenkamp/Stemmet opnuut te leer ken deur herinterpretasies of parodiëring. Die kontras tussen die verwerkings en die oorspronklike teks kan sosiaal betrokke wees en kritiek lewer op die destydse politieke bestel, sowel as die huidige postapartheid-situasie. Deur die verwerkings kry die oorspronklike teks steeds meer interpretasiemoontlikhede en skyn dit 'n groter lig te werp op die tydperk waarin dit vrygestel is.

Die intertekstuele gesprek wat plaasvind tussen die oorspronklike teks en die daaropvolgende herinterpretasies is kenmerkend van die postmodernisme. Die resepsieteorie kan in bogenoemde voorbeelde betrek word deurdat die leser (en in dié geval – hoorder) se perspektief telkens verander. Die werklikheid wat in die teks weerspieël word, verskil sterk van die 1980's waar die Keuzenkamp/Stemmet-lied 'n valse beeld voorgehou het van die omstandighede van die tyd, teenoor die postapartheid-gehoor wat bewus is van die onregte van die verlede.

Wat die verwagtingshorison van die luisteraars betref, is die teks ook interessant. Dit is as gevolg van die feit dat die meeste jongmense wat in die 1980's/1990's gebore is, die lirieke van die oorspronklike lied ken, en daar reeds kennis en ervaring is om op voort te bou in die resepsie van die meer onlangse herskrywings.

Die performatiwiteit as teorie kan ook betrek word by die bostaande lirieke as 'n mens argumenteer dat die sangers/kunstenaars die politieke idees en insigte deur hul kunswerke tot stand bring. Die tekste word, soos reeds genoem, gesien as podiumtekste omdat daar 'n

performatiewe kant aan verbonde is. Die musiekbegeleiding maak dat daar nóg 'n *podium* teenwoordig is in die kunswerk.

Abrams (1953) se model van literatuurbenaderings waar daar vier elemente betrokke is, naamlik die werklikheid, die kunstenaar, die kunsprodukt en die leser/luisteraar, word in al die pas bespreekte lirieke betrek, met behulp van relevante teoretiese invalshoeke. Die werklikheid word deur die onderskeie kunstenaars weerspieël en al is dit elke keer 'n eiesoortige, subjektiewe weergawe, bied die kunswerk interessante interpretasiemoontlikhede aan die gehoor of ontvanger van die teks.

Met die betrokke literatuur as agtergrond, argumenteer ek dat bogenoemde tekste diensbaar is en as alternatiewe vorme van geskiedskrywing gesien kan word. Die gehoor is ook direk betrokke by die resepsie van die liedere en daardeur kan daar moontlik verandering bewerkstellig word. Die kunswerk en kunstenaar werk dan saam om die podiumteks se sosiale rol en betrokkenheid te bewerkstellig.

Die Voëlvry-beweging het tydens apartheid 'n presedent geskep vir wat ná apartheid sou volg. Theunis Engelbrecht skryf in 'n artikel op 29 April 2002 in *Beeld*:

Indirek, as gevolg van Voëlvry, is daar vandag 'n ontploffing van local musiek, 'n swetterjoel kultuurfeeste, 'n opbloeï selfs in die letterkunde en alle kunste. Hiervan was Voëlvry die eerste stuiptrekkings. Een van die dae, wie weet, is die hele Suid-Afrika een groot Sophiatown.

In bostaande aanhaling word die gewildheid van hierdie kulturele beweging beklemtoon, sowel as die verreikende gevolge daarvan. Die problematisering van Afrikaneridentiteit in die postapartheid-periode is volgens Laubscher (2005: 323) die volgende: "The message of this interiorizing identity moment seems to be that this generation is totally dependent on itself, and cannot rely on any group for identity. This is the Afrikaner that has to create or fashion a self from the seeming loneliness of his own individual world, desires, and immediate family."

The Buckfever Underground as *spoken-word*-groep met Toast Coetzer aan die stuur, is op die voorgrond om sosiale kommentaar te lewer op verskeie sosiale probleme wat in Suid-Afrika ervaar word. Die liriek “Die volk (is in die kak)” kom van hul eerste CD, *Jou medemens is dood* (1999). Hierdie lied is dus ’n dekade voor die twee “Dis ’n land”-parodiërings vrygestel. Hierdie liriek spreek sterk kritiek uit oor sekere aspekte van die Afrikanervolk. Dit vind plaas vanuit die spesifieke oogpunt van die moderne, jong Afrikaner. Hier volg die liriek:

Die volk (is in die kak) – The Buckfever Underground

ek weet byna presies wat's fout met ons
ek lees my nuwe uitgawe van de kat en ek weet
ek kyk tv en ek weet
ek luister radio en ek weet
ons is deur die kak
storie van sonde by monde van die kombuiskasradio wat ewe grys en sedig en
novilon-geel jou lewe se hande beperk tot ketels en wasgoed en stofsuikers
groot-uier koei jou moeisame mens jou grensende stuk lap jou sagging borste jou
parow vriendinne jou gek-gek obsessie met steve hofmeyr en huisgenoot-heroes en
bondgenootlose naweke vol popcorn en pap en braaivleis en buurmanne vol grappe
trippe trappe trone die volk is in die kak
die belofte van more word gister se misgissing visvang by die vaaldam vakansie by
b&b's en kos by bp express en excessive nagte vol geslagte wat lank in die donker vir
jou sit en lag lag lag
bedags daai selfde stuk grond verpand vir selfone en die c-reeks en reukwater en
www.yahooooo.com
so slinks is hy met sy cufflinks en gholfstokke en winternagjagtogte na bokke met
rokke met nog woord nog styl net kwyl geen kwellings die swellings dig togetrek
agter blomrokke en donkerbril skokke en bybelversies en kersfees met die kinders
verhinder jou siklus vol siektes met rooklonge en ou tande en ’n ingeboude bar vol
sfw kwv en sab
jou onbenydenswaardige rassehaat agter paraatheid en vrate vir vreugde sonder
deugde in ’n land van besittings en versetlose ontsetting hth pools van hoofpynpille en
skrilte lug wat draai en kantel soos ’n mantel horison wat die son
gryp en die donker giet deur hierdie son hierdie son
van uv factors en fabriekrook
klokke sonder bokke vir die skape sonder skade berokken jouself oortrokke deurtrek
met tradisie en maniere en straatname en vervolghverhale en maagkwale en god weet
wat wie het meer te sê as die besitter die ontbieder die verspieders is dood en die
ontkennings te koop by boekwinkels apteke regerings stuttafords en steers
trippe trappe trone die volk is in die kak

Hierdie liriek is nie in die konvensionele vers-en-koor-vorm nie. Daar is wel 'n gedeelte wat herhaal word en wat as 'n koor beskou kan word, maar dit het volgens Wessel (2001: 1) “nie dieselfde kenmerkende melodieuse trefkrag wat die koor-gedeelte van 'n liedjie gewoonlik het nie”. Daar word geen hoofletters of ander leestekens in die liriek gebruik nie. Dit is effektief, aangesien daar dan geen betekenis of waarde op sekere woorde of begrippe afgedwing word nie. Die liriek word dus deur Toast Coetzer gerap of “gepraat”, eerder as wat dit gesing word.

Wat belangrik is en waarom hierdie liriek sterk verskil van byvoorbeeld dié van Johannes Kerkorrel of Koos Kombuis, is dat dit nie tydens of gedurende apartheid geskryf is nie, maar dat die perspektief postapartheid is. The Buckfever Underground vorm dus nie deel van die tradisionele protesmusiek in Suid-Afrika nie, maar betrek ander kwessies wat meer ter sake is ten opsigte van die hedendaagse jeug. Hulle verskil van Snotkop en Van Coke Kartel in die styl van hul musiek. Ander sake soos materialisme, kommersialisme en die soeke na identiteit word ondersoek en bevraagteken. Coetzer skryf oor sy eie kultuur-historiese situasie wat nie verwyder kan word van die aktuele omstandighede nie. Hy gee dus as kunstenaar die werklikheid in sy kunswerk weer soos wat hy self dit ervaar – soos in ooreenstemming met die teoretisering oor betrokke letterkunde. Die kunswerk reflekteer die sosio-politieke omstandighede van hierdie spesifieke tyd. Volgens Abrams (1953) is die spannings-verhouding tussen die elemente van die kunstenaar, kunswerk, werklikheid en gehoor ook in hierdie voorbeeld van 'n liriek aanwesig.

Die lied begin met 'n duidelike stelling dat daar wel iets “fout met ons” is. Die media gee aan die skrywer inligting: “ek lees my nuwe uitgawe van de kat en ek weet / ek kyk tv en ek weet / en luister radio en ek weet / ons is deur die kak”. Die beriggewing op 'n wye verskeidenheid mediaplatforms stem die spreker onrustig en maak hom bewus van die wete dat daar moeilikheid en probleme is. Die spreker vereenselwig hom met die “volk” en

identiteitskonstruksie vind so plaas. Die woord “byna” in die eerste versreël is noemenswaardig, aangesien dit volgens Wessel⁸⁵ (2001: 2) kan dui op ’n soort “verwarde, teenstrydige lewensuitkyk” wat aansluit by die postmodernistiese uitspraak dat jongmense dit vermy om ’n finale, objektiewe waarheid te probeer vind.

Die mense wat in die lied aangespreek word, pas in die tradisionele vorm van ’n huisvrou wat Coetzer onder andere die “koei” met “sagging borste” noem, sy wat in Parow vriendinne het en van Steve Hofmeyr en *Huisgenoot* hou. Die sosiale struktuur word duidelik uitgelig en gekritiseer as die spreker die omstandighede verduidelik as “genotlose naweke” met “braaivleis en buurmanne vol grappe”. Die kleinburgerlikheid word in die liriek uitgebeeld en ooglopend gekritiseer. Daar is heelwat stereotiperende idees oor waaruit die Afrikanertradisie bestaan. Simbole soos Steve Hofmeyr en die *Huisgenoot* word gesatiriseer en daar word kommentaar gelewer op die kommersiële en materialistiese samelewing waarin die spreker homself bevind.

Die “koor”-gedeelte van die liriek wat herhaal word, “trippe trappe trone die volk is in die kak”, is ’n verwysing na die volksrympie. Die onskuldige aard en “naïwiteit” van die volk ten opsigte van die sosio-politieke situasie word sodoende beklemtoon.

Die kritiek op materialisme en ’n gejaag na wind word in die volgende gedeelte vasgevang as Coetzer sing/praat van “die belofte van môre” wat “gister se misgissing” word. Die koggelende herhaling van die woord “lag” beklemtoon die spottende wyse van hoe die spreker die volk beskou.

In die volgende strofe is dit die tradisionele Afrikaanse man wat onder die vergrootglas verskyn. Hy word beskryf as “slinks” en modern met sy “cufflinks en sy gholfstokke”. Die

⁸⁵ Wessel (2001) skryf in ’n voorgraadse werkstuk oor die bogenoemde liriek. Ek steun sterk op sy interpretasie, maar sal telkens ook my eie insigte en interpretasie verskaf.

tradisie van jag in die winter, wat 'n populêre tydverdryf is onder Afrikanermans, word bevraagteken, geparodieer, gejukstaponeer en vergelyk met die “jag” van vrouens of “na rokke”. Die skynbare seksuele preutsheid van die Afrikaanse meisies verhinder dan die man as hulle wegkruip “agter blomrokke en donkerbril skokke en bybelversies en kersfees”. Die religieuse aspek van 'n seksuele verhouding maak dan dat normale interaksie nie moontlik is nie. Daar is 'n seksuele konnotasie verbonde aan “geen kwellings die swellings”, wat moontlik kan verwys na seksuele disfunksie wat dan weer spottend op die algemene kwale van 'n middeljarige man kan dui. Wessel (2001: 3) is van mening dat die “ware aard van die Afrikanerman versteek word agter tradisionele strukture en konvensies soos kerk toe gaan”.

Daar is duidelik 'n verwysing na die drankgebruik van die Afrikanerman met 'n “ingeboude bar vol sfw kwv en sab”, sowel as rassistiese neigings.

Die materialistiese neigings van die postapartheid-Afrikaners word in die liriek geopper wanneer die mense as “skape” voorgestel word wat nie vir hulself kan dink nie en wat net bekommerd is oor hul eie besittings. Die fokus val dus net op die “self” en die individu. Al wanneer die volk optree of bekommerd raak, is as hulle direk deur hul besluite geraak word. Daar is dus ook eintlik geen groepsidentiteit nie en die afwesigheid van nasionalisme is merkbaar.

Volgens Wessel (2001: 3) is die versreël “die verspieders is dood” 'n duidelike verwysing na die tyd van die Groot Trek. Dit impliseer dat die Afrikanergeskiedenis iets van die verlede is en finaal verby is.

Alhoewel die lied 'n baie subjektiewe beeld van die moderne Afrikaner bied, is daar steeds moontlike waarhede in die kritiek te vind. Dit is duidelik dat Coetzer fyn nadink oor die stand van die moderne mens in Suid-Afrika. Coetzer spot dalk met sommige karaktereenskappe

van die Afrikaner, maar die stereotipering wys ook uit dat daar wel 'n mate van identiteitsvorming plaasvind (of plaasgevind het) om hierdie veralgemenings te kan maak.

'n Ander groep wat ook met die postapartheid-Afrikaneridentiteit omgaan, is Klopjag. In hul liriek “Nie langer” van die album *13/02* (2002) is dit duidelik dat die verlede nou tot die verlede behoort. Daar word sterk kritiek uitgespreek teen “geldmors op naamveranderings”, aangesien die nuwe regering baie ander uitdagings het waarop hulle geld behoort te bestee – vergelyk “mense sonder huise” en “kinders sonder kos”. Die spreker in die lied wil nie langer om verskoning vra vir 'n geskiedenis waaraan hy nie deel gehad het nie. Hy vra dat almal “asseblief aanbeweeg” en dat hy die “reënboog op sy mou [sal] dra” solank hy nie meer om verskoning hoef te vra nie:

Nie langer – Klopjag

Ek weet ons was verkeerd
Dit was op BBC, CNN en Carte Blanche
Die feite lê nou op die tafel
Kan ons asb aanbeweeg meneer

REFREIN

Want ek sal nie langer jammer sê nie
Ek sal nie langer jammer sê nie
Ek sal agter in die tou staan
Ons reënboog op my mou dra
Maar ek sal nie langer jammer sê nie
Die feit dat ek nie altyd saamstem nie
Maak nie van my 'n "racist" nie
Gaan soek die balk in jou eie oog

REFREIN

Hou op geld mors op naamveranderings
Daar is mense sonder huise
Kinders sonder kos
Wie is nou die sondebok?

Ons sal nie langer jammer sê nie (x4)
Ek sal nie langer jammer sê nie
Ek sal nie langer jammer sê nie

Die bostaande lied is nie deur almal ewe positief ontvang nie omdat dit selfverontskuldigend is. Daar is heelwat liberale jongmense wat voel dat die foute van die verlede nog reggemaak moet word en die woorde van Klopjag se lied het sommiges ongemaklik laat voel. Hierdie stelling is na aanleiding van verskeie konserte wat ek van Klopjag bygewoon het en die verskillende reaksies vanuit die gehoor. Marx & Hilton (2011: 732) skryf die volgende: “It is quite evident that young Afrikaans musicians are eager to voice their opinion and, though their fans (of which there are many) may not (as yet) constitute a new movement, responses to the groups and their lyrics certainly point to a change in the consciousness of young Afrikaans-speaking, white South Africans.”

Daar is ook ’n Bybelse intertekstuele verwysing as die spreker praat oor die wat hom van rassisme beskuldig, die “balk in [sy] eie oog” moet soek en nie noodwendig by implikasie die splinter in die oog raaksien van sy buurman of landgenoot nie.

Die groep Klopjag lewer met die bostaande lied direkte kommentaar op Afrikaner-identiteitsvorming in die postapartheidera. Die verskonende gedrag van sekere “polities korrekte” mense veroorsaak nie noodwendig dat die nuwe Suid-Afrika sonder probleme is nie. Die spreker is van die veronderstelling dat “jammer sê” nie alles van die verlede op ’n magiese wyse gaan verbeter nie, maar ook dat die nuwe generasie nie verantwoordelik gehou kan word vir die wandade van hul voorouers nie. Al die lede van Klopjag, insluitend Sallas de Jager, die skrywer van dié lied, was ongeveer tien jaar oud in 1994. Die frustrasie van die jonger generasie blyk ook duidelik as hy sing dat hy nie “langer jammer sê nie” omdat daar by implikasie niks is wat hy self verkeerd gedoen het nie. Die jonger generasie sien hulself dan as’t ware ook as “slagoffers” van die foute van die ouer generasie. Hulle wil nie dié skuld oorerf nie en proklameer hul boodskap op ’n reguit wyse.

Daar is ook heelwat bruin aksiedigters wat in postapartheid-Suid-Afrika van hul “praatpoems” publiseer, byvoorbeeld Loit Sôls. Hy skryf in sy eerste gedig van sy

debuutbundel, *My straat en anne praat-poems* (1998), genaamd “Voowoot” oor sy identiteit as *performance*-digter. Hy stel homself aan die leser (en/of hoorder) in die gedig bekend: Dit herinner aan Breyten Breytenbach se eerste gedig in sy debuutbundel *Die ysterkoei moet sweet* (1964). Die gedig “Voowoot” lui soos volg:

Voowoot – Loit Sôls

Hoit, my naam is Loit
 en ek sal laik om
 een ding te avoid,
 en dais confusion

Sóe hiés vi’ jou ’n idea,
 sonne om djêm om jou mon te smee,
 van hoe om dié poetry te vestaan:

Broer raak bróé hié,
 ek kyk nie die nuus nie, hoor
 ek kykie-rie news-zie,
 en vorskoot hang haa voo
 daa wat hy behoot.

Goodbye vi’ nou
 En liees ma’ lekkie nuh.
 En oh yes, hiés ’n bietere idea:
 liees ma’ lieeweste hatop,
 lieesit virrie vrou
 en lag vi jille klaa.
 Ek gan nou lekkie hys toe
 na my smoke-snoek en my katkop.

In die eerste gedig van Sôls se debuutbundel stel hy homself bekend aan die leser en konfronteer hy as’t ware sy “gehoor” direk. Die wisselwerking tussen die podiumdigter, selfs wanneer hy sy gedigte neerskryf, en sy lesers of luisteraars bly steeds belangrik. Die element van die kunstenaar (volgens Abrams, 1953) en die belangrike rol wat dit in die finale kunsprodukt speel, kom in die bogenoemde gedig na vore. Die gehoor word ook direk aangespreek en verkeer as’t ware in ’n “dialoog” met die kunstenaar. Opmerklik is ook die informele styl waarin Sôls skryf. Dit is tipies van die Kaapse variant. Ander kulturele merkers soos “smoke-snoek” en “katkop” kom ook voor. Die kulturele en talige werklikheid waarin

die spreker homself bevind, word sodoende in die gedigte reflekteer (soos Abrams (1953) se element van die “werklikheid”/“universum”).

Nog ’n voorbeeld van Sôls (2006) se digkuns wat ek graag hier wil betrek, is ’n gedig uit sy laaste bundel, genaamd “proudly south african”. Dit sluit aan by die navorsingsvraag van die proefskrif wat handel oor die sosiale rol en betrokkenheid van podiumpoësie. Omdat Sôls versoek dat die leser “ma’ lieweste hatop [liees],” kan sy gedigte as podiumverse beskou word. Die diversiteit in kulture en tale wat in Suid-Afrika voorkom, word deur Sôls uitgelig, maar die belangrikste is nie die verskille nie, maar die feit dat ons almal “human beings” is. Daar is ’n sekere mate van identiteitsvorming in onderstaande gedig teenwoordig en sodoende sluit dit aan by sosio-politieke kwessies en kan dit as sosiaal betrokke gesien word.

proudly south african – Loit Sôls

die isse proudly south african product
 kyk ma, geris, to your heart’s content
 ôs hette heele variety van hille
 ooh! Careful nou – not allowed to touch – vesigtag daa
 ja-ja-ja, dji mag proe
 bietsie pungent oppie nies sometimes
 ôs feeding tye mag border op extreme
 ma, ôs hette sterk constitution
 wat ôs time en again save, eish
 baie private in ôs toilet-gebryk
 ma’ gradually open about mating
 soes ôs jou lee’ ken
 mag even indulge in open copulating
 tot ôs spyt sal ôs sometimes
 die hand feed wat vi ôs byt
 but never mind dai
 ôs kan moerse lekkie debate
 en plenty initiate
 en moennie vi sing weggooi
 en hei! Byg dai guitar strieng
 en whimper as ôs droem
 en vlieg sônne ’n wieng
 ôs naam is humans beings

Die Afrikaanse rap-groep Bittereinder het heelwat lirieke wat met die soeke na ’n postapartheid-Afrikaneridentiteit te doen het. Die bevraagtekening van die eie identiteit

teenoor die selfversekerdheid van die spreker in Klopjag se lied, kom onder andere voor in die lied “(Pen)worstel” uit die groep se debuutalbum, *'n Ware verhaal* (2010). In die titel van hierdie lied is dit opmerklik dat die rap-groep met woorde speel deur assosiasies met skrywerskap, oorspronge van identiteit en die problematisering daarvan wat sentraal staan. In *'n Ware verhaal* vind daar reeds 'n ommekeer plaas in die manier hoe die spreker/sanger aan homself dink. Hier volg 'n uittreksel:

Ek weet waar ek is... eggo's in die maag van 'n walvis
 dis 'n mal twis in my binneste...weet ek wie ek is?
 die vraag wat herhaal maar die woorde vorm herhaaldelik in 'n ander taal
 Iemand anders se tong vorm die suurstof in my longe
 in klanke soos borrelende bloed wat nie myne is nie

Hier is 'n verwysing na die Bybelfiguur Jona. Die transformasieproses wat in die donker gebeur met 'n onsekere toekoms word geassosieer met die simbool van 'n walvis. Volgens die psigoanalise van Jung word die walvis 'n donker ruimte van onsekerheid waar identiteit agtergelaat kan word en die afsterf van die ego en identiteit kan plaasvind onderweg na 'n nuwe bestemming. Volgens Van Heerden (2003: 722) is die walvis 'n simbool van die primordiale psige in sy natuurlike, elementale en ononderskeidbare staat: “It is untamed energy, not yet available for the conscious functioning of the ego. As long as that monster has not been entered and dealt with from within, the ego is in danger of being swallowed up by it.” Wat die bogenoemde liriek van Bittereinder betref, is dit 'n nuwe vorming van identiteit as jong Afrikaanssprekende wat ná 'n sekere tydperk in die “walvis” kan plaasvind. Die Jona-figure van vandag kan dan verander en ontluik in moderne Afrikaners. Daar is ook woordspeling in die “eggo's” in die walvis wat verander kan word na “ego's”, wat ook aansluit by die Jungiaanse psigoanalise.

Dit is egter nie net in kletsrym of lirieke waar identiteitsvorming in die postapartheidera geproblematiseer of ondersoek word nie. Daar is ook gepubliseerde “tradisionele” skrywers, soos Danie Marais, wat 'n podium vir hul verse gebruik.

Danie Marais het reeds drie bundels gepubliseer, naamlik *In die buitenste ruimte*⁸⁶ (2006), *Al is die maan 'n misverstand* (2009) en *Solank verlange die sweep swaai* (2014). Hy het die gedig “Dreaming of not another white Christmas” geskryf oor die “witvelprobleem” in Afrika. Hierdie gedig is in Maart 2016 voorgelees by 'n Woordfeesgeleentheid in Kayamandi by die Amazink-restaurant. Ander podiumdigters, soos Koleka Putuma⁸⁷ en Jitsvinger, het ook by die geleentheid opgetree. Die bywoning van geleentheid soos hierdie het deel gevorm van my navorsing as deskriptiewe studie. Ek beskryf daarom gevolglik die geleentheid, sowel as die reaksie van die gehoor. Alhoewel Marais nie 'n tradisionele podiumdigter⁸⁸ is nie, was daar musiekbegeleiding deur 'n jazz-trio met 'n pianis, tromspeler en kontrabasspeler. Die Engelse vertaling van die gedig het agter op 'n skerm verskyn. Die musikante het geïmproviseer en telkemale hul melodie of ritme by die voordragstyl van die digter aangepas. Danie Marais se voorlesing van die volgende gedig het opskudding veroorsaak en te oordeel aan die applous, was dit 'n groot sukses. Daar was 'n verskeidenheid ras-, kultuur- en taalgroepe in die gehoor aanwesig. Hier volg die gedig soos gepubliseer in 2016 op Versindaba:

Dreaming of not another white Christmas – Danie Marais

Dis weer wit en bevoorreg Kersfees in Afrika
 maar die tweede revolusie steek op en dit pla my
 dat dit my nie meer pla nie dit pla my
 dat dit my nie pla dat ek so lanklaas iets
 probeer skryf het nie.

86 Die eerste een, *In die buitenste ruimte* (2006), is met sowel die Eugène Marais-, die Ingrid Jonker-, as die UJ-prys bekroon.

87 Koleka Putuma is 'n digteres wat opspraak maak met haar Engelse *spoken-word*-gedigte. Sy is ook een van die digters wat deur die InZync-poësiegeleentheid op die nuwe EP *Interverse* voorkom. Haar gedig “Water” lewer sterk kommentaar op tradisionele sienings van ras en hoe postapartheid-identiteit almal in Suid-Afrika raak.

88 Hier klassifiseer ek 'n tradisionele podiumdigter as iemand wat spesifiek met die podium in gedagte skryf en skeep. Danie Marais is eerstens 'n digter wie se werk in boekvorm gepubliseer word. Sy werk word egter deur homself (en ander – soos animasiefilms in samewerking met Diek Grobler) vir die podium omskep. Hierdie gedig val ook nie in die kategorie van 'n gewone voorlesing deur die digter self nie, as gevolg van die musiekbegeleiding.

Joni Mitchell se “River” roep veraf na my
voor die liggiekrans van die Chinese Crazy Store wat voor
my voorstedelike diefwering flikker en ek besef
dis te laat en niks is glo erger as te laat nie,
maar ook dit skud my nie soos dit moet nie.

Ek gee nie genoeg om om dronk te word of te huil nie.

Die whisky brand of blus niks in my nie Joni se begeerte
om weg te skaats op ’n ysrivier klink absurd ek is nie meer deurtrek
van verlange nie ek kan my nie meer beter elders
verbeeld of my “privilege” op Gumtree verkoop nie daar’s niemand
op eBay wat my Afrikanerskap wou hê nie.

Dis nie ’n geval van easy come, easy go hierdie nie –
dis ’n aangebore siekte wat jy jou kinders gee dié
jy kan dit nie saam met jou besittings op die 7-uur nuus
in Afrikaans uitdeel en vergewe word in die honger oë
wat jy oral ontmoet nie kyk almal regtig
beskuldigend, wantrouig na my of is ek besig
om saam met almal mal
te word?

Ek probeer dus waardig sug en staar dis darem tradisie
vir my om Oukersaand só
met ’n klingelende glas te sit
asof ek dink oor iets om te skryf asof
iets my pla
maar tot die revolusie die huis kom vat
en my of ’n kind vermoor
of ek my joppie verloor
of die rand finaal vrek en die krag
heeltemal met die water verdwyn
kan ek nie kla nie is ek
vir alle praktiese doeleindes
werklik geseënd of perfek ironies vervloek.

Ek sit net met ’n wit velprobleem wat nie
wil opklaar nie en dis Kersfees
en ek’s ’n pappa en ’n man en die Ander vir baie ander
en daar’s niks wat ek daaraan kan doen nie
en wat daarvan?

Die Afrikanerskap wat die spreker wil verkoop, is nie populêr nie. ’n Mens kan aflei dat die spreker ontslae wil raak van sy “wit velprobleem”⁸⁹ wat soos aknee of ’n seksueel oordraagbare siekte nie wil “opklaar” nie. Teenoor beskuldigings dat wit mense bevoorreg is en bevoordeel word, beskou hy sy wit vel as ’n probleem.

Die “revolusie” wat sy “huis kom vat” of sy “kind vermoor” of daartoe lei dat hy sy “joppie verloor”, is van die probleme waarmee die gemiddelde witmens sukkel. Die grootste bekommernis is egter die finansiële krisis as die “rand finaal vrek” en die krag en water verdwyn. Die voorstedelike, gemiddelde bestaan beskou hy egter steeds as “werklik gesënd”.

Die bostaande gedig van Marais demonstreer dat betrokke literatuur óók as ’n kunservaring gesien kan word. Die musikale begeleiding was gewild onder die gehoor en die kontroversiële uitsprake in die liriek het gesorg vir entoesiastiese applous. Die performatiewe aard van die gedig by die InZync-geleentheid tydens die Woordfees verskaf ook ’n ekstraliterêre dimensie aan die kunswerk. Marais het op sy “gewone”, herkenbare wyse voorgelees en telkens sy ritme en stemtoon aangepas sodat die musikale begeleiding met sy voorlesing kon sinkroniseer. Daar was dus op die oog af ’n simbiotiese verhouding tussen die voorleser en die musikante. Hulle het op mekaar gereageer en die gehoor kon nie altyd weet wie by wie aanpas nie.

Die InZync Poetry Sessions het (soos in Afdeling 4.4.3 bespreek) ’n vertalingsprojek geloods, naamlik *Many Tongues / Talle tonge / lilwimi Ngeelwimi / Amalimi Amanengi* (2013). Ronelda Kamfer het die Afrikaanse gedig vir die projek verskaf, getiteld “Oorvertel 2 – Februarie 2010” uit haar bundel *grond/Santekraam* (2011). As gevolg van die sosiale

89 Die uitdrukking “witvelprobleem” het meer as een interpretasiemoontlikheid na gelang van of dit as “wit velprobleem” of “witvelprobleem” geskryf word, byvoorbeeld dat ’n witvel ’n probleem is.

betrokkenheid van die teks, met betrekking tot die identiteitsformasies van bruin mense, word dit hier afgedruk:

Oorvertel – Ronelda Kamfer

Februarie 2010

hier het 'n vrou gebly Mal Maria sy't geloop met 'n lang tou
om die / nek met haar huissluitels aan een nag toe dood sy
met die sluitels / om die nek die wind het haar nek gebreek

julle Kaapse mense sê mos die son sien alles
hierso sien die mense alles

ek huil nie oor Apartheid-kak nie ek huil oor julle klo'goed
net hoor / van Distrik 6 ek kon nog die St Helena in my
oumoeder se hare ruik / maar bruin mense is net klopse
papbekke en gomgatte om bruin / te wees is glad nie so
verkakte storie soos daai slamse voorgee nie
en dan is dit nog die anner storie van boesman wees die problem is
wannen jy jou mense se storie ken en daar's nie slams of boesman
in nie maar jy moet maar ja en amen want al wat jy het is die
oorvertel

die see spook by jou al trek jy tot teenaan die woestyn
die see is 'n teef met rooi skoene aan

Die volgende paar tekste dien die doel om as kontras te dien met die (podium)poësie van gepubliseerder skrywers. As dit kom by kletsrym of rap, is daar waarskynlik niemand wat Afrikaner-identiteit postapartheid meer verteenwoordig as Jack Parow nie. Met Parow se onderskeie albums word daar telkens nuwe vraagstukke aan die orde gestel. Die populariteit van sy musiek, sowel as die feit dat hy dikwels met ander kunstenaars saamwerk, soos Die Antwoord en Fokofpolisiekar, sorg dat sosiale kritiek volop in sy lirieke teenwoordig is. Engelbrecht (2015) se boek oor Parow, wat saamgestel is uit onderhoude met die kletsrymer, verskaf ook interessante inligting rakende Parow se perspektief op wat die Afrikaneridentiteit is. Daar is in Hoofstuk 4 van hierdie proefskrif in Afdeling 4.5 uitgebrei oor Jack Parow en die fenomeen van kletsrym in die Afrikaanse kultuursisteem. Jack Parow bied iets nuuts oor die Afrikaneridentiteit in die postapartheidera.

Een van die bekendste postapartheid-kletsrymlirieke wat met Afrikaneridentiteit te doen het, is waarskynlik Jack Parow se “Cooler as ekke” op sy debuutalbum, *Jack Parow* (2010). In dié lied word alle vooropgestelde idees van wie of wat ’n Afrikaner moet wees, omvergewerp. Die lied word as voorbeeld gebruik van hoe Afrikaneridentiteit gekonstrueer word deur op bekende simbole van die “Zef”- subkultuur te fokus (Viljoen, 2011). Die liriek lui soos volg:

Cooler as ekke – Jack Parow

Jack Parow in jou moeder se huisie
 dink jy’s cooler as ekke, want jy rook Yves Saint Laurent sigarette
 Jy dink jy’s cooler as ekke, want jy’t ’n tattoo van ’n slang op jou tette.
 Jy dink jy’s cooler as ek, want jy’t ’n plakkaat van Led Zeppelin bo jou bed
 Jy dink jy’s cooler as ek, want jy’s elke jaar by die J&B Met.

Jy’s ou nuus, ek kom met rou beats
 Jy lê en wag, ek gan soek iets
 Jy’s ice tea, ek’s witblits
 Jy’s lite bier, ek’s spirits
 Jy’s die ou met die new fresh look
 Ek’s die ou met die Pep Stores broek
 Ek watch jou, jy koekeloer oukes
 jy forward nog Vernon Koekemoer jokes
 Ek’s fantasies, jy’s spasties
 Ek vat an poppies, jy raak an klein kids
 Jy’s Tim Voster, ek’s Chris Edwards
 Jy’s innie bosse, ek rol innie vet shit
 Jy’s boring soos liedjies ommie kampvuur
 my styl slick sneak suutjies soos ’n vampier
 jou styl kak sag soos ’n pink marshmallow
 meisies skree vir net “one night in parow”

Jy dink jy’s cooler as ekke, want jy hang saam met models en ek hang saam met slette
 Jy dink jy’s cooler as ekke, want ek’s ’n rapper en jy sing in falsette
 Jy dink jy’s cooler as ek, want ek ry op met die bus en jy vlieg op met ’n jet
 Jy dink jy’s cooler as ek, want jy ry in ’n Peugeot twee nul ses

Jy rol met ’n selfoon in jou pen
 Ek rol nog met ’n 3310
 My styl gooi sexy korrek
 Jy dra nog fokken Mr Price Red
 As ek instap skrikkie hele fokken bar
 Jy kry nog fokken geld by jou ma
 Ek los die hele jol papnat
 As jy instap begin die hele jollie pad vat

ek's Amerika, jys Irak
 ek bomb jou lat die kak slap spat
 Ek's 'n Bic pen, jy's 'n Mont Blanc
 Jy loop rond met fokken skuim op jou mond-rand
 Ek's original jy's gecopy
 Ek's 'n flash drive jy's 'n floppy
 Jy maak of jy alles het ma jy's fake
 Jack Parow bra ek lewe soos 'n straatmeit
 Jy dink jy's cooler as ekke, want jy drink by Ku De Ta en ek drink by De Dekke
 Jy dink jy's cooler as ekke, want jy's die gentleman, bra eksie prette
 Jy dink jy's cooler as ek, want ek hou vakansie in Hartenbos en jy hou vakansie in Quebec.
 Jy dink jy's cooler as ek, omdat jy die nuwe issue van One Small Seed het
 Jack Parow bra ek's 'n poes woes
 Jy eet caviar en couscous
 Ek drink Klipdrif, jy drink Peroni
 Jy't vriende in Swede, ek het vriende in Benoni
 Ek koop al my klere by die local Pep Stores save more
 Jy koop al jou fokken klere by a store
 Jy dra net fokken Polo shirts
 Shame, jy luister na die Dirty Skirts
 My naam's Parow, dik heavy uitgeskollie
 Jy lyk soos Jeremy de Tollie
 Jack Parow, die life van die party
 Jy dra net fokken Issey Miyake
 Jy's too cool for school, eks mos kief
 Ek's grasshopper, jy's Lacoste sportief
 Jy lat die koek flop, ek lat die huis rys
 Jou meisie het 'n foto van my piel op haar Space Case
 Uh, Jack Parow, POES!

Viljoen (2011) argumenteer dat daar 'n tipe “kulturele weerstand” in die lied gesuggereer word. Die banaliteit van Parow wat die “luisteraar in ideologies gerieflike maniere van ervaring kan vasvang, omdat die liedjie skynbaar nie ernstig (of krities) opgeneem wil word nie”, maak dat kwessies rakende identiteitsvorming op 'n unieke manier vasgevang word. Die lied kan dan volgens Viljoen (2011) dien as 'n bevestiging van die bekende en die eie of andersyds “as kritiek op uitgediende, pretensieuse weergawes van Afrikanerskap”. Dit moet egter in ag geneem word dat nie almal met Parow se woorde identifiseer nie.

Die vorming van identiteit vir die wit Afrikaner is in hierdie onderafdeling ondersoek. Daar is telkens met voorbeelde gefokus op 'n spesifieke eienskap of benadering tot identiteit. Dit is merkbaar dat identiteitsvorming verander net soos wat die politieke klimaat verander. Die

kwessie van Afrikaneridentiteitsvorming sal altyd problematies bly as gevolg van die onderskeie invloede wat in die proses teenwoordig is. Die resepsieteorie bied ’n basis om hierdie identiteitsvorming direk te ervaar as luisteraar en gehoor. Die podiumkunstenaar konfronteer die gehoor direk met vrae rakende identiteitsvorming en dikwels vind daar tegelykertyd identiteitsontwikkeling by die podiumkunstenaar self plaas.

In die volgende afdeling sal die problematisering van Afrikaans as taal in verskeie podiumtekste ondersoek word. Daar sal gekyk word na onder andere die ontwikkeling van Afrikaans, die verskille in taalgemeenskappe en die status wat Afrikaans tans teenoor tale soos byvoorbeeld Engels het.

5.4.1.2 Taal

In hierdie afdeling kom die Afrikaanse taal en die problematisering daarvan in podiumtekste aan bod. Dit is interessant dat kunstenaars in sekere podiumvorme soos kletsrym verkies om in Afrikaans te sing, terwyl ander podiumvorme soos *spoken-word* nie algemeen in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem teenwoordig is nie.

Afrikaans is reeds sedert die ontstaan van die taal in ’n taalstryd verwickel. Die ontwikkeling van Afrikaans, sowel as die stigma dat Afrikaans die “taal van die onderdrukker” is, word in heelwat podiumpoësietekste gekritiseer en ondersoek. Coetzee (1976: 9) verduidelik in detail die ontwikkeling van die taal soos volg:

Die ontstaan en groei van Afrikaans het hand aan hand gegaan met die ontwikkeling van ’n volk, wat selfs bepalend vir die bestaan van daardie volk is. En die lotgevalle van die Afrikaanssprekende volk in sy ontwikkeling sou ook die lotgevalle van sy taal bepaal. Die lot van ’n taal is die lot van sy digters (en dit word natuurlik ook deur sy digters bepaal, soos die ou-bekende Patriot-rympie sê: “As ek mar eers myn fryer het, ’n digter fol fan moed...”); daarom is dit vanselfsprekend dat die digter se gebondenheid aan sy taal en sy vertroeteling daarvan ook aanvanklik ’n verbondenheid met sy volk sou beteken.

Daar is in die bogenoemde aanhaling heelwat veralgemenings, maar dat die posisie van Afrikaans in die tydperk van apartheid wel onder die vergrootglas verskyn het en ook heel dikwels kritiek ontvang het, is nie te betwyfel nie.

Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie) was self bekend as “taalvegter” en volgens Viljoen (2005: 69–70) was dit sy missie om Afrikaans te bevry. Die feit dat Afrikaans nie orals ewe veel status verkry het nie, word soos volg deur Brynard (1999: 16) verduidelik:

Gedurende die hoogty van P.W. Botha se apartheidsregime kon Afrikaans nie in die stede gepraat word nie, aangesien dit as “die taal van apartheid” té veel bagasie gedra het. Na aanleiding van die Gereformeerde Blues Band se optredes in die Black Sun in Hillbrow, Johannesburg, asook in The Base in Kaapstad, het ander Afrikaanse kunstenaars die projek begin steun. Teen die tyd dat die eerste alternatiewe rockfees gehou is, het aanhangers in hul duisende opgedaag en was dit duidelik dat die massas soos Rabie dit stel, “honger was vir protes in Afrikaans”.

Die stelling dat Afrikaans nie in stede gepraat is gedurende apartheid nie, is ’n groot veralgemening. Daar is sekerlik groter protesaksie teen die regime in stede gevind, maar Afrikaans was steeds die voertaal in die ekonomiese en sosiale lewe van Suid-Afrikaners.

Die siening van Afrikaans as taal van apartheid kan egter geproblematiseer word as gevolg van die groot hoeveelheid bruin mense wat die taal praat. Die Afrikaners het destyds Afrikaans eksklusief as “hul” taal beskou en daarom is dit gesien as die taal van die onderdrukker. Daar is statisties in die nasionale sensus bewys dat daar meer bruin as wit eerstetaalsprekers van Afrikaans is. Die landswye sensus van 2011 (volgens www.statssa.gov.za)⁹⁰ toon verder dat daar 3.4 miljoen bruin mense en 2.7 miljoen wit mense is wat Afrikaans praat. Bruin digters soos Patrick Peterson het tydens apartheid Afrikaans vir

⁹⁰ Afrikaans is volgens die 2011-sensus die grootste taal in die westelike deel van Suid-Afrika. Dit is insluitend die Noord-Kaap en Wes-Kaap. Dit is die eerste taal van ongeveer 75.8% bruin Suid-Afrikaners (3.4 miljoen mense), 60.8% wit Suid-Afrikaners (2.7 miljoen mense) en die tweede mees gesproke eerstetaal van Asiatiese Suid-Afrikaners (58 000 mense). Ongeveer 1.5% van swart Suid-Afrikaners (600 000 mense) praat Afrikaans as hul eerstetaal.

hulself toegeëien. Die volgende passasie uit die voorwoord van sy bundel *Amandla ngawethu* (1985) beskryf sy siening:

in hierdie sin raak digwerk 'n dringendheid, maar ook 'n magtige wapen selfs 'n stuk gereedskap – 'n beitel wat nog nie sy volle potensiaal in swart afrikaanse skryfwerk bereik het nie. die feit is dat digwerk ook 'n ander funksie kry in sy swart betrokkenheid: boodskapdraer van die mense. ons werkgereedskap kom uit die geledere van die vegtende stem waar swart nie 'n duplikaat van wit is nie [...] digkuns wil die kuns wees wat die swartman direk aanspreek [...] om die werk van die swart digter te evalueer sal dus noodwendig kriteria hê wat verskillend aangewend sal word as vir wit digters. die afrikaans wat in hierdie bundel bedryf word, word 'n krag van afrika tot bevryding. in hierdie sin behoort die mag aan ons.

Nog 'n bruin digter wat Afrikaans gebruik, is Peter Snyders. Hy is bekend as voodragkunstenaar en dra gereeld sy gedigte voor. Hier volg twee van sy gedigte: “Of hoe” en “Moedertaal”. Beide die gedigte het te doen met die gebruik van Afrikaans as identiteitsmerker van die bruin man.

Of hoe? – Peter Snyders

Moenie rai gammattaal gebrykie:
dit issie mooi nie:
dit dieghreid die coloured mense –
of hoe?

Wat traai dji
om 'n coloured culture te create?
of dink dji is snaaks
.....om soe te skryf?
of hoe?

Traai om ôs lieweste op te lig;
ôs praat mossie soe nie...?

Moedertaal – Peter Snyders

Kind, as dji wil regte Afrikaans praat,
doenit!
Dis waam mamma jou lat opleerit;

kritisaaais skrywers wat skryf
soes mamma praat,

ma moenie ve'wag

mamma moet nou change nie.

'n Ander bruin digter(es) wat later jare oor die gebruik van Afrikaans in haar digkuns praat, is die bekende Diana Ferrus. Sy skryf die volgende gedig oor Afrikaans in haar bundel *Ons komvandaan* (2006):

Afrikaans – 'n versoeningstaal – Diana Ferrus

Dit is het hulle gesê
die taal van die onderdrukker
dit kom het hulle gesê
uit die mond van Europa

Dit het het hulle gesê
'n enkele styl
net een vir kommunikeer.

Maar uit die buik van Afrika kom sy
uit die monde van slawe, Europeërs en inheemse volke
dans sy op die maat van oeroue tromme
en handgemaakte kitare
dra sy kostuums van vele kleure
en sing sy in 'n duisend stemme.

Nou na die stormjare
dans sy nie meer so flink
maar sy omhels die skouers van haar susters
en kus versoenend op elke wang
aan die geveg oor identiteit het sy geen erg
maar in die Afrika-rennaissance vind sy haar weg.

Afrikaans as een van vele tale in Suid-Afrika het nog altyd vir status geveg – of dit teen Nederlands was en later teen Engels, of tans as 'n gestigmatiseerde taal met 'n donker verlede. Die multitalige landskap van die nuwe Suid-Afrika bied volgens die grondwet 'n veilige vesting vir al die tale van die land, maar as gevolg van wêreldneigings is Engels steeds 'n bedreiging vir Afrikaans. Die bogenoemde gedig van Diana Ferrus noem presies al hierdie twispunte: die feit dat Afrikaans as “taal van die onderdrukker” bekend staan, maar dat dit eintlik uit die “buik van Afrika kom”. Die moontlikheid om Afrikaans as versoeningstaal te sien, word ook geopper in die woorde “aan die geveg oor identiteit het sy [die taal] geen erg / maar in die Afrika-rennaissance vind sy haar weg”.

Die eerste podiumgedig wat ek wil bespreek om hierdie tema van Afrikaans versus Engels in die nuwe Suid-Afrika uit te lig, is die Bittereinder-rap-tekst “KwaadNaas” op hul tweede album, *DinkDansMasjien* (2012). In hierdie liriek is daar die plasing, bevraagtekening en problematisering van Afrikaans in ’n multitalige landskap, spesifiek ten opsigte van Engels. Die tradisioneel Afrikaanse groep het spesifiek die Engelse kletsrymer Shane Durrant gevra om saam met hulle te werk.

Met hierdie liriek toon Bittereinder ’n bereidwilligheid om verskille te aanvaar en die verlede te oorkom, veral wat die stereotipering van Afrikaans betref. Die spanning tussen Afrikaans en Engels en hul onderskeie kulture word in die liriek aangeraak. Hier word daar gerap oor beide Afrikaners en Engelssprekende Suid-Afrikaners en die manier hoe beide groepe die ander se taal praat. Die ou konflik word nou op ’n humoristiese wyse uitgebeeld en benader met behulp van kodewisseling en samewerking met Shane Durrant:

Kwaad Naas – Bittereinder met Shane Durrant

B, I to the double T, E, R
to the E, I, N, D, E, R
now that you know just who we are
get your hands up, lekker deurmekaar

as jy Engels kan praat, sit jou hand in die lug
o flip, daar’s niemand, ons verbrand nou ’n brug
nee man, ek terg, ek’s heeltemal tweetalig
I klap that rooitaal like ’n rondomtalië
I’m a proper Valie, brand pienk by die see
Boys High war cries and friends who live on beer
ek skree vir Sundowns, the sky’s the limit
80 vir Engels in matriek, flippin legitimate
en dit was first language pappie, ek lees T.S. Eliot
jakkals prys sy eie stert, daai ou’s maar ’n idiot
ma’ is dit nie wat alle rappers tog doen nie?
hulle floss soos Oral B, self-centred monotony
nothin’ new, nothin’ new, y’all ain’t sayin’ nothin’ new
jy luister 50 sent, ek pomp Black Star en The Roots crew
ek’s old school, soos Guru, maar ek bly in fokus
‘cos we don’t live for hip-hop, it lives for us

one two free, kyk hoe lag daai soutie

he's laughing at your accent, verging on gloating
 dit is tog funny as 'n boer Ingels praat met 'n pommie
 maar vir my is daar 'n hele nuwe tipe comedy
 wat ek graag wil uitwys met my homey, Shane
 het jy al ooit gehoor hoe Engelsmanne Afrikaans verklein?

Shane Durrant:

I'm so F-L-double-A
 op die M-double-A-A-A-A-C
 en dis hoekom die meisies
 hulle kan nie vat nie hulle ogies off me
 I grew up in the Moot
 but my Afrikaans is limited to net 'n paar woorde
 I skop the track dood
 en dis hoekom my rap naam is Kwaad Naas Botha

Die liriek begin met die duidelike stelling dat dit hier oor identiteit gaan. Aan die begin word daar in Engels gestel: “now that you know just who we are” en dit maak dit vir die luisteraar duidelik dat afleidings en stereotipering reeds voorkom. Die tradisioneel Afrikaanse groep rap nou spesifiek hierdie lied in Engels. Die oorbrugging in taal self versterk die tematiek verder. Die spreker vra of daar Engelse mense in die gehoor is en nadat niemand hul hande opsteek nie, kan 'n “brug [ver]brand”.

Opmerklik is ook die aksent waarmee Shane Durrant rap. Hy het 'n baie sterk Engelse aksent as hy Afrikaans probeer sing en so word daar spottend verwys na die stereotipering dat Engelse mense baie sleg Afrikaans praat. Durrant se sinskonstruksie is nie grammatikaal korrek nie: “hulle kan nie vat nie hulle ogies off me”.

Die spreker in die lied se houding teenoor Engels is egter duidelik: “I klap that rooitaal like 'n rondomtalie” en dan bietjie later: “80 vir Engels in matriek, flippin legitimate / en dit was first language pappie, ek lees T.S. Eliot”. Dié Afrikaanse kunstenaar kan dus Engels praat, aangesien hy goed gevaar het op skool in die vak en digters soos Eliot verstaan.

Daar is egter 'n wedersydse gespot, want net soos wat Afrikaanse mense vir Engelsprekendes lag oor hul sinskonstruksie en aksent in Afrikaans, kan dieselfde gesê word wanneer

Engelssprekendes lag oor Afrikaanse mense se aksente as hulle Engels praat. In die bostaande liriek is dit duidelik: “one two free, kyk hoe lag daai soutie / he’s laughing at your accent, verging on gloating / dit is tog funny as ’n boer Ingels praat met ’n pommie”. Die lied spreek dus hierdie “dubbelstandaard” aan en bring albei taalgroepe sodoende grappenderwys nader aan mekaar.

Die kunstenaar staan in die bostaande lied sentraal. Die performatiewe aard van die betrokke kunstenaars om hul identiteit (en veral talige identiteit) te skep, kan met behulp van teorie oor performatiwiteit verstaan word. Deur die optrede as rapper en die metatekstuele elemente wat in die liriek teenwoordig, word die identiteit van die kunstenaar deur die kunswerk “geskep”. Die rapper se stereotiperende identiteit word ook genoem as daar gesing word dat hulle gewoonlik hulself prys: “jakkals prys sy eie stert / ... ma’ is dit nie wat alle rappers tog doen nie?” Die sogenaamde “self-centred monotony” van rappers wat hulself in hul eie tekste besing, is opmerklik.

Dit is ook belangrik om te let dat Bittereinder sing oor ’n kwessie wat heelwat Suid-Afrikaners direk raak. Die meeste mense in Suid-Afrika praat meer as een taal en sodoende kom daar heelwat aksente voor. Die afbreek van die stereotipes wat geassosieer word met die onderskeie aksente kan gesien word as ’n moontlike doel van die groep. Met “Kwaad Naas” word daar brûe gebou tussen taalgroepe en kan daar saam gelag word oor almal se tekortkominge. Die stereotipering van Engelse mense met hul “stiff upper-lip” teenoor die Afrikaner se tradisionele minderwaardigheidsgevoel word op dieselfde tyd openlik en subtiel bespot.

Bittereinder het nog ’n lied rakende dié talige fenomeen op hul album *Skerm* (2014), genaamd “Taalmeng”. In die liriek word die vermenging van taal ’n organiese proses wat die identiteit van beide sprekers beïnvloed. Hier volg die liriek:

Taalmeng – Bittereinder

sê ek dalk wat jy graag wou sê? klink my stem in die donker bekend?
 connect jou denke met pent-up prente en teks wat in die wolke rondswem
 ek bestaan in taalmeng, the poet's pen gives to airy nothing 'n naam wat jy ken
 represent! the frenzy is fine – you'll know when
 soos Lark laat ons toe dat afflatus binne ons beweeg
 dis dark maar die taal-apparatus is nooit ooit leeg
 't gaan oor hoe jy dit lees – 'n open-ended wik en weeg
 elke woord is 'n daad en 'n saadleidraad vir die moord wat jy pleeg
 die leser-speurder speel true detective, investigate jou spoor
 elke lyn oor en oor, begin van voor, sonder om jou
 plek te verloor – die regte vermoë om eggenoot te word tussen beeld en woord
 beeldskone stylfigure, stede gebou van metafoor
 interne rym in elke lyn frame die verwysingsraamwerk
 dis raptteks en die argitekgees van bewuswees wat ons almal saamtrek
 lees tussen die lyne, loop die systrate, soekend in die hoeke van die stad in die aande
 dis die subteks wat die diepste impressions op jou psige kerf in die maanlig

ek meng my taal met joune
 gees, bloed en spoeg
 this argument is over
 naby genoeg
 jy meng jou taal met myne
 land, lug en see
 ek is 'n bittereinder
 en ek word meer

anyway, iets in my wil net aanhou baklei, enter the fray, same fight, different day
 soos the late K. Cobain voel ek something in the way, iets wat die lem van my tong
 kan sny
 's moeilik om te articulate, 'n vyand sonder shape, in 'n woordlose landskap sonder
 blaf en sonder byt
 en dis juis my strydgrond, dis ink en papier, 'n eindelose sinkende gevoel in die
 tydsrivier

vuur blus the mute purist
 you're the fuser
 purged with muse-ritme
 merging triangular

Refrein

Die bostaande liriek is duidelik 'n mengsel tussen Afrikaans en Engels. Die spreker sing in die refrein dat wanneer mense se tale vermeng, hul “bloed, sweet en spoeg” ook interverweef raak. Dit beteken dat daar tot op biologiese vlak 'n verandering kan intree in beide sprekers

wat in talige kontak met mekaar verkeer. Die woorde “land, lug en see” skep weer die idee dat talige identiteit deel van die geografiese landskap kan wees.

Daar is weereens ook ’n groot meta-element in dié liriek teenwoordig. Die sanger word as digter met “taal-apparatus” beskryf. Hy gebruik onder andere “beeldskone stylfigure, stede gebou van metafoor / interne rym in elke lyn” en die leser (en spesifiek in dié geval – hoorder) moet dan as sogenaamde “speurder” optree om die leidraad van die rap-tekste te volg.

Bittereinder is egter nie die enigste groep wat oor die Afrikaanse taal en die ontwikkeling daarvan rap nie. Jack Parow as Afrikaanse kletsrymer gebruik in byna al sy lirieke ’n informele Afrikaans met kodewisseling na Engels. Hy hou homself ook besig met Afrikaans as tematiek.

Jack Parow het self al gerap oor taalkwessies en veral die stand van Afrikaans. Alhoewel die rap-tekste in sy lied “Afrikaans is dood” op sy album *Eksie ou* (2011) dit weerspreek, sê Parow self in sy boek *Die ou met die snor by die bar* (Engelbrecht, 2015: 230): “Die future van Afrikaans is so sterk, want ons het sulke cool mense en sulke cool bands en artists en skrywers. Ek ontmoet ook net die heeltyd cooler en cooler mense en dis vir my befok dat die nuwe Afrikaans so sterk die toekoms inbeweeg.” Hier volg die rap-tekste van “Afrikaans is dood”:

Afrikaans is dood – Jack Parow

almal skree:

Afrikaans is dood. (x4)

ons maak...

Afrikaans weer groot. (x4)

Yo!

dis al ’n langpad coming, machine guns humming

Jack Parow, bra, keeps the steam train running

top van die turnbuckle, rap met ’n dik hakkell

rym lat die stoom styg, brand soos ’n boomfakkell

pak net die groot sakke, hoog in die hōe takke

propvol woema, hang met die groot hakke
 klap die bekke, groot oop deur die voortande
 groot planne, smaak net poppies met groot kanne
 wanneer word almal nou at last fokken wakker
 manne skop walms laat in die shopping rakke
 los die kakke, hang saam die lekker enes
 drop die attitude, Jack het 'n lekker penis
 ag nee, dis mos nou glad nie fokken lekker nie
 kan Jack nie net ophou vloek op sy track'e nie
 nee nooit, never ever, too fokken clever
 pop die Escort in eerste in fokken rev her
 heaven baby, it's just a heartbeat away
 and I can take you there as jy wil kaart skiet met my
 dis waar ek my kry, dis te laat vir my
 niemand kan my red nie, POP!, dis klaarpraat verby
 maar ek stoot steeds vorentoe, brand nog brûe toe
 bad fokken attitude, bel my as jy pille soek
 bedaar, gewaar die wysheid wat die fokken waarheid slat
 Parow is back to poep fokken borrels in jou ma se bad

Almal skree:

Afrikaans is dood. (x4)

ons maak...

Afrikaans weer groot. (x4)

fok dis 'n fokop, spoeg met 'n bokkop
 spring as ek oppop, lat jou fokken kop klop
 spin soos 'n sikloon, my style is fokken siek, oom
 koning van die kak, die nuwe-afrikaans-ikoon
 so fok CD's brand, brand jou fokken woordeboek
 en luister na my CD as jy nuwe woorde soek
 spring soos 'n koringkriek, poppies wil my horing iet
 gee tannies rumatiek as ek soos 'n doring stiek
 up off the voorstoep, straight affie straat af
 fresh like fokken hake, nice like jou ma maak
 bite like a bulldog, klaps like a thunderbolt
 jump like a bullfrog, sweet like a honey pot
 too big for my broekies, too small to really give a fuck
 fingerfucking groupies, while their boyfriends sit and handeklap
 I'm done with caring, people just fuck around
 so stop fokken staring, still rap like I'm underground
 dit is mos the new shit, dit is mos die ander klank
 full of vim and vigor, this kak los jou vingers nat
 straight out the suburbs, top van die middle class
 I'm back again, ma se kind, to make your bass binne blaas
 inderdaad, fokken vlieg soos Superman
 race like Super Van, boo, it's the boogie-man
 Boo-hoo-hoo, fokken stoksielalleen
 almal vra altyd waar's my kop fokken heen

Almal skree:
 Afrikaans is dood. (x4)
 ons maak...
 Afrikaans weer groot. (x4)

yo, dis die agtbeen-seekat, terug met meer kak!
 klim in en vat vas vyf as die beer klap
 hak like a fish hook, klap soos 'n bitch moet
 kinders hanging on my fokken lips cause I speak goed
 kak fokken sexy, super fantastic
 got more fokken moves than Strictly Come Dancing
 don't you judge me, I'm always fokken hungry
 vegeet fokken maag but the kinnners still love
 me wen elke hindernis, maak al die kinnners lus
 the real fokken deal, maak selfs die blindes lus
 kak fokken tight, stuck together like superglue
 meer fanatics op my page as fokken superbru
 die lone gun slinger, rou rhyme flinger
 old time swinger, stone cold killer
 so staan fokken reg, get ready for lift off
 en sê vir al die critics fokken Parow sê poes off!

Almal skree:
 Afrikaans is dood. (x4)
 ons maak...
 Afrikaans weer groot. (x4)

Jack Parow het 'n goeie idee oor sy status as kletsrymer en die status van die taal waarin hy hoofsaaklik rap. Dit sluit aan by die grootpraterij wat tipies van rap is. Woorde is belangrik in kletsrym en die meta-element wat telkens in verskeie rap-tekste teenwoordig is, beklemtoon die kwessie van taal. As Parow rap “so fok CD’s brand, brand jou fokken woordeboek / en luister na my CD as jy nuwe woorde soek”, sien hy homself as 'n tipe “taalvegter” en ontwerper van nuwe woorde. Sy bydrae om die taal uit te brei, word op die voorgrond gestel. Dit is egter ook kenmerkend van Parow se styl dat hy sy taal meng en Engfrikaans gebruik. Die spreektaalstyl wat in sy lirieke voorkom, maak dit weer vir Jan en San Alleman toeganklik en herkenbaar. Indien die taalvermenging nie plaasgevind het nie, sou die rap-tekste heel moontlik gesien kon word as vals en vol pretensie. Die spanningsverhouding tussen hoë en lae kultuur kan daarom ook in hierdie tekste opgemerk word.

Die kwessie dat daar *in* Afrikaans heelwat te sing of te rap is *oor* Afrikaans, is opmerklik. Daar is heelwat lirieke en ander tekste in Engels beskikbaar, selfs deur oorspronklik Afrikaanse kunstenaars, maar dit maak dit interessant, aangesien Afrikaans se status as kletsrymtaal uitbrei. Die rede hiervoor mag dalk wees dat daar nog nie 'n groot gehoor is vir Afrikaanse kletsrym op byvoorbeeld radiostasies nie. Maas (2011) verduidelik: “Die radiostasies wat wel hip-hop speel, verkies dat dit in Engels is en dié wat wel Afrikaanse musiek speel, stel nie veel in hip-hop belang nie.” Dit het egter verander met Deon Maas se eie radioprogram op RSG op 'n Maandag en HemelBesem (Simon Witbooi) wat spesifiek 'n program oor Afrikaanse kletsrym aangebied het in 2015.

Podiumpoësie en veral kletsrym, is dus beslis besig met 'n tipe “taalstryd” en Afrikaans as kletsrymtaal word steeds verder uitgebrei en meer gevestig.

'n Afrikaanse kletsrymer van die Kaapse Vlakte, Churchil Naudé, spreek hom uit oor Afrikaans as taal. Hy propageer dat daar verskillende tipes Afrikaans bestaan en as 'n lid van die bruin gemeenskap voer hy aan dat Kaapse Afrikaans ook aanvaar moet word. Die lied “Afrikaans/Praat saam my” is voor die verskyning van sy debuutalbum, *Kroeskop vol geraas* (2015), op die YouTube-kanaal gelaai. In dié rap-teks filosofer Naudé oor die toestand van Afrikaans as spreektaal en lig hy uit dat sy identiteit daarin vervleg is. Die volledige teks sal in Addendum C verskyn. Hier volg 'n kort uittreksel uit die teks:⁹¹

Praat saam my – Churchil Naudé

my taal is soes rooiwyn op 'n nuwe mat
ek sal'it aanhou praat tot ieman' in my bek kom slat
tottie wolke tuimel
die kraanse anwoord gie'
tot ieman allie korrapp bliksems amal tronk toe stuu'
kom reposses my huis en julle kan my kar afvat
my taal gan soes n ghita' op n ghoema beat slat

91 Die teks is verkry vanaf die webwerf en die spelling is nie verander nie.

my taal is volksbesit
 bryn, swart en wit

 die mense wil my taal vermoor – maar ek skuil nie
 kom praat saam my, my bra
 kom praat saam my, my larnie
 som mense kritisize ma' hulle sal nog nooit ve'staan nie

 afrikaans afrikaans jou lekke ding
 daa's 'n lied in my hart wat ek gan sing
 kom sit en praat saam my
 kom saai die saad saam my
 jou woorde is soe mooi
 die lettergrepe gryp jou
 die uitverkorenes wil my kruisig hulle dink ek ryp jou
 die suiwer bloediges dink ek wil jou aids gie
 my darling hulle kan ma' praat maar ek lyster'ie

Die spreker in die teks is duidelik trots op Afrikaans en die verskillende variasies en dialekte wat in die taal voorkom as hy rap: “hulle se hey gebruik my taal sywer en korrek / en ek se hey hou asseblief tog net jou bleddie bek”. Daar is ook heelwat intertekstuele verwysings in die rap. Byvoorbeeld “die kraanse antwoord gee” is ’n intertekstuele verwysing na Die Stem van C.J. Langenhoven. Churchil verdedig Afrikaans en al wil die “uitverkorenes” hom “kruisig” omdat hy in ’n dialek sing, en volgens hulle die taal “ryp”, sal hy steeds op sy manier probeer om die taal lewendig te hou. Op die webwerf <http://music.scatzy.co.za/> staan die volgende:

Churchil beplan om Afrikaans verder te vat as wat dit tot dusver kon gaan om dit “cool” te maak, om ook stem te gee aan veral mense van die Kaapse vlakte. “Ek wil jong laaties wys dat ons nie die Amerikaners hoef na te boots nie want ons het ons eie stories om te vertel.”

In hierdie afdeling is daar gekyk na podiumpoësie (veral rap) vanuit verskillende gemeenskappe met spesifiek die tematiek van taalkwessies daarin verweef. Die taalstryd en bevraagtekening van Afrikaans se posisie gaan veral gepaard met identiteitsvorming en die gebruik van spesifiek Afrikaans in hierdie kultuurvorm, is beduidend.

5.4.1.3 Die problematisering van die apartheidsverlede met verwysing na heldefigure

Die Afrikaanssprekende en sy verlede word geïnterpreteer in menige postapartheid-podiumtekste. Dit is veral die lirieke van die Afrikaanse rap-groep Bittereinder wat heelwat verwysings na hierdie tema bevat. Die fyn balans tussen verering van ou helde en die sogenaamde *white guilt* of “blanke skaamte” wat dan as teenaksie ’n sekere nasionalisme tot gevolg het, staan sentraal. As gevolg van die gevoel van skaamte oor die verlede, verenig die wit mense as sodanig en die apartheidsverlede word dan óf herroep as idillies óf skuld word erken.

’n Voorbeeld van die bogenoemde kwessie is ’n uittreksel uit die teks “(Pen)worstel” van die album *’n Ware verhaal* (2011).

Vir lank het ek gedink geskiedenis forseer my om verleë te reageer
en ek beweer nog steeds daai diepste seer
leer my van weer probeer

Die plaas van skuld op die voorouers, maar ook die bewustheid en sensitiwiteit van geskiedkundige gebeure, soos byvoorbeeld die Anglo-Boereoorlog, word ook telkens in die liriek betrek. Die konsep *white guilt* of “blanke skaamte” word geopper en gekritiseer. Die skrywer voel dat daar vrede gemaak moet word met die verlede voordat daar na die toekoms gekyk kan word. Ook is daar ’n erkenning wanneer Afrikaners ’n identiteit vir hulself toe-eien as die “enigste wit Afrikastam”. Hier volg nog ’n uittreksel uit “(Pen)worstel”:

wat het van ons geword? ’n Horde verneukers wat kla en alles blameer behalwe
onself
miskien is die skuld regtig te diep ingedelf, en ek weet ek is dieselfde
’n skynheilige stem wat saamswem in die modder
maar goeie donner ek sien nie meer een positiewe gedagte hier onder nie
“blanke skaamte, jy weet nie wat jy doen, jy breek af aan alles wat ons versoen”
’n bouer se woorde, en my hande wil ook bou
ek dink nou baie ernstig oor wat ek laat gaan en wat ek vashou
behou my volk as die enigste wit Afrikastam, in ’n Groter Plan, ek glo dit vuur en
vlam
as jy haat tussen die lyne hoor dan luister jy nie reg nie
dis ’n stryd vir identiteit nie ’n letterlike geveg nie

ek praat van harte wat foute en mislukkings kan insluk
en selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?

In bostaande liriek is daar 'n spesifieke verbintenis met die Afrika-kontinent, wanneer Afrikaners gesien word as die enigste wit Afrikastam” wat 'n “stryd vir identiteit” voer en nie in 'n “letterlike geveg” betrokke wil raak nie. Die struweling rakende identiteit (wat in Adeling 5.4.1.1 aangeraak is), word weer opgeroep. Die groep se naam, “Bittereinder”, is ook ontleen aan 'n term wat in die Anglo-Boereoorlog gebruik is vir diegene wat nie wou opgee en wapens neerlê nie. Die volharding vir hierdie stryd blyk duidelik uit die woorde “selfs as die einde bitter lyk, gaan ek omdraai of deurdruk?” Later in dieselfde rap-teks verwys die spreker ook na sy eie oupagrootjie, wat in die Boereoorlog geveg het:

my oupagrootjie is in Ceylon oorlede, moontlik St. Helena
'n romantiese prentjie van 'n soldaat langs sy geweer
van sy familie weggeskeur, maar hoe kan ek ooit regtig verstaan wat gebeur het

Die beeld wat in bostaande uittreksel geskets word, herinner aan die beeldhouwerk van Anton van Wouw wat dikwels lewensgetroue beelde van boerekrygers en vroue gemaak het. Die spreker verwys dan na sy oupa tydens apartheid en dit is duidelik dat hy sy oupa se (moontlike) aandeel probeer vryspreek:

ek het my oupa se name, hy was 'n dominee
sy kerk gelos, nie met apartheid saamgestem nie
en in my hart is hy 'n held, op sy eie manier 'n pad gekies van weerstand sonder geweld
en ek het rede om trots te wees, verstaan my nou mooi
maar as ek partykeer na my mense kyk wil ek dit alles net weggooi

Die spreker sien duidelik sy oupa as 'n held wat teen apartheid opgestaan het en “'n pad gekies het van weerstand sonder geweld”. Daar is 'n trotse verlede in die spreker se persoonlike geskiedenis, maar die hede (en toekoms) lyk nie meer so rooskleurig nie as hy sê: “maar as ek partykeer na my mense kyk wil ek dit alles net weggooi”.

In verskeie lirieke word daar verwys na helde van die Afrikaner. Die tragiese verlede, skuldgevoelens en die regverdiging van 'n persoon met 'n wit vel in Afrika word geopper. Die

bekendste voorbeeld hiervan is waarskynlik die liriek “De la Rey De la Rey” van Bok van Blerk. De la Rey word in die moderne lied vereer en dit het omstredenheid veroorsaak toe heelwat wit Afrikaners dit as ’n nuwe “volkslied” begin sing het. Daar is gerapporteer dat mense op aandag, hand op die hart, saamgesing het.

Hierdie tragedie van die verlede wat skade in die hede veroorsaak, is duidelik in sommige lirieke waarin daar openlike kritiek gelewer word. Die verwysing na “Suid-Afrika wat brand”, plaas die liriek van “Jakkals trou met wolf se vrou” van 2010 in ’n intertekstuele gesprek met die *band* Fokofpolisiekar wat Suid-Afrika kritiseer met hul lied “Brand Suid-Afrika” (2006) van die album met dieselfde titel. Hier volg die rap-teks van “Jakkals trou met wolf se vrou”:

Jakkals trou met wolf se vrou – Bittereinder

wat ons tog moet soek is die egte teenoorgestelde
meet goed aan hul vrugte en herdink bietjie jou helde
daar was nog net een Mens wat geleef het sonder foute
voel hoe wil daai sondebokke orals oor ons klouter
dis die ding wat my uitsit, hoe ons almal altyd blameshift
ons kla mekaar maar aan tot die hoop leuens ons almal uitwis
hoe kan dit ooit eindig? want ons almal is tog skuldig

ek’s verplig om te dig oor vergifnis se bevryding sommer so tussen onderstebo-ritme
word ek ’n leier in ’n dans vol dowe mense
’n nasie kry altyd leiers wat sy verdien
mense wat ’n spieëlbeeld is van wat die hart kan sien
daar’s ’n baie groter prentjie maar ons gedagtes is so klein
dis die wêreld se mooiste liedjie maar ek ken skaars die refrein
herskep dit oor en weer met bloed en yster en ’n taal
en in daai skaduwee brand Suid-Afrika
dis verspot hoe ons regeer word deur vrees
wees tevrede met jou lot want dit kan altyd erger wees

Die spreker neem die verantwoordelikheid van mislukte politieke stelsels op homself as hy rap “want ons almal is tog skuldig” en dat hy dan “verplig” is om te “dig oor vergifnis se bevryding”. Die blaam op swak besluitneming van leiers (wat in Afdeling 5.4.2.1 aan bod kom) word verskuif en verantwoordelikheid van die samelewing word vereis met die woorde

“n nasie kry altyd leiers wat sy verdien” en “wees tevrede met jou lot want dit kan altyd erger wees”. Die oorspronklike woorde van Fokofpolisiekar se “Brand Suid-Afrika” steek vas as ’n refrein in bogenoemde rap-tekste van Bittereinder. Daar is dus ’n dialoog tussen die twee tekste en alhoewel die volgende liriek nie met heldefigure te doen het nie, word dit gesien as die basistekste. Hier is die oorspronklike liriek:

Brand Suid-Afrika – Fokofpolisiekar

Vir jou is daar nog messe wat wag,
 In die bosse buite jou huis in die nag,
 Ons sal mos veilig wees, ons sal mos veilig wees,
 Ons hou ons gewetens skoon en sluit toe die deur

Ons het petrol gevat
 En ons het al ons brûe afgebrand
 Voordat ons aan die anderkant was
 En ek besef nou
 En ek besef nou eers

Koor

Bloed en yster, bloed en grond
 Bloed en olie, bloed en grond
 Bang en lui en desperaat
 Daar’s niks nuuts onder die son nie
 En in die skaduwee brand Suid-Afrika

Wat weet ek van eerlik wees?
 My gewete syfer deur
 My wakker lewe is deur die ou man se geheue
 En ek besef nou
 En ek besef nou eers

Koor

En ek besef nou
 en ek besef nou eers
 Die Ossewa Brandwag
 het gisteraand
 die munisipaliteit
 opgeblaas

Koor

En ons vir jou!
 En ons vir jou...

Landmyne van skuldgevoelens
 in 'n eenmankonsentrasiekamp
 jy kla oor die toestand van ons land
 wel fokken doen iets daaromtrent
 Brand Suid-Afrika!

In bostaande liriek is daar heelwat verwysings na sosio-politieke kwessies. Die “Nag van die lang messe” (soos deur Siener van Rensburg voorspel) word gesuggereer as die *band* sing “vir jou is daar nog messe wat wag”. Die dreigende gevaar en misdaad as werklike probleem word duidelik gestel. Die sanksies wat teen Suid-Afrika tydens apartheid ingestel is, klink in die woorde “Ons het petrol gevat en al ons brûe afgebrand”. Sanksies veroorsaak dat buitelandse verhoudings met Suid-Afrika skade ly en die bostaande lirieke kan gesien word as verwysing na onherstelbare skade aan internasionale en diplomatieke ooreenkomste omdat “brûe afgebrand” word. Dit kan gesien word as selfsabotasie aangesien die leiers die ekonomiese vooruitgang van hul land gekniehalter het. Daar is ook reeds voorheen in Afdeling 5.4.1.1 na die apatie en naïwiteit van die gewone mens tydens apartheid verwys. Die woorde “ons hou ons gewetens skoon en sluit toe die deur” bevestig die stelling. Dié gedrag word opnuut gekritiseer in Fokofpolisiekar se postapartheid-protelirieke. Die Ossewa Brandwag (OB) was ’n omstrede nasionalistiese organisasie wat in 1939 gestig is met die doel om die groeiende Afrikanernasionalisme te verteenwoordig. Die naam is verkry vanaf die simboliese trek van die 1938-eeufeesviering van die Groot Trek. Fokofpolisiekar noem dan dat die OB die “munisipaliteit opgeblaas” het. Die volkslied van die ou Suid-Afrika,⁹² “Die Stem”, geskryf deur C.J. Langenhoven, word intertekstueel na verwys met die woorde “en ons vir jou! / en ons vir jou...” Die woorde suggereer dat die organisasie wat ontbind is, steeds aanhangers het in postapartheid-Suid-Afrika. Daar is ander verwysings na oorlogsimbole, soos byvoorbeeld “Landmyne van skuldgevoelens” en “konsentrasiekamp”.

92 Alhoewel daar ’n gedeelte van “Die Stem” in die nuwe volkslied is, word die assosiasie daarvan as deel van die ou, nasionalistiese regering steeds gehandhaaf. Daar is ook oproepe dat dit geskrap moet word.

In die Grensoorlog in Angola en die destydse Suidwes-Afrika is daar heelwat landmyne gebruik. “Konsentrasiekamp” het steeds ’n konnotasie met die Anglo-Boereoorlog. Die gehoor of luisteraars word aan die einde van die lied direk aangespreek en die feit dat almal oor die “toestand van ons land” kla, is geregverdig, maar dan moet almal iets daaromtrent doen.

Die problematisering van heldefigure uit die verlede word ook andersins benader met verwysings na onder andere helde van die struggle. Een sodanige figuur is die kontroversiële Pieter Dirk Uys. Hy word gesien as komediant, vryheidsvegter en kritikus. In ’n huldeblyk van Jack Parow, word sy bydrae rakende die bevryding en opbou van ’n nuwe Suid-Afrika besing. Pieter Dirk Uys word tot ’n held vereer, maar ’n held wat hemelsbreed van die manlike helde soos De la Rey verskil. Wat interessant is, is veral sy Evita Bezuidenhout-skepping. Hier volg die liriek:

A rebel till he’s dead – Jack Parow

Sawubona, dumela, molo, hallo
 From apartheid to freedom, the 80’s tot nou
 mandela tot tutu, lesotho to brits
 if you know what’s up, you know that pieter’s the shit
 from the stage to the podium at evita’s perron
 het hy troubles en anger met laughter vermom
 geblaas soos ’n bom, die land geverstom
 en gepraat en geraas om die haat te oorkom
 altyd fresh van die get go, move never let go
 sal nooit sy bek hou, rebel ’till he’s a dead ou
 van die voorblad van die burger tot die backstreets oppie plein
 het hy baklei tot die mense die message kon kry
 gaan bapetikosweti jou bek innie grond in
 die old ways is gone, pel, en die land is nou ons s’n
 ge-cure van die disease to please die mense
 he broke, then proceeded to mend the fences
 die moeder, vader en redder van afrikaans
 evangelie poggenpoel, die darling van afrika
 the audition is over, you’ve already won
 you walked up to the army and put flowers in their guns
 they all tried to ban you and silence your voice
 but you called tannie Evita to butcher the boys
 so kom hinkiekapinkie en sink hier weer soontoe

jy's my hero, 'n legend, the spirit, Ubuntu
 so fok allie haters, stuur die critics weer moer toe
 en skree: pieter-dirk uys, we salute you!

Die multitalige verwysings in bostaande liriek versterk die idee van 'n nuwe Suid-Afrika. Pieter Dirk Uys het die verhoog of *podium* by Evita se perron gebruik om die boodskap van versoening te versprei en daarom is hy volgens Parow 'n held. Die idee om met liefde en vrede haat te oorwin word ook geopper in die woorde “you walked up to the army and put flowers in their guns”. Pieter Dirk Uys as tipe taalvegter word ook in bostaande liriek beklemtoon as hy deur Parow beskryf word as “moeder, vader en redder van Afrikaans”. Die bekende beeld van Jane Alexander, genaamd die The Butcher Boys, word ook genoem: “but you called tannie Evita to butcher the boys”. Die standbeeld beeld drie jong mansfigure uit wat op 'n bankie sit. Hul ruggrate is oop en weerloos en elkeen het 'n ander paar horings op sy kop. Die interdisiplinêre verwysings na onder andere kuns, maak dat podiumpoësie as kultuurvorm wyer strek as net literatuur. Roxburgh (2016) sê die volgende oor die liriek:

The first is “Rebel Till He's Dead” – a heart-warming tribute to Pieter Dirk Uys, and yet another aspect that reflects that he is continuing his war against conservative Afrikaans ideals. Yes, the Apartheid government may have tolerated Uys's presence, but he did openly oppose the government and his policies. It is an interesting tribute because in today's age – Afrikaans is under attack as being the language of the oppressor yet Uys did so much openly critical work in Afrikaans. This is something that many people seem to forget.

Daar word in ander podiumtekste in die nuwe Suid-Afrika ook geraak aan heldefigure. 'n Voorbeeld van so 'n podiumteks is die pryssang vir oudpresident Nelson Mandela. Laurinda Hofmeyr het 'n pryslied vir Mandela getoonset wat oorspronklik deur oudpresident Thabo Mbeki geskryf is. Mbeki het dit voorgelees toe Madiba as president uitgetree het in 1999. Die gedig is ook in Antjie Krog se vertalings van inheemse poësie opgeneem, *Met woorde soos met kerse* (2002: 72). Dit is in die tipiese Xhosa-tradisie van die imbongi geskryf en is deur Mbeki eers in Xhosa en later in Engels voorgelees. Die Afrikaanse vertaling van die pryslied

is deur Antjie Krog gedoen. Aan die begin van die gedig in bostaande bundel word die volgende informasie gegee:

Op 26 Maart 1999 het president Thabo Mbeki sy afskeidstoespraak aan Mandela in die Parlement met ’n pryslied wat hy self geskryf het, geopen. Die eerste twintig reëls is in Xhosa, die res in Engels. Die verbasing op sommige parlamentslede se gesigte was duidelik sigbaar. Party het gewet dat hy gedigte van Pablo Neruda in Xhosa vertaal, dat sy toesprake soms poëties is, maar om hom sy eie pryslied te hoor voordra, was ’n heel ongewone ondervinding. Terugskouend blyk dit ’n slim strategie te gewees het: in plaas daarvan om Mandela in sy gesig te prys, kon die innerlike dinamiek van die pryslied sy gang gaan. Mbeki noem dit: “Farewell to Madiba!” Madiba is Mandela se stamnaam en ook sy prysnaam. Elke Xhosa behoort aan ’n stam waarvan die afkoms teruggespoor kan word tot by ’n spesifieke stamvader. Mandela is lid van die Madiba-patrisibbe (stam volgens die manlike lyn) – die Thembu-hoofman wat gedurende die agttiende eeu in Transkei aan bewind was. Om Mandela as Madiba aan te spreek is dus ’n teken van respek.

Volgens Schoeman en Prinsloo (2013) is Krog se “digtershand [...] duidelik sigbaar, maar Mbeki se talent sal waarskynlik heel party luisteraars verras”. In dieselfde artikel word Arrie Rossouw, die destydse redakteur van *Die Burger*, aangehaal as hy vertel hoe Madiba gereageer het tydens Laurinda se optrede: “Mandela het aandagtig geluister en ek het ’n knop in my keel gehad”. Die Afrikaanse weergawe van die pryslied lui soos volg:

Vaarwel aan Madiba

(fragmente)

Thabo Mbeki

die verlede word vandag in oënskou geneem:
 op ’n dag het jy geantwoord op die lied wat gesing is
 jy het stof van jou voorvaders voor jou sien dans
 jy het in die wolke geswem soos ’n arend
 jy het duwweltjies geminag soos ’n swart mamba
 die hemel wat met weerlig en donderweer asem ophou
 het opsygestaan en plek gemaak vir die son
 wat graag wou inkyk
 want al die lande is voorgesê deur hulle oë
 om ’n skrefie oop te maak vir die liedere van kinders
 ore wat breed is – kom ons luister na die voetstappe van ’n grysaard
 sodat die stembande oopgaan en ons almal eindelik begin sing
 vandag wil ons ’n pryslied bring

Madiba

Dalibungu

(Mandela se inisiasienaam, wat beteken “lid van die Bhunga” – destyds die hoogste raadgewende liggaam in die Oos-Kaap)

ysterhout aan die kant van die bos, Kaapse swarthout

sterk ysterhoutkierie van die nasie
 bul van die swart kraalmis
 draer van die tradisie van krygers
 ringkop
 jy het die pad geloop van helde en heldinne
 jy het die pyn gedra van hulle wat vrees ken en dit oorwin het
 jy het voor geloop toe gerief in die middel te vinde was
 jy het gelag om 'n rivier van trane op te dam
 jy het gehuil om 'n verhaal van vreugde uit te saai
 en nou verlaat jy hierdie hooggeplaaste plek
 om voor te marsjeer
 in 'n ander falanks van dieselfde weermag van die son
 nie die vertroosting van groeiende mielies of Nguni-beeste in melk nie
 of die ligte geklets van kleinkinders
 wat berge klim asof dit heuwels is nie
 nie die nadenkende stilte
 van bejaardes wie se geheue terugtuimel nie
 – om te veel vorentoe te kyk maak die bene swaar en oud
 jy laat ons agter omdat jy weer begin
 die ongeluk van jou geboorte moes jou verdoem het tot 'n statjie
 omstandighede wat jy nie gekies het nie moes jou beperk tot 'n distrik
 jou visie, hart en verstand moes nie verder strek as die horison nie

jy was gewees waar niemand mag wees nie

jy het op die rand van die afgrond gestaan
 waar jy moes besluit oor 'n oneerbare vrede
 of die lewe van jou mense
 jy het besluit dat niemand hulle beroofde lewens sou inruil
 vir 'n bestaan sonder eer nie
 jy was gewees waar niemand gevra mag word om te wees nie

jy moes die onoortuigbares oortuig van die onglobare
 dat jou gloeiende spies wat skitter in die son
 nie haat en dood uitstraal nie
 maar dat die verblindende skittering vertel
 dat jy alle mense liefhet asof hulle jou eie is
 jy dra die mantel van die heiliges
 terwyl jy slegs 'n goeie voetsoldaat
 vir vrede en geregtigheid wou wees
 ondanks alles en vanweë alles is ons geseën
 ons is geseën want jy het die pad gestap van helde en heldinne

Daar is ook podiumgedigte wat literêre helde vereer. Die organiseerder van die InZync Poetry Sessions, Pieter Odendaal, se gedigte is in *Nuwe Stemme 5* (2013) gepubliseer. Dit is saamgestel deur Heilna du Plooy en Loftus Marais. Ek wil graag 'n voorbeeld van Pieter Odendaal se skryfwerk hier aanhaal om die praatstyl daarvan te beklemtoon, asook omdat dié

spesifieke gedig vir Adam Small geskryf is as deel van RSG se huldigingsprogram deur Iris

Bester.

die eerste steen – Pieter Odendaal

vir adam small

ek sou graag net 'n klipgooi ver
van jou af wou leef, meneer small
van die bankies die deure
die treine die skole die strande
die riots die klippe in hande

maar ek staan anderkant die storm
waar ons reënboë teen die grys skerm
van die dag projekteer

'n mens kan nie lewens
in die lug bou nie, adam
en ek weet nie hoe om
van hier vir jou te skryf nie
hier waar die blindes dans dans dans
met iPods in hul ore
en dollars in hul oë

'n mens kan nie lewens
in die lug bou nie, adam

ek wens ek is vroeër gebore
dat ek al kon loop die dag
toe Hector gaan lê het
miskien sou ek saam
cowboys en kroeks speel

maar my hande is nog altyd
te klein gewees om klippe te gooi
al stoei my pa se bloed in my
en al was my oupa in die senaat

hy's dood die jaar
toe my pa begin skiet het

my pa is 'n goeie man, meneer small
al praat slegs sy oë oor die grens
en al drink hy soms te veel
hy's 'n goeie man, meneer small
al skree hy soms op taxi's
en al was hy en sy god
maar oukei met als gewees

hy's 'n goeie man, meneer small
 en ek hoop dat ek eendag skroomloos
 langs sy graf kan staan en huil

In bostaande afdeling is daar gekyk na die problematisering van die Afrikanerverlede. Daar is met voorbeelde besprekings gedoen oor hoe podiumpoësie 'n platform skep vir dié tipe kommentaar en sodoende oplossings probeer vind deur die onderwerp vir bespreking oop te maak.

Die resepsiestudie verskaf ook 'n belangrike vertrekpunt om die sosiale rol en betrokkenheid van podiumtekste te ondersoek. Die gehoor en/of luisteraars word in heelwat podiumtekste met hul verlede gekonfronteer. Die betrokke letterkunde gee weer die basis dat daar moontlik sosiale verandering of verandering op 'n individuele vlak kan plaasvind wanneer die luisteraar met die lirieke gekonfronteer word.

In die volgende afdeling gaan daar spesifiek gekyk word na die sosiale rol en betrokkenheid van Afrikaanse podiumpoësie met spesifieke verwysing na die sosio-politieke kommentaar wat in podiumpoësie gelewer word. Daar sal 'n chronologiese lyn gehandhaaf word, deurdat daar eers tekste met sosio-politieke kommentaar tydens apartheid en dan postapartheid bespreek sal word. Die kritiek wat in die tekste teenwoordig is, word telkens in konteks geplaas.

5.4.2 Sosio-politieke kommentaar

Sedert die ontstaan van orale poësie en die meer moderne fenomeen van podiumpoësie is daar 'n “move towards an appreciation of the role that oral literature plays as a dynamic discourse about society and about the relationships between individuals, groups and classes in society. In particular, this perspective sees oral literature not merely as folksy, domestic entertainment but as a domain in which individuals in a variety of social roles articulate a

commentary upon power relations in society and indeed create knowledge about society” (Furniss & Gunner 1995: 1).

Orale letterkunde (of in dié geval podiumpoësie) speel ’n sosiale rol deur die bewusmaking van sekere aktuele kwessies. Podiumpoësie wat in ’n sosiale sfeer ontstaan, kan dan as gevolg van die aard daarvan, outomaties kritiek en/of kommentaar uitspreek oor sosio-politieke aangeleenthede.

In die onderafdeling oor die sosiale betrokkenheid van podiumpoësie word daar gekyk na slegs een tema. Dit is die kritiek teen politieke leiers en hul ideologieë, optredes, besluite en beleide. Daar is in Hoofstuk 3 van my proefskrif verwys na die invloed van die imbongi in die Afrika-kultuur wat die koning mag uitdaag, kritiseer en prys (sien Afdelings 3.5.2 en 3.5.4). Nou word daar gekyk na ander manifestasies van podiumpoësie. Die Afrikaanse taal word in Suid-Afrika omring deur ander tale en kultuurgroepe. In die volgende afdeling sal ek kyk na podiumpoësie wat die wisselwerking en spanningsverhouding uitbeeld wat daar ontstaan tussen die mense wat in Suid-Afrika bly, hetsy dit Suid-Afrikaners is of immigrante van byvoorbeeld Zimbabwe, Malawi, Angola en Nigerië.

Daar word by hierdie tema voorbeelde verskaf van tekste wat meer as een subvorm van podiumpoësie beslaan. Daar word telkens ’n chronologiese tydlyn geskep. Dié afdeling beslaan ’n tydperk waar politieke veranderinge plaasgevind het. Daar is dus voorbeeldtekste van tydens apartheid sowel as postapartheid. Die fokus val egter telkens op die sosio-politieke kommentaar wat in die tekste aanwesig is, hetsy van ’n paar dekades gelede of resent. Die podiumtekste wat hier bespreek word, kan daarom dien as ’n tipe “tydsdokument”.

5.4.2.1 Kritiek teen politieke leiers en beleid

Een van die mees prominente figure van die Voëlvry-beweging was sekerlik Johannes Kerkorrel, met sy bydraes as solokunstenaar en as lid van die Gereformeerde Blues Band. Johannes Kerkorrel is die verhoognaam van Ralph Rabie. Volgens Viljoen (2005: 65) het Ralph Rabie (1960–2002) se musiek “die sentimente van ’n jong, wit, stedelike generasie verwoord wat rebels gestaan het teenoor die outokratiese dispensasie van die apartheidsregering”.

Die eerste voorbeeld wat ek onder dié tema wil noem, kom uit Johannes Kerkorrel se alternatiewe satiriese album *Eet kreef* (1989). Al die liedjies op sy album lewer sosio-politieke kommentaar op die destydse apartheidsregering.

Die Afrikaner se konserwatisme en bekrompenheid dien as tema van “Donker, donker land”. Die titel gee reeds ’n aanduiding dat daar negatiewe konnotasies aan die duisternis en probleemsituasie van die land verbonde is. Die “donker” in die titel kan egter ook verwys na die statistiek van die bevolking waarvan die oorgrote meerderheid Suid-Afrikaners swart is:

Donker donker land – Johannes Kerkorrel

Die klein wit republiek
Is in ’n droë wit seisoen
Die bome dra nie meer vrugte nie
Die damme is almal droog

Uit die vlaktes van die Noord-Karoo
Kom ’n sprinkaanplaag
Wat uitstrek na die Noorde
En die mielielande knaag
En in die dorpe en die stede
Ly die mense honger
Kos is skaars en al het jy werk
Word jou geld al minder werd
En dis ’n donker donker land
Die seisoene draai die sterre brand
Die son word rooi ons het beland
Aan die maan se verkeerde kant
In ons huise teen die heuwels

Agter tralies skuil ons teen alle euwels
 En ver sien ons die rook trek
 Die lokasies is aan die brand
 En die soldate kom al aangemarsjeer
 En elkeen dra 'n gelaaide geweer
 Daar's 'n bom in elke supermark
 En die klank van glas wat breek
 En iets moet breek!

En dis 'n donker donker land
 Die seisoene draai die sterre brand
 Die son word rooi ons het beland
 Aan die maan se verkeerde kant

Maar na sewe jaar se droogtes begin dit reën
 en die reën val neer hier
 Die reën val op my hande
 Die reën val op my arms
 Die reën val op my oë
 Die reën val op my lyf
 Die reën val op my gesig
 Die reën val op my rug
 O, reën val neer hier
 Die reën val neer op Voortrekkerhoogte
 Die reën val neer op doringdraad
 Die reën val op berge
 Die reën val op valleie
 Die reën word strome
 Die reën word riviere
 Die reën word 'n see
 Reën was alles weg hier
 Was alles skoon hier
 Reën kom weer en weer
 Weer en weer

Die eerste reël is in kontras met die titel as daar verwys word na 'n “wit republiek”. Hierdie binêre opposisie van swart versus wit is belangrik. Die “wit” verwys na dié wat in beheer is as bevolkingsgroep, maar die woord “wit” het ook konnotasies van reinheid en onskuld. Dit is sterk ironies, aangesien die Nasionale Party van 1989 definitief nie as onskuldig gesien kon word nie. Die woord “klein” as verwysing na die republiek het 'n vernederende funksie en Kerkorrel dryf die spot met die denkwysse van mense wat deur die sisteem bedrieg word. Hul eng lewenswyse en filosofie word gekritiseer. Die “droë wit seisoen” is gebaseer op André P. Brink se roman *'n Droë wit seisoen* (1979), wat die apartheidstelsel uitbeeld. Die droogte

beskryf ook die toestand van die land met assosiasies van onvrugbaarheid en teenspoed. Daar kan na die liriek gekyk word as 'n uitbeelding van geestelike armoede in plaas van slegs materiële nederlae. Dit gaan sleg in die land, want die “bome dra nie meer vrugte nie”, daar is nie meer kos nie en die water is ook skaars omdat die “damme [...] almal droog [is]”.

Die volgende twee strofes brei uit oor die swak toestande in die land. Daar is 'n sprinkaanplaag wat die “mielielande knaag” en 'n hongersnood wat heers. Die verwysing na die noodtoestand waar “geld al minder werd” is, lui:

Kos is skaars en al het jy werk
Word jou geld al minder werd

Hierdie strofe herhaal die titel en beklemtoon die toestand van donkerte wat heers. Daar is egter sprake van verandering as die “seisoene draai”. Op 'n kosmiese vlak gaan die wêreld voort; die heelal as groter konteks word nie deur die onreg in Suid-Afrika beïnvloed nie. Die “son word rooi” wat ook waarskuwend kan wees. Die kleur rooi het ook konnotasies van bloed en gevaar. Die “verkeerde kant” van die maan kan dui op die donker kant van die maan wat weer geassosieer kan word met die “donker donker land”

Die volgende strofe verwys veral na die bevoorregte posisie van die wit mense in Suid-Afrika wat ekonomies sterk is in hul “huise teen die heuwels” wat afgesonder is van die res van die land. Hulle beveilig hulself “agter tralies” en kan net van 'n afstand sien dat die lokasies⁹³ afbrand. Die onbetrokkenheid by die probleme van die res van die bevolking word openlik gekritiseer. Die mense sluit hulself toe en doen niks aan die situasie nie. Die lokasies wat brand, kan ook dui op die onluste en gevegte wat ontstaan het tussen die polisie en betogers teen die apartheidstelsel. Met die album se vrystelling het die opstande in Soweto in 1976 steeds in die geheues van luisteraars geëggo. Daar is twee maal in die tagtigerjare 'n noodtoestand verklaar.

⁹³ Die term *lokasies* is tans 'n pejoratiewe woord – daar word nou verwys na *informele nedersettings* of *townships*.

Die onluste wat hoogty gevier het in die tydperk toe die CD vrygestel is, word sterk in bogenoemde strofe gesuggereer. Die gevaar is duidelik as daar gepraat word van “soldate” elk met ’n “gelaaide geweer”. Die vrees van die publiek vir vergeldingsaksies soos bomme in openbare ruimtes was werklik en die skok van so ’n ervaring word benadruk met die verwysing na “die klank van glas wat breek”. In die laaste versreël van hierdie strofe met die woorde “iets moet breek!” laat die spreker homself uit oor verandering wat noodsaaklik is of moontlik sy vrees vir iets wat gaan gebeur. Iets gaan êrens moet verander, want langer kan die huidige situasie nie voortgaan nie. Die herhaling van die refrein beklemtoon die situasie waarop Kerkorrel kritiek lewer. Die laaste, langste strofe verwys na die reën wat kom ná “sewe jaar se droogtes”. Die noodtoestande wat in Suid-Afrika geheers het, sal slegs kan verander indien die “reën” (of verandering) persoonlik ervaar word op die spreker se “hande” en “arms”, “oë”, “lyf” en “gesig”. Die reën wat die situasie skoon was, val dan later op tipiese simbole van die wit verlede by Voortrekkerhoogte⁹⁴. Daar word verwys na nog ’n simbool van verdrukking met die konnotasie aan konsentrasiekampe, naamlik “doringdraad”. Die reën was alles skoon en die druppels verander later in “strome”, “riviere” en ’n “see”, wat kan dui op die grootskaalse effek en stoomrolleraksie wat sekere veranderinge tot gevolg kan hê.

Die reën wat “weer” moet kom in bostaande liriek kan die skuld van die wandade wegwas en die slagoffers vrystel. Die droogte van die “wit seisoen” kan verbreek word en dalk is daar ’n bietjie lig vir die “donker donker land” moontlik.

Daar is ook ’n groot aantal Bybelse verwysings of assosiasies soos die sprinkane as plaag in Egipte, die sewe maer jare, sowel as ’n vloed wat ’n verwysing na Noag en sy ark kan wees.

⁹⁴ Voortrekkerhoogte is ’n militêre opleidingskool wat in 1905 opgerig is deur die Britse Weermag en vernoem is na Lord Roberts. Die naam is in 1936 verander na Voortrekkerhoogte en in 1998 ná die val van apartheid hernoem na Thaba Tshwane (Du Preez, 1989).

Hierdie subtiële intertekstualiteit satiriseer eintlik die Nasionale Party se Christelike oriëntasie en behepthed en veral die NG Kerk se regverdiging van die apartheidsbeleid op grond van die Bybel.

Nog een van die bekendste liedjies van die beroemde Voëlvry-kampustoer van 1989 is “Sit dit af!⁹⁵”, wat verwys na die propagandistiese aard van sekere televisieprogramme en veral die kommentaar van die destydse eerssteminister, P.W. Botha. Die “moerse klug” is P.W. se “gesig”, sowel as ’n spesifieke verwysing na Pik Botha. Die valsheid en pretensie van die sogenaamde verleidelike passiwiteit van die voorstedelike bestaan verander in ’n ongemak rakende die sisteem van die gemiddelde Afrikaner:

Sit dit af! – Johannes Kerkorrel

Sit dit af!
 Die ander dag toe voel ek lam
 Ek wou ’n klein bietjie ontspan
 En ’n boer maak ’n plan
 Ek sit my TV set toe aan
 Jy sal nie glo wat ek sien
 Op my TV screen

Dit was ’n nare gesig
 Dit het my heeltemal ontwrig
 Dit was ’n moerse klug
 Dit was PW se gesig
 En langs hom staan oom Pik
 O, ek dog ek gaan verstik

Koor:
 Sit dit af (x4)
 Want dit was ’n helse straf

Ek stap kombuis toe, kry ’n bier
 En skakel oor na TV 4
 O my God wat het ons hier
 Wat my TV screen ontsier
 Is daar nêrens om te vlug
 Van daai man se mooi gesig?

95 Hierdie liriek, sowel as al die ander, word aangebied net soos dit oorspronklik verskyn het in die CD-omslag, met spelfoute en al. Die outentisiteit van die kunsprodukt word so behou.

Met sy vinger in die lug
 Gaan hy my lewe net ontstig
 In die programme op die lug
 Sien jy net PW se gesig
 Ek vat jou nog 'n wed
 Al die bure het M-Net

Koor:
 Sit dit af (x4)

Ek sê jou dit is finaal
 Voor hulle my kom haal
 En ek met al my verstand
 In die gestig beland
 As daar iets is wat my kwel
 Is dit my TV stel

Koor:
 Hey – sit dit af
 Sit dit af (x4)
 Want dis 'n helse straf

Die “vinger in die lug” wat die spreker/sanger gaan “ontstig”, is ’n satiriese verwysing na P.W. Botha se vinger wat hy dikwels rondgeswaai het as hy ’n formele toespraak gelewer het.

Hierdie lied van Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band word ook geherinterpreteer in die postapartheidera deur nog ’n bekende Voëlvryer, Koos Kombuis, en wel met die lied “Sit dit aan” op die album *Bloedriver* (2008), waarin hy verwys na Eskom se wanbestuur wat lei tot beurtkrag. Alhoewel Koos Kombuis se lied na apartheid se val vrygestel is, word dit hier geplaas as intertekstuele teks wat handel oor sosio-politieke kwessies in die nuwe Suid-Afrika. In die lied kla die spreker oor die ligte wat altyd afgaan en dat die mense van Suid-Afrika in die donker moet leef. Die grootste kontras is dat die oorspronklike liriek met P.W. Botha spot en dat die spreker/sanger nie sy gesig op die televisie wil sien nie. In die postapartheidera sing Koos Kombuis dat daar as gevolg van Eskom nie krag is nie en mense graag die televisie wil aansit. Daar is ook sprake van korrupsie en wanbestuur van fondse van die destydse president Thabo Mbeki, aangesien die spreker “wed” dat “Mbeki ’n generator het”, dit wil sê dat hy oor genoeg middele beskik om

'n kragopwekker te koop. Daar is ook 'n biografiese verwysing na Koos Kombuis se eie lewe met die woorde “Ek het met al my verstand in die gestig beland.” Die verwysing as Kombuis sing “Ons is almal doppers in ons hart” betrek die kerkmotief, wat deurgaans gesatiriseer word. Die Voëlvry-beweging het, soos reeds genoem, die NG Kerk (en met verwysing na die Doppers die mees konserwatiewe van die drie susterskerke) betrek:

Sit dit aan – Koos Kombuis

Dames en here die gereformeerde hervormde blues band...

Die ander dag toe voel ek lam
 Ek wou 'n klein bietjie ontspan
 Maar 'n boer maak 'n plan
 Ek sit my tv set toe aan
 Ek kan nie glo wat ek sien
 Daar is fokkol beeld op my screen

Sit dit aan (x3)
 Ag toe nou Eskom maak 'n plan

Ek sê jou dis nie waarvoor hulle my kom haal
 Ek het met al my verstand in die gestig beland
 Ou Mbeki ek sal wed
 Dat jy 'n generator het

Ons is almal doppers in ons hart

In die intertekstuele gesprek tussen die bostaande twee lirieke blyk dit duidelik dat met die verandering in die politieke sisteem van die land en dus die werklikheid (volgens Abrams, 1953: 47), die literêre/kulturele werk en die kunstenaar direk as gevolg daarvan beïnvloed word en sodoende verander. Die teorie rakende betrokke letterkunde kan daarom ook hier betrek word. Die spieëlbeeld van die realiteit word weergegee in die lirieke met in die eerste geval 'n ooglopende kritiek teen die leierskap van die destydse Nasionale Party en in die tweede geval die frustrasie wat uitgespreek word as gevolg van swak beplanning deur Eskom, 'n staatsinstansie. Interessant is dat beide sangers deel van die Voëlvry-beweging was. Koos Kombuis verander egter ná 20 jaar sy onderwerp en kritiseer hy (net soos Kerkorrel) deur

middel van sy kunswerk die realiteit van die tyd. Die vier elemente in Abrams (1953) se model, speel dus in op mekaar en beïnvloed mekaar wedersyds.

'n Ander lied van Johannes Kerkorrel wat politieke leiers se optrede, besluite en beleide kritiseer, is “Pers reën” uit sy album *Bloudruk* (1992). Die liriek spreek in tipiese Kerkorrel-styl sterk kritiek uit teen onder andere die opstande van die publiek. Die titel is verkry van die destydse manier waarop die polisie groot skares beheer het deur hulle nat te spuit met pers gekleurde water uit waterkanonne. Hierdie pers kleursel het moeilik afgewas en dus kon betogers later geïdentifiseer word. Hier volg die liriek:

Pers reën – Johannes Kerkorrel

Hei, wys my jou Casspir
Wys my jou sambok
Ek gooi jou met 'n klip
En jy slaan my met 'n stok

En spuit my, spuit my
Met jou waterkanon

Hey, pers reën in die strate
Pers reën in die stad
Pers reën teen plakkate
Betogers moet laat spat

En spuit my, spuit my,
Spuit my met jou waterkanon

Sit jou geweertjie neer
(eina, eina)
Sit jou geweertjie neer, meneer

Mandela praat van nasionaliseer
My oupa kla, hy sê sy maag word seer
Dit spyt my, dit spyt my
Perspapsopnat
Slaan daai parra plat,
Die padda pla vir mamma, pa
Slaan daai parra plat

Pers pers, pers reën
Jou kombes en daar lê die ding
Daar lê die ding

Die ding wat spring

Pers reën in die strate
Slaan my, slaan my
Met jou ystervuis

Hierdie lied het reaksie ontlok as gevolg van die musiekvideo waar daar beeldmateriaal van betogers verskyn. Die verwysing na die “Casspir”, ’n militêre voertuig, sowel as “sambok”, word duidelik geassosieer met die veiligheidspolisie. Die gepantserde voertuie is tydens betogings gebruik en die gerugte van gevangenes wat met sambokke geslaan is, was algemeen. Dit is ironies, aangesien ’n sambok eintlik ’n tradisionele Afrika-wapen is. Die spreker in die liriek skaar homself duidelik by die betogers as hy sing “ek gooi jou met ’n klip” en “jy slaan my met ’n stok”. Die oneffektiwiteit waarmee betogers hulself verdedig het, blyk ook duidelik. Daar is dikwels gebruik gemaak van klippe tydens betogings, aangesien dit die enigste moontlike wapens was wat betogers tot hul beskikking gehad het. Die pers reën, soos reeds genoem, is die vloeistof waarmee die betogers gespuit is deur waterkanonne sodat die “betogers moet laat spat”. Die spreker sing ook van Mandela wat pas vrygelaat is. Die nuwe politieke klimaat word op gesinspeel as “Mandela praat van nasionaliseer”. Die oupa wie se maag seer word, kan suggereer dat die ouer generasie nie positief is oor die komende veranderinge nie. Die aanpassing geskied dus moeilik en heel moontlik onwillig. Die woorde eggo ook ’n ou kinderrympie⁹⁶.

Daar is ook ’n verwysing na ’n padda. In die musiekvideo slaan Kerkorrel ’n plastiek-speelgoedpadda met ’n vlieëplak. Dit is egter nie duidelik wat hierdie “parra” wat vir “mamma pla” simboliseer nie. Die padda as seksuele simbool is wel ’n moontlike verduideliking.

96 Die kinderrympie lui so: “Ouma en Oupa sit op die stoep. Oupa gee ’n harde poep. Ouma sê: ‘Wat makeer?’ Oupa sê sy maag is seer. Ouma sê: ‘Eet ’n peer.’ Oupa sê: ‘Dan poep ek weer.’”

In die liriek is daar ook 'n verwysing na die FAK-volksliedjie met die woorde “Jou kombes en my matras en daar lê die ding”, wat moontlik spottend verwys na die nasionalistiese Afrikanerverlede. Die ontugwet het verhoed dat mense van verskillende velkeur in 'n romantiese verhouding mag wees. Die lied “Daar kom die Alabama” is oorspronklik gesing as 'n verwysing na 'n slaweskip, maar in die geval van Kerkorrel se liriek mag dit dui op moontlike versoening. Die oorspronklike liriek van die volksliedjie lui: “Jou kombes en my matras en daar lê die ding”. Twee groepe wat verteenwoordig word, maak nou saam hul bed op en dit mag dui op die ontugwet of moontlike versoening in die toekoms.

Die einde van die lied “Pers reën” lui: “Slaan my, slaan my met jou ystervuis”. Dit kan as uitdagend interpreteer word. Hierdie “ystervuis” kan verwys na die oorweldigende mag van die apartheidsregering of ook na die sogenaamde “Rooi Gevaar” van kommunisme. Die ystergordyn was vir lank 'n besprekingspunt en bekommernis vir die gewone man op straat. Kommunisme was direk teenstrydig met die meer kapitalistiese Nasionale Party. Dit is ook die rede hoekom heelwat vryheidsvegters in die *struggle* destyds in kommunistiese lande militêre opleiding ontvang het.

Nog 'n voorbeeld waar politieke besluitneming in liriekvorm gekritiseer word, is die lirieke van David Kramer. As deel van die voorlopers tot die Voëlvry-beweging het David Kramer se musiek sterk bewusmaking tydens apartheid bewerkstellig.

David Kramer as musikale figuur, wat in Hoofstuk 4 bespreek is, sal ook hier aan bod kom in die tematiese ondersoek na sy lirieke. Kramer het dikwels lirieke geskryf wat deurspek is met subtiële kritiek teen die apartheidstelsel. Soos reeds genoem, was (en is) hy veral besorg oor die lot van die bruin gemeenskap. Die liriek van “So long Skipskop” van die album *Baboondogs* (1986) handel oor die geforseerde ontruiming en verplasing van 'n bruin

gemeenskap soos met die destydse Distrik 6. Dit is op werklike gebeure gebaseer. Die klein dorpie Skipskop⁹⁷ in die Overberg het bestaan uit 'n gemeenskap van vissers en bestaansboere. In 1984 is die omliggende plase onteien en die dorpie ontruim, aangesien die gebied waar dit geleë is, deur Krygkor gekoop is (Snyman, 2005) om as missieltoetsterrein diens te doen.

In die lied word die eg persoonlike ervaring van die politieke besluit op groepverskuiwings blootgelê en gekritiseer. Die melodie sluit aan by die hoogs emosionele toon van die liriek.

Hier volg die teks:

So long Skipskop – David Kramer

pak op, pak op
sit jou goedjies op jou kop
môre gaan ons weg,
ver van hier weg
skipskop, skipskop,
wanneer hou die dinge op
swaarkry lê net voor
die blou berge oor

overberg se mens
isse ek gebore,
op die plek skipskop
nes my pa en sy pa ook.
hier deurie duine, loop onse spore
hier op die beach hier langs die see is ek gedoop

maar wat ken ek anders
as die bloudam se branders
die wolke en die winde wat hier waai
maar verkoop jou bootjie, pak op jou goedjies
en sê maar so long skipskop, skipskop sê goodbye

linkerhand, o die regterhand
wat se kant lê die plek, misverstand
'seblief meneer, ag sê tog weer
is dit die pad wat ons moet môre vat

97 Die dorpie se naam, "Skipskop" (afgelei van skip se kop) is vernoem na 'n heuwel wat uitkyk op die see en waar daar al vele skipbreuke plaasgevind het. Die skip *Maid of Thames* het in 1884 daar naby gestrand (Platzky & Walker, 1985).

'n stukkie lê hier en 'n stukkie lê daar
 stukkie van my lewe hulle lê deurmekaar
 tel op tel op vir shorty en vir pop
 gaan haal vir apie en hou daai kindjie dop

maar wat ken ek anders
 as die blou dam se branders
 die wolke en die winde wat hier waai
 pak op jou goedjies, pak op jou goedjies,
 sê maar so long skipskop skipskop sê goodbye
 sê maar so long skipskop skipskop sê goodbye

Die eerste persoonsperspektief maak die ervaring van gedwonge verplasing persoonlik. Daar word subtiel verwys na die politieke beleid wat aanleiding gegee het tot die verskuiwing. Hierdie onderbektoneering het waarskynlik daartoe gelei dat die lied sensuur vrygespring het toe dit in 1986 verskyn het. Die taal in die lied is ook eg tipies van David Kramer deurdat hy gebruik maak van informele Afrikaans en met heelwat woord- en kodewisseling in Engels. Kramer sing veral in 'n nabootsende styl van die Kaapse segswyses, alhoewel nie soseer wat uitspraak betref nie. Hy is immers nie van die Kaapse Vlakte nie. Die feit dat hier gepraat word van 'n bruin gemeenskap, is omdat dit gekenmerk kan word deur verskeie faktore. Daar is sprake van die “Bloudam” en die “bootjie” wat “verkoop” moet word, wat daarop dui dat dit 'n vissersgemeenskap is. Die taalgebruik is nog 'n leidraad met die Engelse woorde tussenin, asook die naamgewing van die kinders “Shorty” en “Pop” is tipiese name van bruin mense.

Die lied van David Kramer kry tipies postmodernisties kritiek in die vorm van Ronelda Kamfer se gedig “Oorvertel 1” uit haar bundel *grond/Santekraam* (2011). In die gedig spreek die digteres haar uit oor “daai fokken Kramer jong” wat met 'n “Kaapse aksent nogals pure” die storie vertel van Skipskop. Kamfer spreek duidelik kritiek uit teenoor Kramer se interpretasie van die gebeure. Volgens haar kan Kramer nie regtig vasvang wat presies daar gebeur het nie, omdat hy dit nie persoonlik beleef het nie en ook nie deel was van daardie gemeenskap nie.

Kamfer se familie moes self die gebied verlaat en haar grootste kritiek oor die populêre lied is die feit dat wanneer mense daarna luister en hulle huil, is dit omdat die plek “mooi was” teenoor die mense wat moes padgee wat huil omdat “hulle net moes maak soos gesê was”.

Oorvertel 1 – Ronelda Kamfer

wat is jou besigheid

ek soek inligting stories oor Skipskop

ek was nog ’n kind gewees daai tyd
daai fokken kramer-jong het mos
daai song gesing so long Sskipkop
met ’n Kaapse aksent nogals pure
djasgeit wit mens se sad en onse sad
is different hulle huil oor die plek
oor dit mooi was
onse mense huil oor hulle
net moet maak soos gesê was

ja oom maar ek wil weet wat daar
by Sskipkop gebeur het
hoe het dit gelyk
wie het daar gewoon

ek het daar gebly en my ouers
ons het vis gevang
daai jare sonder permitte
ons kinders het nie baie geworrie
om te swem nie
die water was te blerrie koud
en die son was nie so beneuks soos
hy nou is nie

’n Ander moderne teks wat dieselfde feitelike gegewens benut as David Kramer se oorspronklike lied, is dié van Marius Swart wat gepubliseer is in *Nuwe stemme 4* (2010). Die bundel bestaan uit voorheen onbekende jong digters se werk. Swart se gedig, “Die krap op Sskipkop”, lui soos volg:

Die krap op Sskipkop – Marius Swart

I Rachmaninoff
“apokalipties”
meen die krap op Sskipkop

terwyl hy die vywer langs 'n eertydse hawe
se brokke gebreekte beton en ou bote
skuinserig uitkruie
terwyl hy kyk na 'n vergange vissersdorp
met bietoubosse en sand

iewers tjetjietjie 'n skarnier tuinhekkerig
tussen sydissels langs 'n paadjie
met toegegroeide blombeddings
en hy klouter
oor plaveistene opgedruk soos ekseem

op weg na 'n verbeelde elegie op die wind

II Debussy

'n groen voordeur lê aan by die suidoos
op 'n ou gebou se houtvloerstoep
vol hopies sand en droë skulpgruis
met die krap op Skipskop op

hy luister

daar kom 'n lied oor maanlig
vanuit die deur se swart mond
dit kom uit die vertrek daaragter
'n saaltjie met 'n klavier,
'n klam, krom vleuel
Met klawers kalkwit soos kopbene

hy oorweeg...

maar hy is nie een vir wik en weeg nie
en krappe klim nie trappe nie
en watter nut het 'n krap tog
vir spoke se klaviermusiek
hier waar eens Saterdaganddanse gehou is
maar sand en seewind nou weer sing?

hy draai dus om
paraat terug op sy skuifelspoor
die instrument 'n tweede keer vergete

Bostaande gedig is geskryf uit die perspektief van 'n krap wat agtergebly het toe die mense van Skipskop geforseer is om te trek. Die krap beleef nou die “spoke se klaviermusiek” en die leë eggo beklemtoon die eens lewendige en vrolike gemeenskap. Die verwysing van Swart in die subtitels “Rachmaninoff” en “Debussy” skep 'n kontras met die tipe musiek van

David Kramer. Die vermenging van die sogenaamde “hoë kultuur”, teenoor die “lae kultuur” word hier ook subtiel geopper. Die gedig “Staat” (sien Addendum D) van Neil van Tonder, uit sy debuutbundel *As hy weer kom* (1975), waar die wit krap die apartheidsregering verteenwoordig en die “swart mierbataljon” die krap se dood veroorsaak, word herroep met Swart se verwysing na die krap. Daar kan geargumenteer word dat die wit krap (soos in Van Tonder se gedig) nou sy eie besluitneming bevraagteken in verband met die gedwonge verplasing van Skipskop. Daar moet daarop gelet word dat nie net bruin mense verplaas is nie. Anneli Groenewald (2016) se roman *Die Skaalmodel*, spreek hierdie deel van die geskiedenis aan.

Die intertekstuele verwysings teenwoordig in bostaande lirieke en gedigte getuig van tipiese postmodernistiese gesprekke oor literêre genres en mediums heen. Dit blyk ook duidelik dat in die resepsie van sommige liederes daar ’n verskil teenwoordig is vanuit verskillende kultuur- en taalgroepe.

Lede van die Voëlvry-beweging is egter nie die enigste groep wat met hul musiek kritiek teen die apartheidsregering uitgespreek het nie. Daar is ook heelwat kommentaar gelewer deur hiphop-groepe soos Prophets of da City (POC) wat in Hoofstuk 4 (Afdeling 4.5.1) bespreek is. Die eerste Afrikaanse kletsrym is in 1993 op ’n plaat opgeneem. Die rap-lied se naam is “Dallah Flet 11” uit die album *Age of truth* (1993).

Dallah Flet 11 – POC

Don't let F.W. puzzle you.
 Hy praat jou kop vrot.
 In sy siel is jy nog altyd ’n kaffer en ’n hotnot.
 Hulle sponsor township violence en gee vir smokkelhuise licence.
 Want hy wiet die wyn fok op die brein
 Want dan vang jy kak aan dan word jy geblame.
 Die move is beplan want jy gat nou mang jy gat nou hang
 Want die vark is ’n slang.

In bostaande uittreksel word F.W. de Klerk blatant gekritiseer omdat hy mense se koppe “vrot” praat. Die pejoratiewe benamings vir bruin en swart mense, “hotnot” en “kaffer”, word as moontlike skokelement gebruik. Die lede van POC, wat almal bruin is, probeer hierdeur moontlik die beledigende terme vir hulself toe-eien. Die agterbaksheid van die regering word ook gekritiseer met die suggestie dat die regering “township violence [sponsor]”. Die voormalige dopstelsel waar plaaswerkers met wyn betaal is, word ook betrek as hulle rap “die wyn fok op die brein”. Gedwonge verskuiwings, tronkstraf “nou gat jy mang” en politici wat nie betroubaar is nie, kom alles in die lirieke voor.

Dit is nie net tydens die apartheidjare wat lirieke en ander podiumvorme kritiek uitgespreek het teenoor die politieke leierskap en politieke beleid nie. Daar is in die eietydse protesmusiek ook ’n groot reaksie op sosio-politieke omstandighede en kritiek op die besluite van die huidige leiersfigure. Adriaan Pelzer (aangehaal in Engelbrecht, 2009: 1) voel: “Die ruimte vir verset en sosiale kommentaar is nou groter as ooit tevore. Daar is lanklaas soveel drooggemaak soos nou, en daar is nog nooit in so ’n kort tydjie soveel k*k aangejaag as in die laaste paar jaar nie.”

In die nuwe bedeling is daar heelwat kunstenaars wat hulself beywer om sosiale bewusmaking te skep of om die onoordeelkundige besluite uit te daag wat in die demokratiese Suid-Afrika geneem word.

Die hoofsanger van die groep The Buckfever Underground, Toast Coetzer, het in 2015 en 2016 die jaarlikse presidensiële staatsrede of State of the Nation-toespraak deur president Jacob Zuma geparodieer deur op dieselfde tyd ’n *slam*-byeenkoms te hou en kritiek uit te spreek teen die politieke stelsel.

Die tekste is in Engels, maar as gevolg daarvan dat Toast Coetzer primêr in Afrikaans skryf en in die Afrikaanse poëtiesistiem bekend is, sal dit wel in hierdie proefskrif aan bod kom.

Coetzer het dit in Engels geskryf omdat Engels waarskynlik as die lingua franca van Suid-Afrika gebruik word en dus só baie meer mense sal kan bereik. Die volledige teks van “state of the nation of you” word in Addendum E verskaf. Hier volg ’n kort uittreksel:

state of the nation of you – Toast Coetzer

greetings, friends, family, fellow humans
 welcome to the parliament of the people
 the open-plan world, a sky with no fence all the way to Venus, the open-source
 transfer of common sense all around our ears and tongues and eyes and minds,
 welcome to the give me a hug when I’m feeling bad place
 welcome to the happy place
 the place where it’s ok that if you owe your friend some money
 you pay it back when you can, maybe after payday, because we’re nice people around
 here
 we pay back the money
PAY BACK THE MONEY

In hierdie *spoken-word*-gedig word daar verskeie besluite, beleide en praktyke van politici gekritiseer. Die refrein wat telkens eggo, “Pay back the money”, is ’n direkte aanhaling van die Ekonomiese Vryheidsvegters of EFF-politieke party en hul aanklagte teen president Jacob Zuma om die geld terug te betaal wat hy aan die oprigting en opknapping van sekuriteit by sy huis, Nkandla, gespandeer het. Die pleknaam “Nkandla” word egter verswyg.

Daar is ook ’n verwysing na die xenofobiese aanvalle as die spreker sê: “we’re all Nigerians as far as the aliens are concerned”⁹⁸. Dit is ’n veralgemening dat alle buitelanders wat in Suid-Afrika bly Nigeriërs is.

Stereotipes word afgebreek as Coetzer noem dat almal dink alle Afrikaanses luister na Kurt Darren. Dit is wederkerige stereotipering wat blootgelê word. Die elektrisiteitskrisis van Eskom word ook aangespreek, asook die materialistiese uitkyk van Suid-Afrikaners wat te

98 Hierdie stereotipering kom op intertekstuele vlak ook voor in ’n film van Neill Blomkamp, *District 9* (2009). In dié film word die apartheidstelsel gelyk gestel aan ’n allegoriese inval van buiteruimtelike wesens. Daar word teen dié wesens gediskrimineer deurdat hulle as *prawns* aangespreek word. Die titel van die film is ook ’n verwysing na die destydse Distrik 6 en die verpligte verskuiwings wat daar plaasgevind het.

veel besittings het: “many of us have too much stuff”. Daar word gedroom van ’n verenigde land waar almal saam probeer herstel en bou aan ’n nuwe Suid-Afrika. Die realiteit is egter steeds dat daar groot ongelykheid teenwoordig is.

Die moontlike redes vir waarom mense besluit om leiers te word, word ook geopper. Die korrupte, magshonger persoonlikhede van leiers word direk aangespreek en gekritiseer.

Die podiumteks van *The Buckfever Underground* is vol sarkastiese verwysings en eie aan Coetzer se vertelstyl, bestaande uit lang sinsnedes en idiosinkratiese woordkeuse.

Interessant is dat die tweede staatsrede of State of the Nation-toespraak deur Coetzer in 2016 in Afrikaans geskryf is. Die rede vir sy taalkeuse kan veelvuldig wees en is daarom insiggewend. Die teks is volledig afgedruk in Addendum F.

Laasgenoemde gedig staan in skerp kontras met sy voorganger. Die vorm en taalgebruik herinner meer aan ’n klassieke gedig wat ’n intieme weergawe van die spreker se mening oor die stand van sosio-politieke sake lug. Die onderbeklemtoonde sosiale betrokkenheid en politieke kommentaar mag vir ’n ander tipe gehoor meer aanvaarbaar “lyk” en “klink” as die vorige podiumgedig. Daar is meer subtile metafore en natuurelemente teenwoordig as in die Engelse voorganger. Interessant is ook die feit dat dié “staatsrede” in Afrikaans plaasgevind het.

Daar is net soos in die tema van identiteit heelwat tekste wat deur middel van parodiëring in die nuwe Suid-Afrika gebruik word. Hierdie hergebruik van tekste kom ook in dié tema van kritiek teen politieke leiersfigure voor. So ’n voorbeeld is die intertekstuele gesprek tussen ’n ou Johannes Kerkorrel-tekste en een van Koos Kombuis. Tydens apartheid het Johannes Kerkorrel die lied “Wat ’n vriend het ons in PW” geskryf en dit saam met sy groep die Gereformeerde Blues Band opgevoer. Die lied is egter eers jare later opgeneem op die album *Tien jaar later* (1998). Dit verskyn ook op die album *Voëlvry – die Toer* (2002). Die

Kerkorrel-lied is ná apartheid deur heelwat kunstenaars herskryf. Die lied is ’n ironiese en spottende verwysing na ’n Hallelujalied wat mense in die NG Kerk sing, “Wat ’n vriend het ons in Jesus”. Kerkorrel het die rol van die kerk in apartheid altyd sterk gekritiseer. Soos reeds genoem, is “Kerkorrel” as alias gebruik, juis as gevolg van Ralph Rabie se siening oor die kerk. Daar is reeds hierna verwys in die afdeling oor identiteitsvorming (Afdeling 5.4.1.), sowel as in die afdeling oor die Voëlvyry-beweging in Hoofstuk 4 (Afdeling 4.3.2.). Hier volg die liriek:

Wat ’n vriend het ons in PW – Johannes Kerkorrel

Wat ’n vriend het ons in PW
 Vlok en Heunis en Malan
 Hulle hou ons land vir ons so veilig
 Kommuniste is verban
 Elke aand gaan slaap ons rustig
 Niks wat ons gemoed beswaar
 Ek wens daars deure dig gegrendel
 Teen die bose swart gevaar

En dan bou ons wapens
 En ons bou wapens ja
 Ons bou wapens ja
 Ons het dit nodig ja
 Hey en ons weet wat wapens is
 In Suid-Afrika tweede grootste uitvoerprodukt

Dames en here
 Dis nie piesangs en pere nie
 Nee dis nie appels of pere nie
 Nee nee nee
 Dis wapens

Lekker kwaai kwaai kwaai
 En ons gee dit
 Lekker aggressiewe name

Caspirs, buffels en die rooi kat
 Pas ons welsyn soos ’n handskoer

En hoor jy die magtige dreuning
 Oor die veld kom dit aangesweef
 Die lied van ’n volk se ontwaking
 Wat die aarde laat sidder en beef
 Van Kaapland tot bo in die noorde

Reis daverend die akkoorde
 Die lied van ons Suid-Afrika
 Dit is die lied van ons Suid-Afrika
 Dit is die lied van ons Suid-Afrika

Hehehe gee my
 Gee my
 Gee my meer
 Gee my meer

Nog 'n keer

Gee my meer
 Nog 'n keer

Naai, my korporaal
 Hey!

Die woorde van 'n gedig van die digter Eitemal (W. J. du Plooy-Erlank), “En hoor jy die magtige dreuning”, word ook in die wysie van die laaste reëls geïroniseer. Eitemal se gedig is getoonset as die “Lied van jong Suid-Afrika”. Die nasionalistiese gevoel wat deur die woorde opgewek word, is deur die Nasionale Party gebruik om die mense, veral jongmense, te indoktrineer. Die beginwoorde van die oorspronklike gedig lui: “En hoor jy die magtige dreuning? Oor die veld kom dit wyd gesweef / die lied van 'n volk se ontwaking, wat harte laat sidder en beef.”

Bostaande lied van Kerkorrel het ten doel gehad om die Afrikanernasionalisme onder wit Suid-Afrikaners te ondermyn. Dit was 'n wysie wat herken is deur die wit, Afrikaanse regerende party van die tyd, maar in dié lied word dit in die Voëlvry-beweging van 1989 gebruik om die einste Nasionale Party te ondermyn.

Die ironiese verwerking van een van die Voëlvry-toer se mees berugte lirieke van Kerkorrel, “Wat 'n vriend het ons in PW”, word gesatiriseer en verwerk in die 21ste eeu deur die postapokaliptiese *punk band*, Die Skynmaagde, wat bestaan uit Blackie Swart (die joernalis en skrywer Henry Cloete) en Ewig Verwey (Wilken Calitz, 'n musikant). Die liriek pas ook in by die wysie van die liedjie “Wat 'n vriend het ons in Jesus” en lewer skerp kritiek teen die

regering van 2013. Volgens Malan (2013) het hulle die lied geskryf “om Afrikaanssprekendes aan te moedig om ander helde te hê as rugbyspelers”.

Die ironiese parodiëring van die destydse proteslied sluit aan by die atmosfeer van verset teen rebelse gedrag wat Kerkorrel wou weergee. Die duo Die Skynmaagde skep met ’n tong-in-die-kies-houding ’n platform (dus ’n *podium*) vir kritiese gesprek rondom die beleide en politieke besluite wat deur die nuwe bestel ingelei is.

Dit is belangrik vir die doel van my proefskrif dat daar gelet moet word op die feit dat kritiek teen politieke stelsels en leierskap in die vorm van podiumpoësie nie net tydens apartheid gelewer is nie, maar dat ook in die sogenaamde Nuwe Suid-Afrika ernstige kritiek voorkom en dat podiumpoësie steeds in die huidige samelewing ’n rol te speel het.

In Die Skynmaagde se “Wat ’n vriend het ons in Zuma” word daar met verskeie denkfoute van leiers gespot. Die liriek dien, net soos sy voorgangers, as ’n tipe tydskied. Die liriek neem die vorm aan van ’n preek deur ’n dominee en die godsdienstige toon (net soos in die lied se voorganger) satiriseer die politieke boodskap verder. Daar is in die eerste strofe duidelike verwysings na president Zuma se vele kinders en die “huis [wat] amper klaar” is, Nkandla. Zuma word op ironiese wyse geprys, terwyl daar sterk kritiek uitgespreek word teen sy leierskapstyl in byvoorbeeld “hoe welvoeglik is jou dae” en die direkte verwysing na Zuma se korrupsie waar hy die meeste van sy dae “toesmeer”. Die feit dat dié lied uitgereik is op dieselfde dag waarop Gwede Mantashe, die sekretaris-generaal van die African National Congress (ANC), die ANC met die “heilige drie-eenheid” vergelyk het, word deur Blackie Swart geprys as ’n “pragtige toeval” (Malan 2013).

Hier volg die liriek:

Wat ’n vriend het ons in Zuma – Die Skynmaagde

Wat ’n vriend het ons in Zuma
Twintig kinders om te voed

Maar sy huis is amper klaar
Dan is alles wel en goed

Hoe welvoeglik is jou dade
Al smeer jy die meeste toe
En as jy dalk Nkandla oorverf
Dink aan dié wat honger sterf – ANC!

Gemeente, Zuma het ons al telkemale verseker hierdie land is ’n veilige land!
Daarom is dit reg en binne sy goeie wil dat die miljoene aan die veiligheidsmuur by
Nkandla spandeer word.
En die snoepwinkel, liewe gemeente – o, soete versnaperinge van bevryding!

Kyk hoe salig vlieg daai stralers
Dit kort net blou ligte op
En jy gee ons altyd weer hoop
Selfs al gaan soldate dood – ANC!

Om sy wil te bevraagteken is nie vir ons nie, gemeente.
Om byvoorbeeld te sê Zuma voer ’n Machiavelliaanse veldtog ter selfbeskerming
selfs meer onderduims as Mbeki is nie ons reg nie.
Om te sê onkunde is onwenslik, is verkeerd – dit weet ons vir seker!

Marikana maak nie saak nie
Nog die Guptas of Cele
En vir jou is regters steeds lief
Selfs al stort jy nes ’n dief

Kuns sal slegs geskep word ter aanprysing van die ANC.
’n Mens kry geel kaarte vir spear paintings
geel kaarte met lieflike groen en swart spatsels.
Sisulu, Tambo, Mandela was, maar Jacob Zuma is!
AMEN C!

In die derde strofe, wat ’n tipe praatkoor-toon aanneem, word die “gemeente” direk aangespreek. Die “gemeente” kan gesien word as ’n ironiese of spottende verwysing na die algemene publiek van Suid-Afrika wat slaafs luister na en alles glo wat die leiers aan hulle verkoop (soos ’n stereotipiese voorstelling van ’n gemeente wat na ’n dominee of leraar luister). Zuma se misleidende woorde word uitgelig as hy “verseker hierdie land is ’n veilige land!” Die wanbestuur van fondse vir die sogenaamde sekuriteitsopknapping van sy Nkandla-woning is volgens die sprekers in die liriek onnodig. Die oordadige leefstyl en eetgewoontes van verskeie ministers en kabinetslede blyk uit die “snoepwinkel” wat “soete versnaperinge

van bevryding” is. Die soetighede kan gesien word in kontras met die voorheen “bitter” lewe wat hulle onder apartheid gehad het.

Zuma word in die liriek gelyk gestel aan God omdat sy wil nie “bevraagteken” moet word deur die gemeente nie. Die verwysing na Machiavelli⁹⁹ en sy strategieë werp net meer lig op die onderduimshede waarvan Zuma hier beskuldig word. Daar word ook na die vorige president, Thabo Mbeki, verwys. Onkunde vanuit die algemene bevolking van Suid-Afrika is ’n groot probleem en die woorde “onkunde is onwenslik” en dit “is verkeerd” lig hierdie probleem uit.

In strofe vyf is daar ’n verwysing na die Marikana-myn waar daar in 2012 ’n groot tragedie plaasgevind het toe verskeie betogende mynwerkers deur die polisie doodgeskiet is. Die groter meerderheid van die publiek en kommentators is van mening dat Zuma se onvermoë om hier korrek op te tree, sleg op hom gereflekteer het. Die Guptas, ’n Indiese familie en vriende van die president en die moontlike korrupsie waaraan hulle skuldig is, kom ook aan bod. Daar is ook ’n verwysing na die destydse polisiekaptein, Bheki Cele. Die korrupsie in die regsisteem word uitgewys as die “regters steeds lief” is vir die president ten spyte van die aanvanklike kwytskelding van meer as sewehonderd sake van bedrog. Die verwysing na Zuma wat “stort [...] nes ’n dief” spot met sy stelling dat hy eenkeer ná seks gestort het sodat hy kon verseker dat hy nie MIV kry nie. Die spotprentkunstenaar Zapiro het sedert hierdie stelling Zuma altyd uitgebeeld met ’n storkop op sy kop. Hierdie simbool van Zuma se onverantwoordelike gedrag is nou bekend by die publiek en ander spotprentkunstenaars, soos Fred Mouton, gebruik dit ook om daardie rede (Verster, 2003: 299).

99 Nicollò Machiavelli (3 Mei 1469–21 Junie 1527) was ’n Italiaanse diplomaat, politieke filosoof, musikant, digter en toneelskrywer. Hy was ’n sleutelfiguur in die Renaissance-tydperk en ’n sekretaris van die Tweede Kanselary van die Florentynse republiek. Machiavelli se eie bedoelings word steeds heftig gedebatteer, maar, op grond van sy werk, is sy naam vandag sinoniem met roekelose politiek, bedrog en die strewe na mag, ongeag die gevolge daarvan (White, 2005).

Die groot debakel oor 'n skildery van Brett Murray, “The Spear” (2012), wat Zuma naak uitbeeld en omstredenheid veroorsaak het, word ook geïmpliseer in die reëls as kuns “slegs geskep word ter aanprysing van die ANC”. Die “Kuns” wat “geskep” sal word, het een uitsluitlike doel, en dit is om die politieke party aan bewind te prys. Propaganda word deur die staat beheer en die media sorg dat die ANC in beheer bly. Die korrupsie in sokker en sport word in die algemeen opgeroep in die verwysing na “geel kaarte” en die kleure van die ANC se propaganda wat dan met “groen en swart spatsels” geverf word. 'n Geel kaart in sport dui op 'n waarskuwing vir 'n speler wat van die veld af gestuur kan word as hy weer reëls oortree. Dit is ook 'n waarskuwing aan Zuma. Die aantygings van korrupsie en die feit dat Suid-Afrika omgekoop is om die Fifa-wêreldbeker-sokkertoernooi in 2010 te huisves, word ook subtiel gekritiseer. Volgens die liriek is daar duidelik geen teken van eerbaarheid in die huidige regering nie en die ANC rus op hul louere as vryheidsbeweging en maak net staat op hul vorige groot leiers. In die laaste twee versreëls van die liriek is 'n tipe slagspreuk waar daar verwysings na vryheidsvegters in die ANC se geskiedenis is wat as helde gesien word: Walter Sisulu, Oliver Tambo en Nelson Mandela. Daar blyk in die teks egter 'n duidelike mening dat Jacob Zuma die huidige held is – alhoewel dit ironies is. Die lied sluit af soos met 'n gebed, “Amen”, wat die godsdienstelement weer betrek, maar dan met 'n slim woordspeling en klank om dit in verband te bring met die ANC. Die woord “Amen” se betekenis is “laat dit so wees”, wat in hierdie geval eintlik ironies bedoel word (Douglas, 2016).

Die lied is volgens Malan (2013) deur die duo geskryf “ter ondersteuning van die ANC in die aanloop tot volgende jaar se verkiesing”. Hierdie ironiese inslag wat Malan en Die Skynmaagde handhaaf, lewer egter skerp kritiek teen die besluite en beleide waarvan Jacob Zuma deel is.

Die Skynmaagde se musiek kan as niks anders as betrokke letterkunde gesien word nie. Dit verskaf ’n ironiese blik en daag die luisteraar/gehoor uit om betrokke te wees by die sosio-politieke kwessies van die tyd. Die lirieke is nie *l’art pour l’art* nie, maar het ten doel om op ’n vermaaklike wyse verandering in denkwyse by hul luisteraars aan te moedig. Sartre (1973) vra pertinent “Waarby is die literatuur dan betrokke?” waar hy homself antwoord deur by te voeg: “By die verdediging van die vryheid.” Hierdie vryheid is egter nie net die voorstander van ’n politieke saak nie, maar het volgens Brink (2013) in die lemma “Betrokke literatuur” in Cloete et al. (2013) te doen “met die totale menslikheid”.

Die kopknik na die opstand van die Voëlvry-lirieke in die Skynmaagde se musiek is egter nie die enigste geval waar hulle uitgesproke is oor die politiek nie. Die lied wat die duo bekend gemaak het, is “Kommunis sokkie” (2012). Hier word met die destydse groot vrees van die sogenaamde “Rooi Gevaar” gespot terwyl daar verwysings is na ’n tipiese wit Afrikaanse tydverdrijf, naamlik sokkie. Die ou FAK-lied “Hier’s ek weer, hier’s ek weer met my rooi rok voor jou deur” kry ’n politieke toon as die rooi rok verander word na ’n “rooi hoed¹⁰⁰”. Daar word ook spottend verwys na bekende kommunistiese simbole soos byvoorbeeld die hamer en sekel. Die vader van die kommunisme, Karl Marx, word by die naam genoem, asook die Suid-Afrikaanse kommunisteleier Chris Hani, wat in ’n sluipmoordaanval doodgeskiet is deur ’n Pool, Janusz Waluś. Die ander bekende kommunistiese leier wat genoem word, is Joe Slovo, wat hoof was van die Suid-Afrikaanse Kommunistiese Party (SAKP) en betrokke was by die militêre been van die ANC, Umkhonto we Sizwe. Hier volg die liriek:

Kommunis sokkie – Die Skynmaagde

Hier is ek weer, met my rooi hoed voor jou deur
 ek wil jou hê, ek gaan jou kry
 en die onderdrukte bevry

100 Die “rooi hoed” kan ook ’n subtiele verwysing wees na Julius Malema se politieke party, die EFF. Die aanhangers van hierdie party word uitgeken aan hul rooi barette en T-hemde.

baby ek wens jy was kaal – Karl Marx
dan kon ek jou respekteer en jou boudjies
nasionaliseer

REFREIN

Want dis 'n kommuniste sokkie vanaand my ding
ons gaan sing oor die ekonomiese gaping
dis 'n kommuniste sokkie, kommuniste sokkie vanaand
en baby dis jou lyfie wat so by my pas
ek wil jou rokkie ophef soos die werkersklas
ja dis 'n kommuniste sokkie, kommuniste sokkie vanaand

Oom Chris Hani, oom Chris Hani, wil jy nie nader staan nie
want my baby stem DA en ek kan dit nie verstaan nie
Maar baby jy is nog baie onseker, ek sê jou wat
kom ons raak gehamer, dan kan ek jou sekel
onder die maan

REFREIN

Baby ek het jou lief
maar ek is veel liever vir die idee van sosiale bevryding
binne die skema van historiese materialisme
so baby kom (baby kom! baby kom!)
ons kap dit flou (kap dit flou! kap dit flou!)
soos joe slovo (watwou! hey-ho!)
ons moet 'n rooi toekoms bou, nou!

REFREIN

Met die vele verwysings na kommunistiese simbole satiriseer die lied eksplisiet die vrees van die Nasionale Party-regering tydens apartheid vir die kommuniste of die “Rooi Gevaar”. Die kommunistiese beweging word ook dan vergelyk met 'n liefdesverhouding en “vryery”, terwyl die spreker in die liriek “veel liever [is] vir die idee van sosiale bevryding”. Die spreker wil sy geliefde se “rokkie ophef soos die werkersklas” en hy wil “gehamer” raak en haar dan “sekel onder die maan”.

Die Skynmaagde as musiek-duo is sosiaal betrokke en spreek hulself uit oor sekere politieke besluite en sosiale kwessies. Die ironiese inslag van hul lirieke en terugverwysing na protesbewegings (soos Voëlvry) lewer skerp kritiek op kwessies wat van 2010 tot nou

relevant is. Die gevaar van hierdie oordrewe vrese en eng mentaliteit word in die ironiese gebruik van die kommunistiese simbole uitgebeeld.

Een van die mees bekende voorbeelde van kritiek teen politieke besluitneming en leierskap kom voor in die vorm van die *spoken-word*-groep, Walkie Talkie, se liedere. Hierdie groep bestaan uit enkele kernlede, soos Jaco van der Merwe van Bittereinder, Toast Coetzer van The Buckfever Underground en die kletsrymer HemelBesem. Ander kunstenaars word telkens genooi om mee te werk, soos byvoorbeeld Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar en Henry Cloete van Die Skynmaagde. Die *spoken-word*-gedig wat ek as voorbeeld wil bespreek, het die titel “United for Bafana”¹⁰¹. Die groep beskryf hierdie bydrae as “the collected confessions of a group of ‘suspects’ giving opinions on our country” (Kruger, 2015). Die lied se titel word verkry van die ware gebeure oor die xenofobiese aanval op ’n Mosambiekse man, Emmanuel Sithole, wat gedokumenteer is in ’n foto van die fotojoernalis James Oatway. Die titel van die lied is verkry van die armband wat Sithole aan sy arm gehad het tydens sy dood. Op die armband staan die woorde: “United for Bafana”. Die ironie dat ’n buitelandse Suid-Afrikaanse sokkerspan Bafana Bafana ondersteun, skep die basis vir die kritiek teen xenofobie wat volg. Walkie Talkie werk in hierdie lied saam met die elektroniese musikant LT, wat ’n hipnotiese, ritmiese agtergrond vir die liriek verskaf. Die hoofkwessies wat in “United for Bafana” aangeraak word, is onder andere korrupsie en die valsheid en apatie van leiers in Suid-Afrika, met spesifieke verwysings na aktuele gebeure soos Nkandla, Marikana, die insidente waar feses by die lughawe gegooi is, sowel as die Rhodes Must Fall-beweging by die Universiteit van Kaapstad in 2015. Die situasie in Suid-Afrika word bekyk en gekritiseer in wat Walkie Talkie self noem “brutal, millennial Afrikaans” (Kruger, 2015).

Hier volg die liriek:

¹⁰¹ Daar is nog nie ’n album van Walkie Talkie se musiek vrygestel nie, maar die musiek is aanlyn verkrygbaar by <http://walkietalkie3.bandcamp.com/>.

UNITED FOR BAFANA – Walkie Talkie (in samewerking met LT)

Jaco:

verf stroom teen die marmer af, daar's bloed in die graniet
die grond bly dors vir vloeistowwe as tekens van verdriet
wanneer is ons jammer genoeg? die land spoeg
soos 'n keel wat verstik van te veel skedels insluk
en ons ploeg in die braakland, in die donker sonder krag
en ons sidder in die middernag vir jakkalse wat lag
blok die sein, sluit die grense, diere-mense brand
in die voorbeeldlose skynbeeld val ons afgod-reënboogland

Henry:

Dis 'n rooigrond-roetgewoed-stoet wat hier verbygly,
boetdoening, vrot versoening, dis hoe ons dit kleinkry,
raadroepers roep, reëndansers dans, almal agter hekke,
sagte leier, sag gebeier van sagklokke, kekkel, kekkel,
betonblok druk in gewerpde blou 'n laaste traan uit vir die rou,
ek's verlief op myself, dus haat ek jou,
hier's 'n duisend rand, gaan skiet my vrou,
al hierdie nuus om van te kies, gedagtegang vasgevries,
bel die fotograaf, baby, ons gaan iets presies nes ons baar,
hoe kosbaar.

Toast:

Ek en jy is in die foto's
van James Oatway
langs die ouman in swart
met die wit plastieksak
Mister P dot com
hulp word gesoek maar
hulp gaan nie kom nie
Emmanuel Sithole
leef nog
in die foto's van James Oatway
vir nog 'n uur of wat
ek en jy is in die kar
aan met Emmanuel en James
ek en jy is by die hospitaal
in Edenvale en pleit
saam met James en die armband
om Emmanuel se gewrig
wat lees:
United for Bafana

Jacques:

Ek sê Okmalumkoolkat. Jy sê Fokof. Ek sê Bittereinder. Jy sê Thuli Madonsela. Op mekaar gedraai. Inste van na. Ons polse aan die agterkant van 'n polisiewa vasgebind. Gesleep deur 'n verlede gesplete. 'n Indentiteit deur valse vlase en blaam vermink. Ek sê Marikana. Jy sê ABSA. Ek sê die vier hoeke. Jy sê Tripartheid. We retain the Right 2 Know. The dignity to forgive. The act of a stolen TV sold to a corrupt guardian of the piece. Ek sê ubuntu. Jy sê Emanuel Sithole. Ek sê Nkandla. Jy sê load shedding en a lack of reconciliation. Die reënboog bly monochrome. Gehul in 'n moeë retoriek van statistieke en vrees. Ek sê grind with purpose. Jy sê Kitchen Dutch is dood. Ek sê plaas moorde. Jy sê 'n necklace vir my darling. Ons juk die van 'n industrieel-militêre kompleks. Die struggle sal uitgesaai word. Soos niks behalwe beelde val. Nepotisme seëvier. Born frees begin vrae vra. Ek sê fetale alcohol sindroom. Jy sê jou poes my larney. Ek sê bemagtiging. Jy sê hand-outs, forced evictions en dodgy anti-retros. Die 99 teen die 1. Andries Tatane teen die koel soen van 'n loop. Green zones. Ons maak ons liefde deur elektriese heinings. Veldiep loopgrawe. Die stand van die nasie. Ek sê Madiba. Jy sê Ernest Cole, Mantatise, Sprokie vir 'n Stads Kind en Mhloni. Ek sê onderrig. Jy sê om te ontwig.

Hunter:

eat da poopoo
eat da poopoo, Rhodes
eat da poopoo
eat da poopoo, Rhodes

Fok jou Rhodes
Wat de fok het jy vir my gedoen?
Infrastruktuur se poes
Jy't die wins geskep wat goedkoop hande-arbeid bied
en toe 'n bietjie geld geskenk
sodat iemand in die buiteland in jou naam kan leer hoe om brits te wees
Dankie vir die Glen Grey Act
dit het vir Verwoerd 'n great idee gegee
Dis julle klomp konte se skuld dat ons nou hier sit in julle kak
As julle mekaar ooit ontmoet het, het julle probably mekaar in die hol gevat
Geen wonder Afrika haat julle nie
Eat da poopoo, Rhodes!
Eat da poopoo

As ons nou die heelyd die geskiedenis moet gedenk
kan ons as herinnering aan wat geskiedenis skep
net koper piele, poepolle en poese in die pleine oprig
of wag... is dit nie wat ons al klaar doen nie?
Ruk al die fokn standbeelde af
en while you're at it
Pay back the money
e-wallet, cash of EFT
Jy moet nou fokof hier

Ons het jou ingenooi
maar nou is jy nie meer welkom nie

Wie s'n is die myne?
Dis myne
diamante vir ryk vrou vingers
met plastiek oë wat wegkyk
in vrees dat sy die bedelaars aanmoedig

Ons is almal vreemdelinge hier
maar as jy weggejaag word
soek elders 'n skuiling
en dan sal daai mense jou daar doodmaak
en 'n foto van 'n mes in jou hart sit op die voorblad
van die plaaslike koerant

en dan sal ons trek soos voorheen net weer
en dan uiteindelik soos siekte planeet tot planeet bekanker
totdat Tyd ons uiteindelik insluk
en weer uitkak

Fok die fokn standbeelde
Fok die vryemarkstelsel
Fok sosialisme
Fok die petroldollar
Fok Kapitalisme
Net bloed kan nou hierdie ding se dors les

wat van die fokn water?
fok die fokn water
Dis fokn lekker hier
Die weer is wonderlik
as jy geld in die buiteland kan verdien
is Suid-Afrika soos 'n vakansieoord
Dis soos Sun City gemeng met 'n tronk
Dit was 'n goeie idee op papier
Maar nou is daar nie meer dienslewering nie
Die kriminele sit in magsposisies in hulle honeymoon suites
en die mense op die grond kan nie meer na hierdie kak luister nie

HemelBesem:

Dis 'n ander wind van verandering wat waai shooosh, dit zip,
Ons hoop vir beter. Die hoop word weer in knope gemeet, maar ek is toege-zip.
Ek zippit, want die goor verlede het sonder rede op my stoep kom sit,
Dis soe bezerk. Die soekende sirkus voeter die toekoms in
Ouens ry met die sous treine chooka-chip, chooka-chip
Dis choocka-chip
Want die ouere dinasaurusse sou rus, maar op hulle skouers is oek 'n chip.
Ek vra hoe is dit? Was 'n poets gebak, en ons stuck in 'n koeke blik.

Oeg is dik gehuil terwyl die in goedere treine verby seil en hulle hoedens knik...oe dis shit...

Eerste aan die woord is Jaco van der Merwe van Bittereinder. In sy bydrae word Suid-Afrika beskryf as 'n "braakland". Die mooi, idealistiese prentjie wat deur toerisme en advertensies voorgehou word aan die publiek, word nou ontmasker as die "verf [...] teen die mure af [stroom]" en die grond, amper monsteragtig nog "dors bly vir vloeistowwe as tekens van verdriet". Die situasie in Suid-Afrika wat geskets word, is "donker sonder krag" en die leierskap en beleid word sterk gekritiseer as daar na verwys word as 'n "voorbeeldlose skynbeeld van ons afgod-reënboogland". Die verwysing na die parlamentsitting van 2015 waar alle selfoonkommunikasie na buite afgesny is, word gesuggereer met "blok die sein sluit die grense", sowel as die feit dat daar sekruriteitspersoneel in wit hemde die parlementêre amptenare van onder andere die EFF geteister het en hul met geweld uit die gebou moes verwyder.

Interessant is die verwysing na die "afgod-reënboogland" waar die idealistiese versoeningsbeeld van Aartsbiskop Desmond Tutu verander na 'n "afgod". Hierdie Bybelse verwysing na 'n "afgod" suggereer dat die ideale fantasie nie altyd prakties uitvoerbaar is nie en dat versoening slegs ter wille van versoening vals is. Dit is daarom 'n gejaag na wind en nie 'n ware ideaal nie. Die reënboog word dan volgens die spreker valslik nagejaag. Die goudpot onder die reënboog is dalk ook ál wat nagejaag word.

Volgende aan die beurt is Henry Cloete van Die Skynmaagde. Sy bydrae bevraagteken die selfsug en narsistiese neigings van die mens. Die woorde: "ek's verlief op myself dus haat ek jou" en "baby, ons gaan iets presies nes ons baar" beklemtoon die ware gevoelens en strewe van die moderne mens. Die verwysing na "sagte leiers" en "vrot versoening" skep 'n negatiewe prentjie van die eietydse Suid-Afrika. Daar is ook 'n verwysing na die saak waar

'n man, Christopher Panayioutou¹⁰², moontlik verantwoordelik was vir die huurmoord op sy vrou in 2015 met die woorde: “hier’s ’n duisend rand, gaan skiet my vrou”. Cloete sluit af met ’n suggestie na die titel van die lied as hy sing: “bel die fotograaf” wat ’n moontlike verwysing na James Oatway kan wees.

Die volgende deel is van Toast Coetzer van The Buckfever Underground. Soos reeds genoem word die bekende foto¹⁰³ van die fotojoernalis James Oatway wat die xenofobiese aanval op Emmanuel Sithole dokumenteer, herroep. Sithole is doodgesteek, omdat hy oorspronklik van Mosambiek afkomstig is. Die hopeloosheid word uitgebeeld in die woorde “hulp word gesoek maar / hulp gaan nie kom nie”. Volgens Coetzer “leef” Emmanuel Sithole nog. Hier kan daar moontlik ’n vergelyking getref word met Ingrid Jonker se “Die kind” wat ’n “reus word” en ook só voortleef. Coetzer “pleit saam met James en die armband” vir Bafana, wat eintlik ’n noodroep en gebed is vir die hele Suid-Afrika. In Addendum G verskyn vier van die mees treffende chronologiese foto’s in die reeks.

Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar betrek veral twee gebeurtenisse uit die resente nuus in sy bydrae tot die lied. Eerstens is daar die verwysing na die feses wat by die lughawe en op die nasionale paaie gegooi is om te protesteer teen dienslewering en aan te dring op spoeltoilette in onder andere Khayelitsha. Tweedens is daar die debakel rondom Cecil John Rhodes se standbeeld by die Universiteit van Kaapstad en die hutsmerk:¹⁰⁴ #RhodesMustFall. Kennedy sê direk: “eat da poopoo, Rhodes” en “Wat de fok het jy vir my gedoen?”

102 Alhoewel gesinsgeweld nie ’n afsonderlike afdeling in hierdie hoofstuk beslaan nie, is daar in podiumpoësie heelwat verwysings na onder andere huislike geweld. ’n Ander lied van Walkie Talkie, “Happy Valentine’s Day”, handel oor die noodlottige skietvoorval waar die bekende atleet Oscar Pistorius sy vriendin, Reeva Steenkamp, doodgeskiet het.

103 Die foto’s is beskikbaar op James Oatway se persoonlike webwerf: <http://www.jamesoatway.com/>.

104 Die hutsmerk #MustFall is sedertdien in verskeie ander protesaksies gebruik en is nou sinoniem met die moderne verzet in Suid-Afrika op tegnologiese vlak. Thomas (2015) skryf op ’n webblog oor *memes* die volgende: “#MustFall (in whatever guise) isn’t just a hashtag, it’s an incredibly potent meme. It’s an awakening to the fact that democracy isn’t just about casting a vote every couple of years. It’s about being an active citizen and holding those in power accountable. #MustFall isn’t just the South African meme of the year, it’ll most likely be the South African meme of the next few years.”

Die Walkie Talkie-lied “United for Bafana” word in die webblog *Texx and the City* deur Elmarie Kruger (2015) beskryf as “haunting”, “even though the first four verses of the track are vicious and unflinching, it is Hunter Kennedy’s verse that conveys a real sense of anger and resentment. There is no beating around the bush here.” In die liriek spreek Kennedy hom uit oor onder andere Rhodes se koloniale beleid, asook dat hy eintlik net met “goedkoop hande-arbeid” die “wins geskep” het en as vergoeding ’n “bietjie geld geskenk het” sodat iemand “in die buiteland in [sy] naam kan gaan leer”. Hy brei uit deur te noem dat die Glen Grey Act net “vir Verwoerd ’n great idee gegee” het. Hiermee word geïmpliseer dat Rhodes indirek vir die ontwikkeling van apartheid verantwoordelik is. Daar is ’n sterk gevoel teen die voormalige Britse regering en as gevolg van die misbruik en uitbuiting is dit “geen wonder [dat] Afrika [...] julle [haat] nie”. Volgens Kennedy hoef die geskiedenis nie heeltyd gedenk te word nie, aangesien die geskiedenis verantwoordelik is vir groot hartseer en skade in die hede. Kennedy verwys wel in dieselfde strofe na die EFF se slagspreuk “pay back the money”, maar verander die konteks deur dit te gebruik om na Rhodes te verwys. Die koloniale verlede wat in die teks deur Rhodes verteenwoordig word, is “nie meer welkom nie”.

In die volgende strofe raak Kennedy die aktuele onderwerp van die mynwese in Suid-Afrika aan. Julius Malema is ten gunste van die nasionalisering van die myne en Kennedy is dit eens as hy sê: “wie s’n is die myne? Dis myne”. Die slim woordspeling met die besitlike voornaamwoord “myne” bring dié boodskap verder tuis.

Die liriek neem ’n universele trant aan as Kennedy op ’n byna kosmiese vlak die probleem van die mens as sodanig aanspreek wanneer “trek soos voorheen” en dan “planeet tot planeet bekanker”. Die mensdom sal dus, aangesien hy in sy wese vol kanker is, ander planete in die toekoms ook besoedel.

Daar word verder in die liriek kritiek uitgespreek oor die standbeelde, vryemarkstelsel, sosialisme, die petroldollar, kapitalisme, die watertekort, Suid-Afrikaners wat geld in die buiteland belê en swak dienslewering. Die dualiteit wat in Suid-Afrika teenwoordig is, word versinnebeeld in die reël: “Dis soos Sun City gemeng met ’n tronk”.

Kennedy sluit af met direkte kritiek op die leierskap van die land en korrupsie met die woorde: “Die kriminele sit in magsposisies in hulle honeymoon suites”. Die “mense op die grond” is nie langer tevrede met die stand van sake nie. In die laaste versreël van Kennedy se bydrae blyk dit duidelik dat sosiale verandering moet plaasvind omdat die man op straat wat deur die spreker verteenwoordig word, nie meer “na hierdie kak luister nie”.

Die liriek is deurspek met kras taalgebruik. Dit is nie noodwendig ’n vreemde verskynsel in kletsrym nie, maar as gevolg van die feit dat Hunter Kennedy eintlik as ’n rockster bekend is wie se lirieke nie gekenmerk word deur die oordadige gebruik van vuil taal nie, kan die kru taal gesien word as uitdrukking daarvan dat hy baie emosioneel betrokke is by dit waaroor hy praat. Die skokstrategie kan ook die boodskap wat oorgedra word, versterk. Die desperaatheid, misnoë en frustrasie van die man op straat wat deur Kennedy verteenwoordig word, word dus uitgedruk deur die gebruik van kragwoorde.

Die kletsrymer HemelBesem se bydrae is kort maar kragtig. HemelBesem begin deur direk die bekende woorde “wind[e] van verandering” aan te haal. Hierdie woorde eggo deur die kollektiewe geheue van die Suid-Afrikaner met die destydse Britse premier Harold Macmillan se opspraakwekkende toespraak van 1960 wat hy in die Suid-Afrikaanse parlement gehou het. Buys (2015) skryf dat Macmillan in hierdie toespraak gepraat het oor die “onkeerbare winde van verandering [wat] oor Afrika waai, dat kolonialisme uitgedien is en dat Brittanje al sy kolonies gaan bevry”. Die woorde is ook gebruik deur die Afrikaanse liedskrywer, Anton Goosen, in sy lied met dieselfde titel op die gelyknamige album *Winde*

van *verandering* (1988). Dié liriek sal ná my bespreking van “United for Bafana” afgedruk word.

HemelBesem “hoop vir beter” wat “in knope gemeet word”. Dit is die meeteenheid vir wind en sluit dus tematies aan by die “winde van verandering”. Hy spreek kritiek uit teen die regering van 2015 en vergelyk die besluite met ’n “soekende sirkus” wat die “toekoms in [voeter]”. Die “ou dinasaurusse” kan moontlik verwys na die vryheidsvegters van ouds. Volgens HemelBesem sou hulle rus, maar op hul “skouers is oek ’n chip”, wat moontlik aanleiding gee tot die huidige probleme wat in die nuwe Suid-Afrika ondervind word. Die “sous trein” ry nou verby en die mense in die “koeke blik” kan net hul “hoedens knik”.

Hier volg die liriek van Anton Goosen:

Winde van Verandering – Anton Goosen

Die wind, die wind, die wind my kind
 Dis net die winde van verandering wat waai
 Hoe lank gaan ons vrae nog onbeantwoord bly?
 Hoe lank gaan die leiers en die herders ons mislei?
 Hoekom kry die mense nie hul grense afgebreek nie?
 Want julle volg net net julleself en niemand anders nie.
 Moenie omkyk nie, moenie terugkyk nie
 Moenie bang wees nie, daar’s nie soutpilare nie
 Hoe lank gaan die vrae wat ons vra nog gevra word?
 Hoe lank voor die vrae met ’n antwoord stil gemaak word?
 Wie is almal ons wat saamry op die wa?
 Wie’s die ons in die Ons vir jou Suid-Afrika?

In Goosen se lied is daar Bybelse verwysings na Lot se vrou, as daar gesing word van die “soutpilare”. Die ironisering van onder andere die Afrikaner-verlede en die Groot Trek kom aan bod in “Wie is almal wat saamry op die wa?”. Die woorde herinner aan ’n volksliedjie “Daar kom die wa, die vierperdewa, hy het nie naam nie, sy naam moet hy nog kry”. Goosen sluit die lied af met ’n duidelike intertekstuele verwysing na “Die Stem”: “Wie’s die ons in die Ons vir jou Suid-Afrika.” Dit is voor die hand liggend dat daar nie ooreenstemming is oor wie almal as ware Suid-Afrikaners geklassifiseer kan word is nie.

Die volgende voorbeeld van kritiek teen politieke beleid en die stand van sake in postapartheid-Suid-Afrika is die projek “Letter to South Africa”. Daar is in Hoofstuk 3 geskryf oor die Beat-digters (Afdeling 3.2.1) en hul invloed op onder andere The Buckfever Underground. Daar is ook genoem dat ’n gedig van Alan Ginsberg, “America”, gebruik is as inspirasie om tydens 2010 se Versindaba-fees ’n groep skrywers uit te nooi om ’n brief aan Suid-Afrika te skryf. By die openingsaand van die fees was daar ’n geleentheid vir die skrywers om hul briewe voor te lees. Hierdie gedigte is toe saamgestel deur Umuzi Uitgewers in ’n bundel getiteld *Letter to South Africa – Poets calling the state to order* (2011). Al is hierdie gedigte in teksformaat uitgegee, kan dit gesien word as oorspronklik “oraal” en daarom deel van podiumpoësie. Die inspirasie vir die gedigte, “America”, is eerstens ’n podiumgedig. Die digters het die gedigte geskryf in opdrag om dit voor te lees by die Versindaba-poësiefees. As gevolg van die orale aard van Ginsberg se poësie en die feit dat al hierdie gedigte as’t ware in gesprek staan met “America”, is dit genoeg rede om dit te noem as gevolg van die sosiale aard van hoe dit ontstaan het.

Die voorwoord deur Umuzi Uitgewers verduidelik die projek soos volg:

[] the original project was expanded to serve as a nationwide address by poets calling the state to order. To ensure access to as many as possible, the poets not writing in English were asked to submit an English translation of their original poems. Each of these poems is therefore followed by its English translation.

Voorbeeldgedigte in die bundel is te sien in Addendum H. Die eerste gedig is van die digter Andries Bezuidenhout, getiteld “Sinekdogee”. Bezuidenhout is ook bekend as Roof Bezuidenhout en was deel van die Brixton Moord en Roof Orkes. Hy is bekend as aanbieder van/of deelnemer aan die Oopmond-geleentede wat in Hoofstuk 4 (Afdeling 4.4.2.) bespreek word. Nog ’n gedig wat in Addendum I te sien is, is een van Danie Marais, getiteld “Suid-Afrika – ’n Rapsodie op die boud”.

In hierdie afdeling is daar gekyk na die sosio-politieke kommentaar wat in podiumpoësie teenwoordig is. Die bespreking het telkens tekste betrek wat kritiek uitspreek op besluite en die doen en late van politici hetsy tydens of ná apartheid. Die intertekstuele herskrywings oorspan dekades.

5.4.3 Sosiale probleme

As gevolg van die groot verskil in welvaart tussen rassegroepe in die samelewing is daar vele sosiale probleme in Suid-Afrika teenwoordig. In hierdie afdeling word podiumtekste bespreek wat onder andere drank en dwelmmisbruik, armoede, seksuele wandade, misdaad en huislike geweld as temas hanteer.

Daar is heelwat kletsrymers wat oor hierdie probleme skryf en deur bewusmaking 'n verskil in hul onderskeie gemeenskappe probeer maak. Daar word dikwels gerap oor sekere kwessies soos dwelmmisbruik en seksuele aanranding, wat nie onder normale omstandighede 'n platform vir gesprekvoering het nie. In die kletsrym se performatiewe aard word hierdie kwessies uitgelig en kan daar bewusmaking geskied, en ook heling plaasvind. Volgens Maas, (2011) is dit meestal in die “bruin townships” waar daar regoor die land “talle klein ateljees [is] wat hiphop opneem”. Rakende die onderwerpe wat in hul lirieke aangeraak word, noem Maas (2011):

Hulle lirieke vertel van onderwerpe soos om vergete te wees deur die nuwe Suid-Afrika, bendegeweld, fetale alkoholsindroom, meisies wat hulle los omdat hulle nie geld het nie en die daaglikste stryd om te oorleef. Dit praat oor politiek en sosiale omstandighede sonder om te kla of te oordeel. Dit gee net die feite.

Een van hierdie kletsrymers wat eers in 2015 sy debuutalbum kon uitreik, is Churchil Naudé. 'n Lied van Walkie Talkie wat sterk kommentaar op gesinsgeweld lewer, is “Happy Valentine’s Day”, wat verskyn het kort nadat Oscar Pistorius sy vriendin, Reeva Steenkamp, doodgeskiet het op Valentynsdag 2012. Die volledige liriek is afgedruk in Addendum J. Vir hierdie lied het hulle saam met A Skyline on Fire gewerk. Die lied is hoofsaaklik in Engels,

maar as gevolg van die feit dat Walkie Talkie se hooflede byna almal Afrikaanssprekend is, sal dit in die proefskrif betrek word. Die idee dat Suid-Afrika se held nou voete van klei het en 'n massiewe fout begaan het, staan sentraal. Die idee dat alle mense – selfs ikone en helde in die sportwêreld soos Oscar Pistorius – nie verhewe is bo hul dade nie, word benadruk. Die gebeure wat daardie nag plaasgevind het, word uit die perspektief van hoe Pistorius dit moontlik kon ervaar het, vertel. Die woede wat hy teenoor Reeva gehad het, blyk ook duidelik. Die lied is in Engels en word dus nie verder bespreek nie, maar is wel te sien in Addendum A.

5.4.3.1 Drank- en dwelmmisbruik

Suid-Afrika se vele sosiale probleme sluit drank- en dwelmmisbruik in. Dit is 'n realiteit vir baie mense en dwelmshandel en -misbruik skakel dikwels met bendegegeweld. Daar is heelwat kletsrymers wat oor hierdie onderwerp sing en dit is duidelik dat die tekste van die Kaapse Vlakte afkomstig is. Dit is egter nie net eietydse kletsrymers wat oor hierdie tema skryf nie – die Voëlvryers soos Koos Kombuis het heelwat lirieke oor die tema van drankmisbruik geskep. Die gebruik van drank in sosiale omstandighede word dikwels in liedjies betrek, soos byvoorbeeld sy bekende Stellenbosch-studentelied “Lente in die Boland” met die woorde: “Ons was jonk gewees en ons was dronk gewees.

Drankmisbruik as ontvlugtingsmiddel kom ook voor. In die afdeling oor die konstruksie van identiteit (Afdeling 5.4.1) is daar in verskeie tekste verwysings deur die kunstenaar na drankmisbruik om die omstandighede te ontsnap. Koos Kombuis se satiriserende “Paranoia in Parow-Noord” lui:

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!

Daar is 'n bevestiging en erkenning van die spreker self dat hy 'n drankprobleem het, maar dit staan ironies teenoor die feit dat hy blankheid of 'n wit vel as voordelig sien.

In die liriek “Botteltjie blou” op David Kramer se album *Bakgat!* (1980) word die drankprobleem satiries, maar tog met 'n hartseer toon aangebied. Net soos in Kramer se ander werk, is die tipe Afrikaans in die liriek teenwoordig is informeel van aard, en kan dit gesien word as 'n dialek of spreektaal. Dit het tot gevolg dat die tema van die lied direk spreek tot die man of vrou op straat. Hierdie probleem ken nie die verskil tussen die hoë en lae klas nie en alle mense kan daardeur geraak word. Die liriek lui soos volg:

Botteltjie blou – David Kramer

vir 'n slang is ekkie bangie
hulle kannie vir my vangie
maar vir jou vir jou vir jou
my botteltjie blou

sonner tanne ekkie skurwe hanne
en ekkie woon hie teen die berge se hange
net vir jou net vir jou vir jou
my botteltjie blou

daarse klip in jou hand en jy vloek en jy huil
jou oë is geel en jou vel is vuil
vanaand steek die honger weer soos doringdraad
nogge paar sente vannie leë borrels
maak toe jou oë maak oop jou gorrel
die duiwel het lankal die engeltjies omgepraat

sny die brood ek is innie nood
ekke lê hier stukkend innie sloot
dissie blou dissie blou
wat aan jou derms so kou

honne blaf by elke hek
net waar ek gaan skree hulle: voetsek
jy's te rou jy's te rou jy's te rou
my botteltjie blou

koor

bene is pap my broek is gelap
en ekkie innie wind geklap
dissie blou dissie blou die blou
wat aan jou derms so kou

nogge dop nogge jaar
o jirre my kop is so deurmekaar

net vir jou net vir jou vir jou
my botteltjie blou

Die spreker se verslawing aan die botteltjie blou blyk duidelik uit die eerste strofe. Die “botteltjie blou” verwys na brandspiritus of metanol wat dikwels deur boemelaars of arm mense as plaasvervanger gebruik word vir gewone alkohol. Daar is duidelik ’n vrees vir die effek wat die alkohol op die spreker in die liriek het as hy sê dat hy nie vir ’n slang bang is nie, maar wel vir die botteltjie blou. Die mense koop dikwels ’n brood en gooi dan die pers spiritus deur die brood om dit te filtreer om sodoende van die ergste gifstowwe ontslae te raak.

Die effek van die alkohol blyk uit die verslonste voorkoms van die bergie in strofe twee: “sonder tanne” en met “skurwe hanne”. ’n Bergie is ’n benaming vir ’n hawelose persoon. Dié mense skuil dikwels teen die berg (Tafelberg) en so het ’n “bergie” in die volksmond ’n persoon geword wat ’n boemelaar is.

Die woorde “dissie blou dissie blou die blou / wat aan jou derms so kou” herinner aan Jan F.E. Celliers gedig “Dis al” vanuit die bundel *Die vlakte en ander gedigte* (1908). Hier kan ’n intertekstuele verwysing gesien word na ’n digter van ’n vorige generasie. Die postmodernistiese tendens om dus bekende woorde uit die letterkunde in musiek te laat “klink”, kom ook in podiumpoësie voor. So lui die gedig:

Dis al – Jan F.E. Celliers

Dis die blond,
dis die blou:
dis die veld,
dis die lug;
en ’n voël draai bowe in eensame vlug –
dis al

Dis ’n balling gekom
oor die oseaan,
dis ’n graf in die gras,
dis ’n vallende traan –
dis al

Die opnoemtegniek in bostaande gedig herinner amper aan die ritmiese elemente wat in podiumpoësie voorkom. Die gedig kan gelees word as sosiale kommentaar op die Anglo-Boereoorlog. Dit skep 'n sterk kontras en interessante vertrekpunt vir eietydse kritiek.

'n Voorbeeld van 'n rap-teks waar drankmisbruik sentraal staan, is Die Antwoord se liriek “Doos Drunk” op hul album *\$O\$* (2009). Die Afrikaanse kletsrymer Jack Parow en die rock-groep Fokofpolisiekar het met Die Antwoord saamgewerk vir hierdie lied. In die lied is daar verskeie verwysings na dronkwees soos “in my poes in”, “moerfokken wasted” en “heeltetal fucked up”. Verskeie soorte drank word genoem soos “Witblitz” en “Klipdrift”, “papsak” en “shooters”. Die nagevolge van drankmisbruik word glad nie genoem nie en die “party party party”-assosiasie met drank en die sosiale aanvaarding wat drankgebruik skep, staan op die voorgrond. Daar is wel 'n vinnige verwysing na “kopseer” en “ek dink ek het in my broek gepis”, sowel as moontlike geweld teen 'n vrou as die spreker rap: “God vrou ek poes daai bek van jou potblou”.

Doos Drunk – Die antwoord saam met Jack Parow en Fokofpolisiekar

Jack Parow? Daar's die man nou!
 Party, party, party, party...!
 hosh ja! Here maar ek's in my poes in.
 Dude ek's moerefokken wasted.
 Hello hoe lyk dit, ek en jy naked?

Kyk hier kyk hier
 Fok jou, kom ons gaan koop 'n fokken dop gou
 Kom baby score my die Witblitz
 Sit terug, vat 'n fokken sluk van die Klipdrift.
 Ah shut up you fuckin bastard
 Don't fuck around with the drunken master
 Kyk hier jy jou ma se poena
 Don't want gehelp van my kopseer

Heppa!
 Kyk jy na my, ek is 'n rapper!
 Ons party nou mos nou lekker!

La-di da-di
 Party, party, party, party!

Koor:

Doosdrunk,
stomp rond skop my hond
Poes jou in the mond
En val op die grond

Doosdrunk,
God, waar is my hond?
Lê in my kots en
Vrot in die tronk

Koor:

Party, party, party, party, party, party, party...
Party, party, party, party, party, party, party...

Waar's die papsak?
Jissis ek's heeltemal fucked up

Score daai fokken dubbel poes my vrou en coke
Jis ek dig die liedjie
Kom ons gooi 'n bietjie breekdans
Kyk hie my piel doen so 'n beweging
Look at this...

Ek soek 'n pis.
Gaan piss in die hoek
Oh fok, ek dink ek't gepis in my broek

Gee vir my 'n fokking ding, waar is die shooter
Los it!
Don't be a party pooper
Blaas die hooter...

Ons sê nou baie dankie, vir die drankie!
Wat sal ons doen sonder 'n drankie
Bokkies, boerewors en rugby?

Don't worry be happy happy.
happy, happy, happy, happy...

Koor:

Party, party, party, party, party, party, party...
Party, party, party, party, party, party, party...

Waar's die sleutels? Fok it ons...
Ek weet nie, look in your pocket

Jy'd dit gehad
 Fok jou!
 God vrou ek poes daai bek van jou potblou

Fok jou! Hond... you vuil fokken hond!
 Wie's jy? Niks! Jy's niks...

ag kom aan ouens losit, fokit, dropit
 kom ons sit nog 'n dop in

You fokken bitch!
 ooh Fok

Dis die polisie, meneer staan weg van die meisie
 Kyk weer jy's a fokken siesieman
 Ag kak, fok of polisiekar!

Die metatekstuele element wat dikwels in podiumtekste teenwoordig is, kom ook in bostaande liriek voor. Die woorde “Jis ek dig die liedjie” beklemtoon die poëtiese element. Interessant om op te let, is dat die woord “dig” in Engels eintlik goedkeuring uitspreek. Soos in bostaande voorbeelde van podiumpoësie en teksbesprekings gesien word, is drank- en dwelmmisbruik ’n wesentlike probleem in die Suid-Afrikaanse samelewing. Ter wille van bondigheid is daar egter net sekere tekste as voorbeelde gebruik, alhoewel daar heelwat ander in die sisteem bestaan.

5.4.3.2 Geweld en seksuele wandade

In die Suid-Afrikaanse samelewing is daar ’n oorweldigende hoeveelheid geweld en seksuele wandade (veral in die laer inkomstegebiede). Dit is as gevolg van die hoë frekwensie waarin dit voorkom dat dit ook ’n kwessie is wat in heelwat podiumtekste geopper word.

Die eerste voorbeeld van moontlike verkragting of seksuele geweld wat ek wil bespreek, is die volgende impromptu-gedig deur Marlise Joubert wat opgevoer is by die Bekgeveg van die Woordfees in die jaar 2000. Die tema wat die gehoor gekies het, was “Tokkelos”. Die gedig het later verskyn in haar artikel oor die bekgevegte in *Kwana* (Joubert, 2001a). Die gedig dui op die onderbewuste vrees wat ’n vrou ervaar as sy die gevaar staan om verkrag te

word. Die “Tokkelos” as mitiese figuur in die orale tradisie van Afrika vergestalt hier die wesentlike gevaar van die seksuele misdadiger. Dié gedig kan ook as voorbeeld dien van ’n bekgeveg-gedig (sien Afdeling 4.4.1). Die gedigte by hierdie tipe geleentheid kan egter nie slegs gesien word as ligsinnig of net vir vermaaklikheidsdoeleindes nie. Die ernstige tema van seksuele geweld word ook geopper:

Tokkelos – Marlise Joubert

die vrou in lanings en parke
die vrou van hierdie land se bene
knipoog soos sluiters van lig
langs donker voetpaaie
van die dag of nag
en die gras wink teen haar kuite

sal sy haar huis teen die horison haal?
sal sy?
daar waar die naaldekokers
van haar vingers in
vleie van haar ma kan rus?

want iewers, weet sy, is daar blare
wat roer in die windlose ruim
weet sy langs hierdie pad
wag die gevreesde tokkelossie
iemand, iemand met die krapmerk
van roof en van drif
met ’n fallus wat kloof
soos ’n onbekende mag

sy vrees die bloed
op die maan van haar lyf
en sy vrees ’n ander
bitterder
verblyf

Die altyd-dreigende gevaar van die misdadiger is vir die vroue van Suid-Afrika ’n realiteit. Die moontlike bevrugting wat na verkragting kan plaasvind, word ook in bostaande teks uitgelig met die woorde: “en sy vrees ’n ander / bitterder / verblyf”.

In Hoofstuk 4 (Afdeling 4.6.2) is die ATKV-produksie *Filmverse* bespreek. Een van die films wat op die 2014-produksie met animasie uitgebeeld word, is gebaseer op Ronelda Kamfer se

gedig “’n Gewone blou Maandagoggend” uit haar debuutbundel, *Noudat slapende honde* (2008). Die animasie, deur Naomi van Niekerk, het ook internasionale erkenning by ’n animasiefees in Duitsland gekry.

Wat hierdie film so besonders maak, is dat Ronelda Kamfer self die gedig voorlees. Dit is dan as gevolg hiervan dat dit gesien kan word as ’n podiumgedig. Die animasiefilm verskaf ’n nuwe platform (of *podium*) vir die geskrewe gedig. Hambidge (2016) skryf die volgende oor dié interpretasie van Kamfer se gedig:

Ronelda Kamfer se “’n Gewone blou Maandagoggend” word nog grimmiger met die tekeninge daaromheen: moord en doodslag, ’n skoolkind se miskraam, ellende en die dood wat om die draai loer, bewys watter sterk digter sy is. Die verwysing na Dylan Thomas se amper geykte gedig oor die dood word hier met nuwe krag gelaai. So iewers tussen haar gedig, die assosiasies met geweld op die Kaapse Vlakte en “do not go gentle into that good night”, sien ons ’n kunstenaar se vertolking, uitstekend gedoen.

In die gedig is daar heelwat sosiale kommentaar wat genoem word: van armoede, tot drankmisbruik asook tienerswangerskap en die afwesige pa’s in gesinne op die Kaapse Vlakte. Die afwesige vaders in sekere gemeenskappe word ook in Churchil Naudé se “Onse vaders” op sy album *Kroeskop vol geraas* (2015) uitgelig. Later in die afdeling word ’n ander rap-teks van hom bespreek.

Hierdie temas is algemeen in Kamfer se skryfwerk. Daar word ’n nuwe dimensie aan die gedig met behulp van die performatiewe aard van die animasie verleen. Die film bestaan uit ’n klankopname van die digter se kenmerkende, rustige stem wat die gedig voordra as agtergrond vir die animasie. In hierdie projek is die animasie op die voorgrond. Hier volg die gedig:

’n Gewone blou Maandagoggend – Ronelda S Kamfer

dit was ’n gewone blou Maandagoggend
 êrens het ’n ma haar kind se lyk gaan uitken
 ek het my gewas, tande geborsel en my bio-taak afgehandel
 op die yskas was ’n briefie van my ma
 wat vra dat ek tog nie die Breyani so sterk moet maak vanaand nie

my sussie het haar sokkies gesoek en by halfag het ek die voordeur gesluit en die sleutel op die ou plek gaan wegsteek
 by die huiswinkel het ek twee los sigarette gekoop en in my sokkie weggesteek
 op die hoek van Wild Flower en Rosestraat het 'n meisie saam het haar toekomstige moordenaars gejojke
 in my kop het Dylan Thomas geskreeu “do not go gentle into that good night, rage, rage against the dying of the light”
 in die voorligtingklas het my hoogswanger beste vriendin begin bloei
 buite in die straat was daar 'n paar gun shots
 by eerste pouse was daar 'n lyk in Skoolstraat
 'n uitstel op die bio-taak en 'n vrou wat gillend in die straat afhardloop en vir die Here vra “waar was Josef toe Jesus gekruisig is?”

Daar is intertekstuele verwysings na onder andere Dylan Thomas se “do not go gentle into that good night” wat skakel met die spreker in die gedig as 'n skoolgaande kind, aangesien die bekende gedig steeds voorgeskryf word in die Engelse klas. Die verwysing na Josef wat nie teenwoordig was met Jesus se kruisiging nie, is 'n verwysing na die afwesige vaderfigure van heelwat gesinne op die Kaapse Vlakte. Daar word nie gespesifiseer dat hierdie afwesigheid is as gevolg van eie keuse of dat hulle moontlik dood is as gevolg van bende-geweld nie.

Nog 'n voorbeeld van geweld teen spesifiek vroue is van die kletsrymer Churchil Naudé in sy debuutalbum *Kroeskop vol geraas* (2015). Naudé raak 'n verskeidenheid van onderwerpe aan en rap onder andere oor belangrike sosiale temas. Die snit “Meisie” raak die kultuur van huishoudelike geweld in ons land aan. Die liriek wat hier verskyn, is net so uit die CD-boekie oorgetik en die reëlaftrekkings word nie soos ander tipiese rap-tekste aangedui nie. Die volledige teks is in Addendum K opgeneem. Hier volg 'n uittreksel:

MEISIE – Churchil Naudé

Meisie hoeko's jou oe soe vol velange gesig blink van alle trane op jou wange jyt als getry nou sing jy oek al kerk gesange nou y wat is j pan bang hu wie hou jou dan soe gevange j soek soe alles wegbut al die nybis wiet 'an j hoep alles ko' reg maa' j hoep 'an nou ye'niet 'an en kyk hoe moet j staan en sukkel met dai shopping van dai robbish van n man het gaan smokkel hys hopping en hy hy treat jou soes n kamestel wat net daa staan n bleddie ingeboude kas is bleddie fridge of n kraan en venaan sal j

moet vaskyk annis word j geslaan gaad se vi' dai emos dat j human being is en j wonne wat hy dink as hy dan elke kee soe mean is meisie die tyd gaan nooit teruggie

In bostaande rap-teks word die “meisie” aangemoedig om haar verhouding met 'n geweldenaar te beëindig en aan haarself en haar kinders se veiligheid te dink. Die spreker voer aan dat sy beter verdien en haar besluite daarvolgens moet aanpas. In 'n resensie skryf Koos Kombuis (2015) die volgende oor Churchil Naudé se musiek: “As kletsrymers soos Naudé op die aarde geplaas is om ons iets te leer, is dit sekerlik dít: dat ons die gemeenskaplike menslikheid van almal in ons land begin raaksien.”

Geweld teen vroue word ook in *spoken-word*-tekste aangeraak. 'n Voorbeeld hiervan is Toast Coetzer se gedig “Anene Booyesen” in samewerking met The Buckfever Underground. Dit dien as voorbeeld van 'n gedig wat geskryf is op grond van werklike gebeure wat plaasgevind het. Anene Booyesen is in 2013 in Bredasdorp deur verskeie mans verkrag en gemartel. Die moordenaars het onder meer haar maag oopgesny en haar ingewande uitgeryg. Voordat sy gesterf het, kon sy een van haar aanvallers identifiseer. In 2015 is Johannes Kana twee agtereenvolgende lewenslange vonnisse opgelê. Anene Booyesen se verkragting en dood het sterk openbare reaksie uitgelok en verskeie optogte en protesaksies is in haar naam begin. Die gedig van Toast Coetzer lui:

anene booyesen – Toast Coetzer

die wind het gaan lê
 op bredasdorp
 dit is saterdagaand
 tienuur
 en anene booyesen
 sewentien
 is dood
 sy was weggeklok van 'n partytjie
 sy is weggelei van die lig
 in 'n swart kombes
 van onverstaanbaarheid
 in
 vier mans het haar verkrag
 haar bene gebreek

haar vingers gebreek
al haar vingers
haar toe oopgeslag
ingewande uitgeruk
in die sand gegooi
in ou meulestraat
op 'n bouperseel
waar sy as skoonmaker
gewerk het
in die week
sy het nog gelewe
haar swart grasshoppers gedra
asemgehaal
gelewe
toe sekuriteitswagte
haar kry
sy is hospitaal toe
bredasdorp
waar haar grootmaakma
wat haar grootgemaak het
ys op haar lippe mag drink
en kon hoor dat
anene moeg is
en wou slaap
worcester toe
oorgeplaas
tygerberg
vir noodoperasie
en sterf
sy het een van die lafaards
die moordenaars
die verkragters
die mans
wag – een van hulle
die verdagtes
was 'n vrou
geken
en sy naam gesê
dit was miskien haar ex-boyfriend
dit was iemand wat saam
met haar grootgeword het
in dieselfde straat
duinestraat
soos 'n kind in die huis
hoe moes dit gevoel het
om sy naam te sê?
die wind het gaan lê
op bredasdorp
en in die stilte sit ons almal
in die rietbos en brand

Die omstandighede van Anene Booysen se dood word in Coetzer se woorde verhaal. Die podiumteks is dus op ware gebeure baseer en kan daarom dalk 'n groter impak hê as wanneer daar na 'n fiktiewe persoon verwys word. Die werklike gebeure is dus in hierdie voorbeeld in podiumteks verewig.

In podiumpoësie word daar dikwels sosiale probleme soos drank- en dwelmmisbruik, sowel as misdaad en geweld teen vroue uitgelig. Die kultuurvorm bied dus as't ware 'n platform vir die bewusmaking van hierdie probleme in 'n poging om dit te bekamp.

5.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is daar gekyk na die sosiale rol wat poësie op die podium speel – hetsy dit is om identiteit te bevraagteken en te konstrueer, of om kritiek te lewer teen politieke leiers en hul ideologie. Daar is gesteun op die teorie van Abrams (1953) ten opsigte van die wisselwerking wat 'n kunswerk (of literêre teks) het ten opsigte van die konteks waarin dit geplaas word. Die mimetiese natuur van die kunswerk weerspieël die werklikheid waarin dit geskep is (die dikwels teenwoordige meta-element) of waarop die leser/kyker/luisteraar dit van toepassing maak. Hierdie spanningsverhouding tussen die werklikheid, die kunswerk en die kunstenaar is veral van toepassing op poësie op die podium, aangesien die sosiale element van die gehoor of luisteraar 'n kerndeel uitmaak in die realisering of totstandkoming van die uiteindelijke kunstprodukt. Die postmodernistiese idee dat hierdie tipe poësie nooit as *produk* gereken kan word nie omdat dit deurgaans 'n *proses* volg by elke voorlesing en geleentheid, word ook betrek.

Daar is verskeie temas geïdentifiseer wat in die vertakings van podiumpoësie voorkom. Hierdie temas is ondersoek op grond van geselekteerde tekste. Daar is by elke tema gekyk na voorbeelde uit verskeie subvorme van podiumpoësie. Die keuse van tekste wat bespreek is, is telkens deur die navorser uitgevoer en gemotiveer op grond van sekere maatstawwe. Dit was

dus deurgaans 'n subjektiewe keuse. Die maatstawwe waaraan die voorbeelde moes voldoen, het verskil tussen elke subvorm van podiumpoësie. Die grootste ooreenkoms was egter dat die teks op een of ander stadium op 'n podium – in die wydste sin van die woord uitgevoer/opgevoer moes word. Die geskrewe weergawe of *teks* is dus nie die finale vorm van die teks nie en het die podium nodig om dit te laat realiseer. Die seleksie van tekste is gemaak op grond van die beskikbaarheid en die kulturele gewig wat dit dra. Daar is telkens 'n keuse uitgeoefen om 'n oorsig te verskaf van die literêre sisteem en sosio-politieke omstandighede van die tyd.

Daar is geensins gepoog om die volledige Afrikaanse podiumsisteem en die omvattende sosiale rol of uitwerking wat die onderskeie voorbeelde het, te probeer weergee nie. Daar is net gepoog om 'n beskeie bestekopname te maak.

Daar is tot die volgende gevolgtrekkings gekom:

- Daar is verskeie sosio-politieke en maatskaplike temas wat aan bod kom in podiumpoësie.
- Podiumpoësie het 'n sterk en beduidende sosiale rol te speel in die samelewing – dalk meer so as poësie wat slegs deur 'n individu gelees word.
- Die sosiale impak wat podiumpoësie op die samelewing het, kan moeilik empiries vasgestel word.
- Nie alle vorme van podiumpoësie (soos uiteengesit in Hoofstuk 4) word in gelyke mate verteenwoordig nie en elke onderafdeling of subvorm het ander temas waarop dit fokus. Daar is heelwat lirieke uit die Voëlvry-beweging wat die apartheidsregime gekritiseer het en die nasionalistiese neigings van die Nasionale Party probeer omverwerp het. Daar is egter ook voorbeelde van lirieke van populêre musiek van die tyd wat nie die regering gekritiseer het nie en verantwoordelik was vir sekere

nasionalistiese oortuigings, onder veral wit Suid-Afrikaners. Die rap-tekste het dikwels te doen met die vorming van identiteit en sosiale probleme soos drank- en dwelmmisbruik.

- Verdere navorsing is nodig om te bepaal in welke mate die sosiale rol van podiumpoësie se verskeie vorme van mekaar verskil en hoe dit in kontras staan met die podiumpoësie van ander tale in Suid-Afrika.
- Die subvorm van podiumpoësie wat volgens die sosiale impak daarvan die meeste in hierdie proefskrif ontleed is, is die lirieke van protesmusiek, veral op grond van die sosiale impak daarvan. 'n Eerste rede is as gevolg van die beskikbaarheid van die tekste. Nog 'n rede is dat gepubliseerde tekste wat voorgelees word, voldoende aandag in akademiese studies verkry.
- Dit is egter nie my proefskrif se doel om die debat oor die verskille en ooreenkomste tussen poësie en lirieke grondig te bespreek nie. Verskeie lirieke is betrek, selfs dié sonder literêre kwaliteite soos rym, metrum en die gebruik van stylfigure, soos metafore en vergelykings. Die hoofokus was om die podiumtekste tematies te ondersoek.
- Die argivering van podiumvorme, soos die bespreekte bekgevegte of Oopmondgeleentheid moet aandag geniet, aangesien dié vorme van podiumpoësie so tydelik van aard is dat dit dikwels nie gedokumenteer word nie en dus verlore gaan. Daar is in uitsonderlike gevalle video-materiaal of bandopnames beskikbaar.
- Daar is verskeie ander temas wat in die ondersoek na die onderskeie podiumvorme van poësie opgeduik het. Daar is onder andere heelwat metatekstuele verwysings oor die skryfproses self. Daar is verskeie meta-elemente wat by die gekose tekste geïdentifiseer kon word. Dit is interessant, aangesien daar gerap en gesing word oor

die proses van rap/sing en die skryf van die onderskeie tekste. Ander interessante tendense wat opgemerk is, is die digter/rapper se identiteit wat sentraal staan en dan onder andere ook kwessies soos taalgebruik, die flinkheid waarmee rappers kan rymklets en om hul eie lof te besing. Dit is 'n algemene tendens onder alle soorte rap/kletsrym, aangesien die digter/kletsrymer/rapper se persoonlikheid en vaardigheid 'n belangrike deel van die finale produk uitmaak.

- Die resepsie van die verskeie voorbeelde van kwessies wat aangeraak word, verskil telkens. Die tipe gehoor en/of luisteraars verskil van mekaar en die verskillende genres word anders ontvang deur verskillende groepe mense.
- Telkens bied die voorbeelde van kwessies wat deur podiumpoësie aangeraak word, 'n weerspieëling van die literêre en kultuursisteem van die tyd. So word die kunswerk (as element in Abrams (1953) se poëtikale model) 'n projeksie van dit wat op grondvlak in die samelewing plaasvind.

Die oorhoofse gevolgtrekking rakende die sosiale rol wat podiumpoësie speel, en die betrokkenheid van die onderskeie kultuurvorme, is dat die rol van podiumpoësie¹⁰⁵ van so 'n aard is dat dit 'n spieël ophou en die gehoor dan telkens by die podiumgeleentheid self 'n besluit moet maak om die inligting ter harte te neem of om dit te ignoreer. Die impak op die samelewing verdien verdere navorsing

In die volgende hoofstuk (Hoofstuk 6) kom die proefskrif se samevatting, ander afleidings en gevolgtrekkings aan bod. Daar word kortliks verwys na die navorsingsvrae soos gestel in Hoofstuk 1 en die gevolgtrekkings van die navorsing, sowel as voorstelle vir verdere navorsingsmoontlikhede word bespreek.

¹⁰⁵ Podiumpoësie lewer heelwat kommentaar en in sekere gevalle vind sosiale verandering plaas as gevolg van bewusmaking, of soos met die InZync *Poetry Slams* word daar brûe gebou tussen kultuurgroepe.

HOOFSTUK 6: SAMEVATTING, GEVOLGTREKKINGS EN VERDERE NAVORSINGSMOONTLIKHEDE

As the manager sits before a performance, as the critics wait like hungry dogs to rip apart the performance, they all become entwined in the theatrics of it all.

– Isabella Kruger

6.1. Inleiding

In my proefskrif is die fenomeen van podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem bespreek, met spesifieke verwysings na die sosiale rol en betrokkenheid van dié kultuurvorm in die samelewing.

Die studie het ten doel gehad om die volgende navorsingsvrae (soos in Hoofstuk 1 uiteengesit) binne 'n deskriptiewe konteks te probeer beantwoord:

- **Definisies:** Wat is poësie op die podium? Wat maak 'n digter 'n podiumdigter? In welke mate kan teksbesprekings 'n bydrae lewer om die aard en eienskappe van die konsep *performatiwiteit* te verhelder? Is dit enigsins moontlik?
- **Geskiedenis en kontekstualisering:** Wat is die geskiedenis van podiumpoësie in onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse, Afrika- en Afrikaanse poësie-sisteme? Wat is die ooreenkomste en verskille tussen hulle? Wat is die invloed van die internasionale konteks op die Afrikaanse sisteem? In welke mate word die plaaslike sisteem deur ander sisteme beïnvloed en vind daar nabootsing of kruisbestuiwing tussen hulle plaas?
- **Generiese aspekte:** Watter vertakings van podiumpoësie kom in die Afrikaanse literêre en kultuursisteem voor? Wat is die aard van die subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem? Is daar sekere temas wat algemeen in die onderskeie subvorme van podiumpoësie voorkom?

- **Sosiale rol en betrokkenheid:** Wat is die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme in Afrikaans? Is daar 'n groter mate van sosiale betrokkenheid by sekere subvorme teenwoordig as by ander? Hoe manifesteer sosio-politieke aspekte in podiumpoësie? Watter temas kom voor?

In hierdie hoofstuk word 'n samevatting van die studie gegee, sowel as 'n opsomming van die gevolgtrekkings wat gemaak is. Ter afsluiting word verdere navorsingsmoontlikhede genoem en word onderwerpe wat nie in hierdie studie aan bod gekom het nie, uitgewys.

6.2 Samevatting

Die podiumpoësiefenomeen is in hierdie proefskrif bestudeer. Daar is nog min akademiese aandag bestee aan die podiumpoësie in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Die gewildheid van podiumpoësie, sowel as die oorsprong daarvan, wat in die orale poësie terug te vind is, is as vertrekpunt gebruik. Daar is met sowel 'n teleskopiese as 'n mikroskopiese ondersoekbenadering gewerk om vir elkeen van die kernnavorsingsvrae soos in Afdeling 1.6 uiteengesit, antwoorde te probeer kry. My gevolgtrekkings word in Afdeling 6.3 uiteengesit.

Die feit dat podiumpoësie 'n globale fenomeen is met wisselwerking tussen verskeie sisteme, soos byvoorbeeld die Amerikaanse, Nederlandse en Afrika-sisteme, het as uitgangspunt gedien om die Afrikaanse manifestasies van podiumpoësie te kontekstualiseer en te ondersoek. Die sosiale rol en betrokkenheid van kultuurvorme is telkens vooropgestel.

In Hoofstuk 2 is die teoretiese begroning van die studie verskaf ten opsigte van performatiwiteit, transnasionanisme, die polisisteamteorie en Abrams (1953) se model van literatuurbenaderings. Met laasgenoemde model in gedagte, is daar met behulp van onderskeie teorieë telkens afwisselend gefokus op die elemente van die podiumkunstenaar (performatiwiteit), die kunswerk (New Criticism), die gehoor (resepsieteorie) en die werklikheidskonteks waarin die podiumpoësie afspeel (teorieë oor betrokke literatuur).

Hierdie teorieë het as basis gedien om die onderskeie kultuurvorme wat in podiumpoësie teenwoordig is, na te vors.

In Hoofstuk 3 is daar ondersoek ingestel na die globale situasie (volgens die polissisteem) met betrekking tot die fenomeen van podiumpoësie, veral met inagneming van die Amerikaanse, Nederlandse, Afrika- en Suid-Afrikaanse sisteme. Hierdie kulturele en literêre sisteme is telkens bestudeer om die onderlinge interaksie te probeer vasstel, spesifiek met betrekking tot die Afrikaanse sisteem. Daar is verskeie voorbeelde gebruik om die betrokke sisteme se belangrikste tendense uit te lig. Die hoofstuk kan gesien word as 'n bestekopname van die globale invloed op die Afrikaanse podiumpoësie.

Die fokus het vervolgens in Hoofstuk 4 verskuif na die Afrikaanse poësisisteem en die onderskeie subvorme van podiumpoësie wat daarin teenwoordig is. Die subvorme (vertakkings) is geïdentifiseer en telkens ondersoek, met voorbeeldtekste as demonstrasie materiaal. My indeling van die subvorme bevat 'n wye spektrum van genres en geleenthede. Die indeling is 'n kunsmatige ordeskepping sodat die navorsingsontwerp duidelik blyk. Die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem se verskeie manifestasies verkry dan op hierdie wyse akademiese aandag. Die subvorme sluit in voorlesings en ander literêre geleenthede; toonsettings, lirieke en bundels van sangers, die kompetisie-element van podiumpoësie; rap (of kletsrym); en laastens teaterproduksies en films met poësie as vertrekpunt. Daar is gepoog om met hierdie oorsig die wisselwerking tussen die sogenaamde hoë kultuur en die meer populêre kultuurvorme van podiumpoësie uit te wys deur voorbeeldtekste te gebruik van beide gevestigde digters en minder bekende of opkomende kunstenaars.

In Hoofstuk 5 is daar spesifiek gekyk na die sosiale rol en betrokkenheid wat in die Afrikaanse podiumpoësie teenwoordig is deur tematies te werk te gaan en verskeie subvorme se voorbeeldtekste vir sosiale kommentaar te ondersoek. Dit is gedoen deur sekere kwessies

wat gereeld in podiumtekste voorkom, in te deel in onder andere die konstruksie van identiteit, sosio-politieke kommentaar en sosiale probleme. Elkeen van hierdie kwessies het weer onderafdelings bevat. Daar is probeer om ’n chronologiese tydlyn te volg deur tekste telkens te situeer as tydens of ná apartheid.

6.3 Gevolgtrekkings

Hierdie deskriptiewe studie het gepoog om met ’n teleskopiese sowel as mikroskopiese perspektief die kulturele en literêre sisteem van Afrikaanse podiumpoësie te ondersoek, met al die belangrike internasionale tendense (Hoofstuk 3) wat (moontlik) aanleiding kon gee tot die vestiging van die Afrikaanse sisteem. Daar is gepoog om met hierdie breë agtergrond ’n bestekopname van die onderskeie podiumvorme te bied wat in die Afrikaanse sisteem bestaan (in Hoofstuk 4), sowel as van die sosiale betrokkenheid van hierdie vorm (Hoofstuk 5). Die navorsingsvrae wat in Hoofstuk 1 gestel is en in die res van die proefskrif beantwoord is, word hieronder kortliks herhaal:

Die definisies:

- **Wat is poësie op die podium?**

Poësie op die podium is volgens my werksdefinisie (Hoofstuk 1) alle vorme van poësie wat van die papier of bladsy af “loskom”. Die term *podium* word in die wydste sin van die woord gebruik en sluit alle vorme soos teaterverhoë, musiekbegeleiding, filmverwerkings en ander performatiewe manifestasies in. ’n Belangrike aspek wat deel van podiumpoësie uitmaak, is die rol van die luisteraar/gehoor, wat met behulp van resepsieteoretiese uitgangspunte betrek is.

- **Wat maak ’n digter ’n podiumdigter?**

’n “Gewone” digter is nie noodwendig ’n podiumdigter nie, maar indien ’n digter se werk deur homself of ander herinterpreteer en verwerk word vir ’n nuwe *podium*, maak dit van

hom (of haar) 'n podiumdigter. Daar kan dus onderskei word tussen podiumdigters wat per geleentheid op die podium verskyn en hul (meestal) gepubliseerde werk voorlees, en podiumdigters wat hul werk skep met die podium in gedagte. Die term *podiumdigter* word egter ook gebruik vir byvoorbeeld musikante wat met hul lirieke (of podiumpoësie) meer podia betrek as die digter se werk wat in stilte gelees word.

- **In welke mate kan teksbesprekings 'n bydrae lewer om die aard en eienskappe van die konsep *performatiwiteit* te verhelder? Is dit enigsins moontlik?**

Die tekste wat in my studie betrek is, het eerstens ten doel om as voorbeelde te dien van die onderskeie subvorme van podiumpoësie. Tweedens is daar by sommige van hierdie podiumtekste teksbesprekings gedoen, spesifiek met die oog op hierdie kultuurvorm en of hulle 'n sosiale rol het om te speel. Dit is egter duidelik dat performatiwiteit nie alleenlik net met teksbesprekings ondersoek kan word nie. Die podiumteks is in alle gevalle net 'n deel van die kunspoduk en word altyd vergesel deur ander performatiewe elemente, soos ouditiewe en visuele bykomstighede. Dit sal ook verkeerd wees om net literêre kriteria op dié podiumtekste toe te pas, aangesien dit nie slegs as literêr beskou kan word nie. Die teksbesprekings in hierdie proefskrif was grotendeels ten doel om die betrokkenheid van die tekste te bepaal.

Geskiedenis en kontekstualisering:

- **Wat is die geskiedenis van podiumpoësie in onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse, Afrika- en Afrikaanse poëtiesisteme? Wat is die ooreenkomste en verskille tussen hulle?**

Die ontwikkeling van podiumpoësie is so oud soos die poësie self. Dit het ontwikkel vanuit die orale tradisie wat in alle antieke samelewings voorkom. Hierdie globale fenomeen van poësie wat bedoel is om gehoor (en gesien) te word, het in die afgelope

dekades in gewildheid toegeneem. Die tegnologiese vooruitgang het ook hierin 'n bydrae gelewer. Daar is as gevolg van 'n globale beweging met die internet meer wisselwerking tussen kultuursisteme en daarom kan die onderskeie kulturele en literêre sisteme van oor die wêreld heen met mekaar in gesprek tree. Die Amerikaanse sisteem het die Nederlandse en Vlaamse kulturele sisteme beïnvloed en omgekeerd. Al die bogenoemde sisteme het ook 'n invloed op die Afrikaanse sisteem gehad. Die grootste invloed op die Afrikaanse sisteem is verstaanbaar die Amerikaanse sisteem. Dit is as gevolg van die dominante kulturele rol wat die Amerikaanse sisteem wêreldwyd speel. Dit is veral in kletsrym waar die die impak op die Afrikaanse sisteem te sien is. Die wisselwerking tussen sisteme is in Hoofstuk 3 ondersoek.

- **Wat is die invloed van die internasionale konteks op die Afrikaanse sisteem?**

Afrikaanse podiumdigters word deur verskeie taal- en kultuursisteme beïnvloed. Daar is tekens van Amerikaanse invloed, Europese (Nederlandse en Vlaamse) invloed en die oorsprong van die orale tradisie van Afrika. Hierdie invloed is meestal te merk by individue en somtyds op sistemiese vlak. Die belangrikste internasionale samewerkings tussen kunstenaars is telkens as voorbeelde uitgelig. Die samewerking tussen die onderskeie sisteme is sedert apartheid se einde ook meer intens en duideliker waarneembaar. Dit mag wees as gevolg van die veranderende wêreld as gevolg van tegnologiese ontwikkelinge, sowel as die feit dat die Afrikaanse sisteem se status ná apartheid meer positief elders ervaar is, spesifiek in die Lae Lande.

- **In welke mate word die plaaslike sisteem beïnvloed en vind daar nabootsing of kruisbestuiwing plaas?**

Daar is bevind dat, as gevolg van die globale fenomeen van podiumpoësie, daar duidelik kruisbestuiwing voorkom tussen die sisteme wat in hierdie studie betrokke is. Hoewel

daar geargumenteer kan word dat dit heel dikwels net eenrigtingverkeer is vanaf Amerika na die res van die wêreld, kan die bydrae wat Afrika op grond van sy tradisie van orale poësie lewer, nie onderskat word nie. Die wisselwerking tussen die onderskeie sisteme is byvoorbeeld te sien in veral die Beat-generasie en die Nederlandse Vijftigers, asook rap en *happenings* as kultuurvorme. Dit is wel so dat, alhoewel dié podiumvorme hoofsaaklik vanuit Amerika spruit, dit telkens op andersoortige wyse in ander kulture manifesteer. Daar is byvoorbeeld 'n groot verskeidenheid van rap regoor die wêreld en die manifestasie daarvan in byvoorbeeld Swede verskil sterk van dié in Australië.

Generiese aspekte:

- **Watter vertakkings van podiumpoësie kom in die Afrikaanse literêre en kultuursisteem voor?**

Die vertakkings wat in die Afrikaanse sisteem teenwoordig is, verskil nie veel van dit wat in ander sisteme manifesteer nie. Vir die doeleindes van hierdie proefskrif het ek in Hoofstuk 4 op kunsmatige wyse die vorme in die sisteem probeer orden. Dit is eintlik 'n onbegonne taak, aangesien daar heel dikwels subvorme van podiumpoësie is wat nie in slegs een vertakking pas nie. Dit beteken dat 'n podiumgedig geklassifiseer kan word as byvoorbeeld 'n kletsrym- (rap-) teks of dit kan sonder musiekbegeleiding by 'n literêre geleentheid voorgelees word. Die grense tussen hierdie subvorme en/of onderafdelings van podiumpoësie wat ek geïdentifiseer het, kan dus vervaag of onduidelik voorkom. Die indeling wat ek voorgestel het, omvat eerstens voorlesings en ander literêre geleenthede, dit wil sê, voorlesings deur die digters self, of andersins deur akteurs of stemkunstenaars. Tweedens is daar gefokus op die musikaliteit van podiumpoësie met spesifieke verwysing na toonsettings, lirieke en bundels van sangers. Dit is in hierdie subvorm waar die musikale en literêre kultuurvorme in simbiotiese samewerking geïntegreer word. Derdens het ek ondersoek ingestel na die kompetisie-element wat in die Afrikaanse sisteem

teenwoordig is. Daar is onder andere gekyk na bekgevegte en die Oopmond-geleentehede. Laastens het teaterproduksies en films met poësie as kern aandag geniet. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat hierdie vertakking altyd ander mediums betrek, alhoewel die poësie die belangrikste element is. Kostuums, beligting en musikale begeleiding mag deel uitmaak van die kultuurprodukt.

- **Wat is die aard van elke subvorm van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem?**

In die subvorme van podiumpoësie in die Afrikaanse sisteem is daar telkens spesifieke eienskappe teenwoordig. Daar is 'n tendens dat digters hul werk by literêre feeste voorlees of met musikale begeleiding laat opneem. Die tweede subvorm wat in die Afrikaanse sisteem teenwoordig is, is die een van toonsettings, lirieke en bundels van sangers. Daar is heelwat toonsettings in die genre van sowel ligte as klassieke musiek teenwoordig. Die belangrike rol wat lirieke in protesbewegings speel, word ook gesien as kardinaal in die ontwikkeling van die liriek op die Afrikaanse musiektoneel. Deur middel van musiek kan kunstenaars protes lewer ten opsigte van die politieke bestel en word die algemene publiek bereik en beïnvloed. Daar is ook 'n interessante tendens dat musikante hul lirieke soos poësie in boekvorm uitgee. Dit is nie net 'n onlangse tendens nie, maar 'n algemene verskynsel. Die kunstenaars wat hierdie podiumvorm beoefen, verskil ook in hul musiekgenre, in watter dekade hul musiek gewild was en die tipe liriek wat hulle skryf.

Die bekgeveg het op grond van die *slam*-kompetisie ontstaan en die boksgeveg-aard met die poësie in verband gebring. Die Oopmond-geleentehede het later hieruit ontwikkel, waar nie net digters moet meeding om kitsgedigte te skryf nie, maar musikante ook hierdie pasgeskepte werk moet toonset.

Die Afrikaanse manifestasie van kletsrym is populêr en is veral in die Kaapse dialek volop. Die ander vorm wat kletsrym aanneem, is dié van die Zef-kultuur, soos gevind in die lirieke van Die Antwoord en Jack Parow. Alhoewel eersgenoemde hoofsaaklik nie in Afrikaans rap nie, is die belangrikheid van hierdie groep in die kulturele landskap besonder groot.

Laastens is daar in die Afrikaanse sisteem ook heelwat teaterproduksies met poësie as kern. Dit blyk 'n populêre fenomeen te wees en die geleentede by kunstefeeste word goed bygewoon. Daar is ook 'n verskeidenheid van films wat op die poësie betrekking het: hetsy films oor digters en hul lewens, of films waarin podiumpoësie se onderskeie vertakkings ondersoek word.

Dit wil voorkom of die meer informele en teenkultuurvorme (soos Voëlvry en InZync) besonder gewild is by jongmense, hoewel die kunstenaars nie noodwendig altyd so jonk is nie. Dit is juis hierdie vorme wat polities uitgesproke en uitdagend is. Die hoogkultuurvorme (formele voorlesinggeleentede) trek ouer gehore, en die temas is meestal tradisioneel.

- **Is daar sekere temas wat algemeen in die onderskeie subvorme van podiumpoësie voorkom?**

In die ondersoek na die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem is daar bevind dat daar heelwat temas in podiumpoësie voorkom. Net soos in geskrewe poësie, is daar temas soos die liefde, die dood en die natuur. Dié temas val egter buite die klein bestek van hierdie studie. Die belangrikste kwessies, soos identiteitsvorming, sosio-politieke kommentaar en sosiale probleme in Suid-Afrika, is in Hoofstuk 5 ondersoek. Daar is egter ook gevind dat metatekstualiteit dikwels by podiumpoësie teenwoordig is. Die rede hiervoor is waarskynlik dat die persona van die podiumkunstenaar 'n belangrike deel van

die kultuurvorm uitmaak. Die kunstenaar verwys daarom na hom/haarself, vorige werke, die proses van skryf en die mag wat woorde het om sy/haar persona te vestig en ten toon te stel.

Sosiale aspekte:

- **Wat is die sosiale rol en betrokkenheid van performatiewe kultuurvorme in Afrikaans?**

Podiumpoësie as globale fenomeen kan altyd gesien word as sosiaal, aangesien die kultuurvorm in 'n sosiale situasie plaasvind. Dit is ook die geval in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Die podiumkunstenaar kan ook dikwels met meer vrymoedigheid uitlatings maak, aangesien die *performance* nie herhaalbaar is nie. Een van die kwessies wat geïdentifiseer is en in Hoofstuk 5 aan bod gekom het, is die konstruksie van identiteit. In hierdie afdeling is daar drie temas geïdentifiseer, naamlik: die soeke na Afrikaneridentiteit tydens en ná apartheid; taalkwessies met spesifieke verwysing na Afrikaans se ontwikkeling en huidige status ten opsigte van ander tale soos Engels; en laastens is daar ondersoek ingestel na die problematisering van die apartheidsverlede met spesifieke verwysing na helde van ouds.

Daarna is podiumtekste wat sosio-politieke kommentaar lewer, betrek. Daar is in hierdie kategorie net een subafdeling, naamlik kritiek teen politieke leiers en besluite.

Die derde kategorie wat geïdentifiseer is, is die sosiale probleme wat in Suid-Afrika teenwoordig is. Die sosiale probleme is verdeel in onder andere drank- en dwelmmisbruik, armoede en laastens geweld en seksuele wandade. Al bogenoemde temas is telkens met behulp van voorbeeldtekste bespreek.

Dit blyk dat daar ook heelwat ander sosiale temas in die podiumtekste teenwoordig is. Hierdie temas verander soos wat die aktualiteit daarvan verander. Wanneer daar politieke

of ekonomiese onrus in die land heers, word meer podiumtekste met daardie spesifieke temas geskep. Ek het daarom afgelei dat daar 'n direkte verband tussen die samelewing en podiumpoësie bestaan.

- **Is daar 'n groter mate van sosiale betrokkenheid by sekere subvorme teenwoordig as by ander?**

Die feit dat Afrikaans as taal geassosieer kan word met 'n problematiese verlede, beteken dat sekere subvorme van podiumpoësie nie so algemeen in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem voorkom nie. Daar is ook sekere subvorme wat meer sosiaal betrokke is as ander. Daar is byvoorbeeld heelwat kletsrymers van die Kaapse Vlakte, terwyl die genre steeds gesien word as behorend tot die marge van die samelewing (en in die Afrikaanse literêre en kultuursisteem). Dit wil voorkom of die grootste betrokkenheid van podiumpoësie in die subvorme van lirieke en rap-tekste val. Dit mag wees as gevolg van die populariteit van dié kultuurvorme onder veral jongmense en so word 'n groter gehoor deur die podiumkunstenaar bereik. Die subvorme van byvoorbeeld teater en film het ook 'n sosiale rol te speel, maar die publiek wat by hierdie geleenthede teenwoordig is, of hierdie genres verkies, is moontlik reeds ingelig oor die kwessies wat uitgelig word. Poësie wat by literêre geleenthede voorgelees word, het moontlik eerder estetiese faktore wat van belang is, of handel eerder oor temas soos die lewe, die liefde en die dood.

6.4 Verdere navorsingsmoontlikhede

Hierdie reis deur die wêreld (sowel as die plaaslike landskap) van podiumpoësie, dien as inleiding tot verdere navorsingsmoontlikhede. Daar is heelwat navorsing wat nog in die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem oor podiumpoësie kan plaasvind en ek kan die volgende areas voorstel:

- Watter ander subvorme of onderafdelings van podiumpoësie kan onderskei en ondersoek word? (Byvoorbeeld poësie op die internet, op eisteddfods en op openbare ruimtes soos mure en geboue.)
- Hoe manifesteer dit in die Afrikaanse poëtiesisteam?
- Is daar ander tipe temas wat ter sprake kom in hierdie podiumvorme?
- Kan dit wees dat daar sekere “genres” of onderafdelings van podiumpoësie is wat nie in die Afrikaanse sisteam voorkom nie? Wat kan die moontlike redes hiervoor wees?
- Verander die podiumvorme se populariteit? Is daar sekere subvorme wat tussen sekere mense in sekere streke meer gewild is?
- Wat is die wisselwerking van podiumpoësie tussen Afrikaans en ander tale in Suid-Afrika?
- Is daar sensuur rakende podiumpoësie? Is dit net so moontlik soos met die gedrukte woord om sekere beperkings in plek te stel om die verspreiding van tekste wat as “propaganda” gesien word, te onderdruk?
- Het die regering of staat meer of minder beheer oor die sosio-politieke kommentaar wat in orale vorme gelewer word?
- Wat is die (moontlike) wisselwerking tussen die Ooste se orale poësievorme en Afrikaans? (In hierdie proefskrif is slegs die Westerse en Afrika-invloede in ag geneem.)
- Hoe kan podiumpoësie bewaar en geargiveer word? Watter maniere is daar om podiumtekste te dokumenteer?
- Hoekom is daar so min Afrikaanse teksvoorbeelde en *spoken-word*-tekste beskikbaar om te analiseer?

- Is daar 'n moontlikheid om empiriese navorsing te onderneem oor die demografiese samestelling van gehore by die verskillende vorme van podiumgeleenthede?
- Hoe kan die respons van 'n gehoor tydens 'n podiumgeleentheid empiries gemeet word?
- Hoe kan die sosio-politieke impak van podiumpoësie vasgestel word?

6.5 Slot

Hierdie studie het gepoog om met sowel 'n teleskopiese as mikroskopiese blik ondersoek in te stel na poësie op die podium in spesifiek die Afrikaanse kulturele en literêre sisteem. Eerstens is daar ondersoek gedoen na die geskiedenis van podiumkuns; tweedens is die generiese aspeke (subvorme) van Afrikaanse podiumpoësie ondersoek; en derdens is die sosiale rol en betrokkenheid van hierdie kultuurvorme vooropgestel. Die invloed van poësie word goed saamgevat in Alvarez-Pereyre (1984: 266) se boek oor betrokke letterkunde in Suid-Afrika. Hy skryf:

Poetry cannot, it is quite true, have any *direct* influence on events. But it can do a great deal to help a people to discover its own spirit. Poetry is a dazzling short-cut which, by its brevity and its power of condensation, goes straight to the heart of a problem. It is the plummet dropped into the depth of the collective unconscious, and from the movement of everyday life, where incidents and accidents, mud and clear water mingle, it extracts the essential and highlights the deeper meaning of it all.

Die proefskrif is soos volg verdeel: 'n Breë perspektief oor die fenomeen van podiumpoësie is verskaf rakende die geskiedenis van die fenomeen en die onderskeie manifestasies daarvan in die Amerikaanse, Europese en Afrika-sisteme. Podiumpoësie as kultuurvorm in die Afrikaanse sisteem is in verskeie vertakkings verdeel om die kulturele en literêre sisteem te probeer dokumenteer. Die navorsing het daarna 'n fokuspunt bereik in die ondersoek na die sosiale rol en betrokkenheid van dié kultuurvorm.

Ek sluit af met 'n aanhaling van 'n bekende Nederlandse *slam*-kampioen, Jeroen Naaktgeboren (2005), uit sy boek *Poetry – Het Festival*: “Dichters kennen de antwoorde niet, maar dichters stellen de beste vrae.”

BRONNELYS

Abrahams, R.D. 1979 [1963]. *Folklore in Culture: Notes Toward an Analytic Method*. Jan Harold Brunvand. New York en Londen: Norton. 391–403.

Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: The Norton Library.

Adams, T.M. & D.B. Fuller. 2006. The Words have Changed but the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal of Black Studies*, 36(6): 938–957.

Adendorff, E. 2003. Digdebute teen die millenniumwending. 'n Polistemiese ondersoek. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Adendorff, E. 2008. *Afrikaanse poësie sing* [Intyds.] Beskikbaar: <http://aie.ned.univie.ac.at/letterkunde/artikels/artikels-gedigte/e-adendorff-afrikaanse-poesie-sing/> (25 Julie 2016)

Adendorff, E. 2009. “Planke toe met poësie!” 'n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme in R. Foster, Y. T'Sjoen & T. Vaessens (reds.). *Over Grenzen: Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie*. Leuven: Acco.

Adendorff, E. 2011. *Toorwoorde roep my: Valiant se toorwoorde roep beslis* [Intyds.] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/toorwoorde-roep-my-valiant-se-toorwoorde-roep-beslis/> [2016, 8 Junie]

Adendorff, E. & P.H. Foster. 2007. 'n Resepsie-ondersoek na die ses debuutdigbundels van 1999-2000. *Afrikaans in Europa*. [Intyds.] Beskikbaar: <http://aie.ned.univie.ac.at/letterkunde/artikels/artikels-gedigte/e-adendorff-r-foster-ses-debuutdigbundels-van-1999-2000/> [2017, 15 Desember]

Adorno, T.W. 1973. *Zur Dialektik des Engagements*. Frankfurt: Suhrkamp.

Ahl, F. & H. Roisman. 1996. *The Odyssey Re-Formed*. New York: Cornell University Press.

Albers, F. 2007. *Beatland: In het Spoor van Jack Kerouac's On the Road*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Alleva, R. 2001. The Rap on “Rap”: Yo, Where’s the Melody? *Commonwealth*, 128(12):18.

Alvarez-Pereyre, J. 1984. *The Poetry of Commitment in South Africa*. Londen: Heinemann.

Anker, W. 2004. Bliksemlose woorde. *Literator*, 25(2) Augustus:170–173.

Anoniem. 2008. Laurinda se reis. *Taalgenoot*, 1 Julie.

Anoniem. 2016a. HemelBesem wil vanjaar brug bou vir Afrikaans. *Netwerk24*, 3 Junie.

Anoniem. 2016b. Spier se dansende digtersfees lok woordkunstenaars van oraloor. *Eikestadnuus*, 25 April.

- Aptowicz, C.O. 2007. *Words in Your Face: A Guided Tour Through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*. New York: Soft Skull Press.
- Ashcroft, B., G. Griffiths & H. Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back*. Londen: Routledge.
- Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: Geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, H. 2007. Van “luisterlied” tot “liedteks”. *Die Burger*, 27 Oktober.
- Aucamp, H. 2013. *Koffers in Berlyn: Essays oor kabaret*. Pretoria: Protea.
- Auslander, P. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *Performance Arts Journal*, 84:1–10.
- Auslander, P. 2008. *Theory for Performance Studies: A Student’s Guide*. New York: Routledge.
- Austin, J. 1962. *How to do things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Banks, D. 2008. How Hip Life Theatre was Born in Ghana. *American Theatre*, 25(9):30–91.
- Barnard-Naudé, J. 2009. Om die kanon ’n klap te gee. *Die Burger*, 4 April:13.
- Bartlett, L. (red.). 1981. *The Beats: Essays for the Seventies*. New York: Crowell.
- Basch, L., N.G. Schiller & C.S. Blanc (reds). 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. Pennsylvania: Gordon and Breach.
- Basu, D. & S.S. Lemelle (reds.). 2006. *The Vinyl Ain’t Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. Londen: Pluto.
- Bauman, R. 1975. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist: New Series*, 77(2):290–311.
- Beasley, P. 1996. Vive la difference! Performance Poetry. *Critical Quarterly*.38(4): 28-38.
- Bennet, A. & N. Royle. 2004. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow: Pearson.
- Bernal-Merino, M.Á. 2009. Video games and children’s books in translation. *The Journal of Specialised Translation*, 11:234–247.
- Beryl, E. (red.). 1998. *Double Talk too. Rapoëzie*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Bezuidenhout, A. 2004. *Erfdeel*. Stellenbosch: Sun Press.
- Bezuidenhout, A. 2009. Voorwoord: Ons kou aan ons gedigte by Aardklop. *Rapport*, 11 Oktober:2.
- Bischoff, A. 1992. Troebadoer, in Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 542–543.

- Bischoff, A.M. 2013. *L'art pour l'art*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/19-1/296-1-art-pour-l-art-nl> [2016, 4 Augustus].
- Bleek, W.H.I & L.C. Lloyd. 1911. *Specimens of Bushman Folklore*. Londen: Forgotten Books.
- Bonthuys, M. 2016. 'n Vergelykende ondersoek na die toekenning van debuutpryse vir Afrikaanse en Nederlandstalige poësie, 1990–2009. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Borstlap, M. 2012. Poësie Performances: 'n Ondersoek na moontlike poësie performance. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Bosman, M. 2003. Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse Poësie te sing? *Stilet*, 15(1):100–121.
- Bosman, M. 2004. Die FAK-fenomeen: Populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies. *Tydskrif vir letterkunde*, 41 (2):21–46.
- Bos, S. 2004. *Gebroke sinne*. Pretoria: Protea.
- Bos, S. 2006. *Ja!* Pretoria: Protea.
- Bos, S. *Stillewe*. 2009. Niemandslan en Stef Bos.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Londen: Routledge.
- Bradley, A. 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Breytenbach, B. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Perskor.
- Brillenburg Wurth, K. 2006. “Tussen ‘hoog’ en laag” in K. Brillenburg Wurth & A. Ridney. *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam Universiteit.
- Brillenburg Wurth, K. & A. Ridney. 2006. *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam Universiteit.
- Brink, A.P. 1979. *'n Droë wit seisoen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. en A. Krog. 2007. *Black Butterflies: Selected Poems*, deur Ingrid Jonker. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 2008. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. 2013. *Betrokke literatuur*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/9-b/21-betrokke-literatuur> [2016,15April].

- Brinkman, B. 2009. The Rhyme Renaissance: on Rap, Education and Creativity. *English Drama Media*, Februarie. 13:33–34.
- Brook, J., C. Carlsson & N.J. Peters. 1998. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture*. San Francisco: City Light Books.
- Brown, D. 1998. *Voicing the Text*. Cape Town: Oxford University Press.
- Brown, D. (red.). 1999. *Oral Literature and Performance in Southern Africa*. Athens: Ohio University Press.
- Brümmer, W. 2008. Laurinda en Breyten – ’n tweesang. *Die Burger*, 24 Mei:10.
- Brynard, K. 1999. Johannes doop die taal vry. *Insig*, November: 16-18.
- Buelens, G. 2011. Lyricist’s Lyrical Lyrics: Widening the Scope of Poetry Studies by Claiming the Obvious. Referaat aangebied by die konferensie Current Issues in European Cultural Studies. 15–17 Junie, Norrköping.
- Butler, J. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4):519–531.
- Butler, J. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “sex”*. New York: Routledge.
- Butler, J. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Buys, F. 2015. *Die winde van verandering waai wêreldwyd*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://maroelamedia.co.za/debat/meningsvormers/die-winde-van-verandering-waai-weer-wereldwyd/> [2015, 8 Junie].
- Calis, P., E.P. Huygens. & B.W.E. Veurman. 1981. *Het spel en de knikers*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Cawelti, J.G. 1980. Performance and Popular Culture. *Cinema Journal*, 20(1):4–13.
- Celliers, J.F.E. 1908. *Die vlakte en ander gedigte*. Johannesburg: Nasionale Pers.
- Chang, J. 2006a. Introduction, in J. Chang (red.). *Hip-Hop Arts: Our Expanding Universe*. New York: Basic Civitas Books. ix.
- Chang, J. (red.). 2006b. *Total Chaos: Art and Aesthetics of Hip-Hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Cloete, H. 2011. Die bul nadat hy in die Porse(lyn)nwinkel was. *Die Burger*, 14 Mei
- Cloete, H. 2015. *Churchil Naudé: “Hoe skei mens jou vel van jou gesig?”* [Intyds] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/churchil-naude-hoe-skei-mens-jou-vel-van-jou-gesig/> [2016, 30 Junie].
- Cloete, T.T. 1978. Betrokkenheid in die letterkunde. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 18(1).
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

- Cloete, T.T. (red.). 2013. *Literêre terme en teorieë* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/> [2016, Junie].
- Coetzee, A.J. 1976. *Poësie en politiek: 'n Voorlopige verkenning van betrokkenheid in die Afrikaanse poësie*. Johannesburg: Ravan-Pers.
- Coetzee, A. & H. Willemsse. (reds.) 1989. *I Qabane Labantu: Poetry in the Emergency*. Bramley: Taurus.
- Conradie, P. 1985. Die geel kafee: Letoit deurleef, verwoord kitsbestaan. *Die Vaderland*, 8 Mei: 12.
- Collins, B. 2005. Introduction in M. Kelly & S.M. Eleveld (reds.). *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip-Hop, and the Poetry of the New Generation*. Naperville: Sourcebooks.
- D'Abdon, R. 2014. Raising Consciousness Art in Post-apartheid South Africa: An Exploration of Selected “Subversive” Texts by Young South African Spoken Word Artists and Songwriters. *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 11(1):78–89.
- Davis, T.C. (red.). 2008a. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, T.C. 2008b. Introduction: The Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn, in T.C. Davis (red.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press: 1–10.
- De Jong, M. 2013. *Lesersrol* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/19-1/107-leserrol> [2016, 27 Augustus].
- Dening, G. 1996. *Performances*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De Priester, J. 2005. *Heuning in die mond*. Self uitgegee.
- De Priester, J. 2010. *Brood*. Pretoria: Griffel.
- Dera, J. 2014. “Niets meer dan mijn waarlijk woord”. Aantekeningen over de analyse van performancepoëzie. *Vooys*, 32 (2):6–16.
- Derrida, J. 1986a. Acts: The Meaning of a Given Word, in J. Derrida (red.). *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press: 89–154.
- Derrida, J. 1986b. *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press.
- De Ridder, C. 2009. Bittereinder onderhoud. *Rapport*.
- De Ridder, C. 2015. #VatDieRap – Steve, Anton en Kie. Stof ou treffers af met hiphop “vibes” [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/VatDieRap-Steve-Anton-en-Kie-stof-ou-treffers-af-met-hiphop-vibes-20150403> [2015, 2 April].
- De Villiers, J. 2008. Kabaret as moontlike teatervorm vir sangers met 'n klassieke sangoriëntasie. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- De Vos, W. 2006. Meester van woord en klank. *Lig*, 1 Januarie.

De Vries, G.J. 1996. Over vijftig jaar sal ik jou nog steeds beminnen. Toekomst en recent verleden van de Nederlandse poëzie. *Maatstaf*, 44(6):53–63.

De Vries, W. 2016. *Duitsers vereer animasie van Small-gedig* [Intyds]. Besikbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/duitsers-vereer-animasie-van-small-gedig-20160526> [2016, 27 Mei].

Diamond, E. (red.). 1996. *Performance and Cultural Politics*. Londen: Routledge.

Dinamiet, D. 2015. *Carike Keuzenkamp verjaar en stel binnekort 'n nuwe album vry* [Intyds]. Besikbaar: <http://maroelamedia.co.za/vermaak/musiek/carike-keuzenkamp-verjaar-en-stel-binnekort-n-nuwe-album-vry/> [2016, 16 Junie].

Docker, J. 1994. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Douglas, H. [s.a.] *Amen* [Intyds]. Besikbaar: <http://www.etymonline.com/index.php?term=amen> [2016, 20 Junie].

Dundes, A. 1966. The American concept of folklore. *Journal of the Folklore Institute*, 3:226–249.

Dunn, P. 2007. “What if I Sang”: The Intonation of Allen Ginsberg’s Performances. *Style*, 41(1):75–93.

Du Plessis, K. 1981. *Kinders van die wind en ander lirieke met wysies en akkoorde*. Kaapstad: Tafelberg.

Du Plessis, K. 1985. *Om jou verlaas te groet*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Du Plessis, K. 1996. *Skink nog 'n uur uit my glas*. Pretoria: Queillerie

Du Plooy, H. 2005. Hierdie tweede gerf – inderdaad 'n goue gerf! *Literator*, 26(1):139–158.

Du Plooy, H. 2006. Gedagtes in musikale taal. *Literator*, 27(3), Desember:184–186.

Du Plooy, H. & H. Viljoen. 2013. *Benaderingswyses in die literatuurwetenskap*. [Intyds]. Besikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/9-b/20-benaderingswyses-in-die-literatuurwetenskap> [2016, 4 Junie].

Du Plooy, H. & L. Marais (red.). 2013. *Nuwe Stemme 5*. Kaapstad: Tafelberg.

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

Du Preez, S. 1989. Voortrekkerhoogte 90 Jaar Oud. *Cientaria Militaria*, 19(1).

Du Toit-Pearce, M. 2009. Eisteddfods in Suid-Afrika. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

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

Eagleton, T. 1985. Capitalism, Modernism and Postmodernism. *New Left Review*, (152):60–73.

- Eleveld, M. 2003. *The Spoken Word Revolution. Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation*. Illinois: Sourcebooks.
- Engelbrecht, T. 2002. Uit die perd se bek. *Beeld*, 29 April.
- Engelbrecht, T. 2004. Hoor my lied. *Insig*, Desember.
- Engelbrecht, T. 2005. *The Buckfever Underground: Musiek wat op jou groei, jou bybly en by jou spook* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/klank/buck.asp> [2005, 17 Junie].
- Engelbrecht, T. 2009. Voëlvryers tot draaitafel-jafels. *Rapport Weekliks*, 11 Oktober:1.
- Engelbrecht, T. 2015. *Jack Parow: Die ou met die snor by die bar*. Parow: Penguin Random House.
- Engelbrecht, T. 2016. INKkuns: Oorspronklike klanke in Afrikaanse musiek. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Feeste/inkkuns-dis-nou-maar-wors-20160615> [2016, 15 Junie].
- Esterhuysen, E. 2013. Die funksie van musiek in die musiekblyspel en die kabaret. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1):9–26.
- Everson, W. 1981. Dionysus and the Beat Generation and Four Letters on the Archetype in L. Bartlett (red.). *The Beats: Essays for the Seventies*. New York: Crowell.
- Fenton, J. 2002. *An Introduction to English Poetry*. UK: Farrar, Straus and Giroux.
- Ferrus, D. 2006. *Ons komvandaan*. Diana Ferrus Uitgewery.
- Finley, S. 2008. Arts-based Research in J.G. Knowles & A.O. Cole (reds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. VSA: Sage Publications: 29–40.
- Finnegan, R. 1970. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- Finnegan, R. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, R. (red.). 1978. *The Penguin Book of Oral Poetry*. Allan Lane: University of California.
- Finnegan, R. 2007. *The Oral and Beyond. Doing things with Words in Africa*. Oxford: James Currey.
- Forman, M. & M.A. Neal. (red.). 2004. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Foster, P.H. 2001. 'n Pot "truffels en paardenstront". Die diskoers oor postmodernisme en poësie in die Nederlandse taalgebied. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 8(1):1–18.

- Foster, P.H. 2003. Die “anties met die doeke om die kop”. Die versluiering van die vrou in die Afrikaanse struggle-poësie. Gaslesing aangebied by Afrikaans-seminarie, Diepenbeek, België.
- Foster, R. 2017. *Van VOC-verversingspos tot V&A Waterfront, en verder: Die representasie van die Kaap in enkele gedigte*. 4de Gentse Colloquium over het Afrikaans, 11 Oktober 2017.
- Foster, R., Y. T’Sjoen & T. Vaessens (reds.). 2009. *Over grenzen: Een vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie*. Leuven: Acco.
- Foster, R. & L. Viljoen. (red.). 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Foster, V. 2012. What if? The Use of Poetry to Promote Social Justice. *Social Work Education*, 31(6):742–755.
- Franssen, G. 2008. De Dood van de Podiumdichter? Over voordrachtskunst en poëzieperformance. *Spiegel der Letteren*, 50 (2):255–268.
- Franssen, G. 2012. The Performance of Poeticity: Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960’s. *Authorship*, 1 (2): Lente/Somer.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Performing Music*. VSA: Harvard University Press.
- Furniss, G. & L. Gunner. 1995. *Power, Marginality and African oral Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gils, G. 1970. Geluid als dimensie van de poëzie. Lesing aangebied by Middag van Poëzie, Brussel.
- Ginsberg, A. 1956. *Howl and Other Poems*. New York: City lights Publishers.
- Gioia, D. 2004. *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*. Minnesota: Graywolf Press.
- Goedegebuure, J. 1993. 28 Februarie 1966: Poëzie in Carré: De literaire lezing, M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Marthinus Nijhoff. 777–783.
- Goldberg, R. 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Joegoe-Slawië: Thames and Hudson.
- Goody, J. 1987. *The Interface Between the Written and the Oral: Studies in Literacy, Family, Culture and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goosen, A. 1981. *Liedjieboer: Lirieke met ghitaarakkoorde*. Kaapstad: Tafelberg.
- Goosen, A. 2005. *Hitte vannie teerpad: Songs van die liedjieboer*. Pretoria: Protea.
- Goud, M. 2007. Poëzie op straat in de 20e en 21e eeuw in Nederland. *Neerlandistiek*, (07.09). Oktober.

- Green, P. 2010. Vyf minute saam met Jak de Priester. *Sarie*, 23 April.
- Green, J.B. 2012. Off the Page: Do Multimedia, Performance and Installation Methods in the 21st Century Represent a Development of Poetic Form or a Departure from Poetry Proper? Ongepubliseerde M.A.-tesis. Manawatu Nieu-Seeland: Massey Universiteit.
- Gripenstraw, K. 2012. *Up Close with Kip Fulbeck*. [Intyds]. Besikbaar: <http://www.independent.com/news/2012/aug/30/close-kip-fulbeck/> [2016, 5 Augustus].
- Grobbelaar, P.W. 2002. *Hessie Kwedet: Dagga-, dop-, dryf- en verwante ryme*. Kaapstad: Protea.
- Grobbelaar, P.W. 2003. *Hierdie tweede gerf: stories op rym*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Groenewald, A. 2016. *Die skaalmodel*. Tafelberg: Kaapstad.
- Groenewald, C. 2010. Afrikaanse hiphop is 'n kultuur. *Rapport*, 21 November.
- Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands*. 2011. o.w. "podium" Kaapstad: Pharos.
- Grové, A.P. 1989. *Woord en wonder: Inleiding tot die lees van die poësie*. Kaapstad: Nasou.
- Grové, A.P. 1992. Lied, in T.T. Cloete, *Literêre terme en teorieë* Pretoria: HAUM-Literêr.
- Grundling, E. 2005. Die Jonker man. *Insig*, 30 Junie.
- Grundling, E. 2012. *Gert Vlok Nel se beautiful woorde* [Intyds]. Besikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/dorpstraat/oppiestoep2.asp> [2016, 26 Julie].
- Hambidge, J. 1994. Gert Vlok Nel: *Om te lewe is onnatuurlik: Die illusie van spontane poësie*. 395–400.
- Hambidge, J. 2011. "Songs" as poësie vra ander soort oor, oog. *Volksblad*, 14 Mei.
- Hambidge, J. 2013. Valiant Swart: Toorwoorde roep my [Intyds]. Besikbaar: <http://joanhambidge.blogspot.co.za/2013/01/valiant-swart-toorwoorde-roep-my-2010.html> [2015, 20 Julie].
- Hambidge, J. 2015. Filmverse (fopspeen Moving Pictures & ATKV) [Intyds]. Besikbaar: <http://joanhambidge.blogspot.co.za/search?q=filmverse> [2015, 22 Junie].
- Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 2009. o.w. "poësie". Kaapstad: Pearson.
- Hanse, E. 2006. Roerende musiek en skone poësie beïndruk: Uitvoering neem geskiedenis en pyn in ag. *KrIt*, 2 April.
- Hardt, M. & A. Negri. 2000. *Empire*. Londen: Harvard University Press.
- Harrison, C. & P. Wood. 2003. *Art in Theory. 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing.
- Hassan, I. 1987. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press.

- Hattingh, M. 2005. Kontemporêre woordkuns as teatergenre: 'n Ondersoek na die aard van die vorm van die werke van enkele Stellenbosche woordkunstenaars. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Havrànek, B. 1964. The Functional Differentiation of the Standard Language, in R. Bauman, Verbal Art as Performance. *American Anthropologist, New Series* 77(2):290–311.
- HAT Taal-en feitegids*. 2013. o.w. “stem van Suid-Afrika” Kaapstad: Pearson Education.
- Haupt, A. 2008. *Stealing Empire: P2P, Intellectual Property and Hip-Hop Subversion*. Kaapstad: HSRC Press.
- Haupt, A. 2012. *Static: Race & Representation in Post-Apartheid Music, Media & Film*. Kaapstad: HSRC Press.
- Haupt, M. 2014. Gender-ambivalensie: Aspekte van beliggaming, performatiwiteit en ondermyning in *Ek stamel ek sterwe* van Eben Venter. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Londen: Routledge.
- Hess, M. 2005. Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop's Persona Artist. *Popular Music and Society*, 28(3):297–311.
- Hillis Miller, J. 2001. *Speech Acts in Literature*. Stanford Kalifornië: Stanford University Press.
- Holman, C.H. 1985. *The Handbook to Literature*. Vierde uitgawe. Indianapolis: Bobbs-Merill Educational Publishing.
- Holman & Miguel. 2004. *Slam Poetry*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-slam-poetry5672> [2016, 24 Julie].
- Holmes, J. 1952. This is the Beat Generation. *New York Times Magazine*, November.
- Hooper, J. 2009. Innocence, Experience and Hip Hop: Teaching Poetry through Rap. *English Drama Media* 13:29–35.
- Hopkins, P. 2006. *Voëlvry: The Movement that Rocked South-Africa*. Kaapstad: Zebra Press.
- Hougaard, K. 2008. *Woorde sonder wysies*. Pretoria: Griffel.
- Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. 1986. The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*, 5:179–207.
- Huyssen, A. 1986. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ingalls, R. 2012. “Stealing the Air”: The Poet-Citizens of Youth Spoken-Word. *The Journal of Popular Culture*, 45(1):99–117.

- Iser, W. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Londen: John Hopkins University Press.
- Janssens, 1980. o.w. “betrokke literatuur” in *Encyclopedie van de wêreldliteratuur*: 136–137.
- Jakobson, R. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics in *Style in Language*, T. Sebeok (red.). Cambridge: MA:M.I.T. Press. 350–377.
- Jauss, H.R. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Jefferson, A.D. Robey (red.). 1982. *Modern Literary Theory*. Londen: Batsford.
- Johnny en die Maaiers (dokumentêr). 2008. Johannesburg: MK en Third World Media.
- Jordaan, D. 2002. Digter ontdek nuwe klankwêreld. *Die Burger*, 30 Mei.
- Joubert, M. 2001a. Van Bekvegter tot Beksitter. *Kwana*, April.
- Joubert, M. 2001b. *Lyfsange*. Pretoria: Protea.
- Jury, B. 1996. Boys to Men: Afrikaans Alternative Popular Music 1986-1990. *African Languages and Cultures*, 9 (2):99–109.
- Kamfer, R.S. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela.
- Kamfer, R.S. 2011. *Grond / Santekraam*. Kaapstad: Kwela.
- Kamfer, R.S. 2016. *Hammie*. Kaapstad: Kwela.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652–1987*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kerouac, J. 1957. *On the Road*. New York: Viking Press.
- Kitching, M. 2001. *Indulge in electronic books* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.news24.com/xArchive/Archive/Indulge-in-electronic-books-20010328> 2016, 28 Maart].
- Kleyn, A.J.T. 2013. ’n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000–2009: Kanonisering in die Afrikaanse literatuur. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Klopper, A. 2009. Die opkoms van Afrikaanse rock, met spesifieke verwysing na die lirieke van Fokofpolisiekar. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Klopper, A. 2010. *Die musiek beteken nog iets: Bittereinder se ware verhaal*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/die-musiek-betek-nog-iets-bittereinder-se-ware-verhaal/> [2017, 18 November].
- Klopper, A. 2011. *Biografie van ’n Bende: Die storie van Fokofpolisiekar*. Pretoria: Protea.

- Klopper, A. 2017. Identiteitsformasies in wit Afrikaanse rap-musiek met spesifieke verwysing na die lirieke van Jack Parow, Die Antwoord en Bittereinder. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Kombuis, K. 2001. *Koos se songs*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kombuis, K. 2003. *Die geel kafee*. Pretoria: Protea.
- Kombuis, K. 2003. *Suburbia*. Kaapstad: Protea.
- Kombuis, K. 2007. *Interview: Koos Kombuis!* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.channel24.co.za/Music/FeaturesInterviews/Interview-Koos-Kombuis-Koos-Kombuis-interview-20081201> [2017, 15 September].
- Kombuis, K. 2015. *Die J.J. Cale van Afrikaanse Klelsrym* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Musiek/Die-JJ-Cale-van-Afrikaanse-kletsrym-20150627> [2016, 27 Junie].
- Kom laat ons sing – ’n Musikale reis van Laurika Rauch (dokumentêr). 2000. Suid-Afrika: Kew Productions.
- Koreman, R. 2014. Legitimizing Local Music: *Volksmuziek*, Hip-Hop/Rap and Dance Music in Dutch Elite Newspapers. *Cultural Sociology*, 8(4):501–519.
- Kramer, D. 2008. *Liriekfabriek: David Kramer*. [Intyds]. Beskikbaar: https://argief.litnet.co.za/listing.php?category_id=1315 [2017, 6 Oktober].
- Krims, A. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krog, A. 2002. *Met woorde soos met kerse*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, A. 2004. *Die sterre sê “Tsau.” – !Xam gedigte*. Johannesburg: Kwela.
- Krog, A. 2006. Die Beautiful woorde van Van Wyk Louw. Lesing aangebied by Randse Afrikaanse Universiteit. 16 September, Johannesburg.
- Kruger, E. 2015. *Walkie Talkie: United for Bafana* [Intyds]. Beskikbaar: <http://texxandthecity.com/2015/10/walkie-talkie-united-for-bafana/> [2016, 14 April].
- Kruger, H. 2006. ’n Suid-Afrikaanse Beat: The Buckfever Underground en Toast Coetzer. *Stilet*, 18(2):78–101.
- Kruger, H. 2007. “Confessing out the Soul to Conform to the Rhythm of Thought”: A Reading of Allen Ginsberg’s Beat Poetry. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 28(1):23–40.
- Lacatus, C. 2009. Visual Identities of the Other: Performance Art and the Public Sphere in Contemporary Sweden. *Scandinavian Studies*, 81(4):475–492.
- Lambrechts, L. & J. Visagie. 2009. De la Rey, De la Rey, sal jy die Boere kom lei? *LitNet Akademies*, 6 (2), Augustus.

- Laubscher, L. 2005. Afrikaner identity and the music of Johannes Kerkorrel. *South African Journal of Psychology*, 35 (2):308–330.
- Leavy, P. 2009. *Method Meets Arts: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Le Cordeur, M. 2011. Die variëteite van Afrikaans as draers van identiteit: 'n Sosiokulturele perspektief. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51(4):758–778.
- Le Cordeur, M. 2015. 'n Taal is óók bevry [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Stemme/Aktueel/n-Taal-is-ook-bevry-20150721> [016, 21 Julie].
- Leonard, C. 2002. Om met nuwe ore na Breyten te luister. *Insig*, 31 Julie.
- LeToit, A. 1982. *Surburbia*. Pretoria: Perskor.
- LeToit, A. 1985. *Die geel kafee*. Pretoria: Perskor.
- Lexicon van literaire termen*. 1980. o.w. "Performance". Leuven: Wolters Plantyn Uitgeverij.
- Llewelyn, J. 2002. *Appositions of Jacques Derrida and Emmanuel Levinas*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lodge. 1979. *Modern Criticism and Theory*. Tweede uitgawe. New York: Viking.
- Lord, A.B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Low, B.E. 2006. Poetry on MTV? Slam and the poetics of popular culture. *Journal of Curriculum Theorizing*, 22(4): 97-112.
- Maas, D. 2011. Hip hop skop. *Taalgenoot*: Oktober.
- Magubane, Z. 2006. Globalization and Gangster Rap: Hip Hop in the Post-Apartheid city, in D. Basu & S.J. Lemelle (reds.). *The vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. Londen: Pluto. 208-229.
- Malan, L. 2004. Toeganklike lirieke met 'n digterlike aanslag. *Literator*, 25(2):143–185.
- Malan, L. 2006. Anton Goosen: Digter en liedjieskrywer. *Literator*, 27(1):219–221.
- Malan, M. 2009. Mavis Vermaak gee toe aan haar kompulsie. *Die Burger*, 8 Junie.
- Malan, M. 2010. Hierdie rappers kán dig. *Die Burger*, 27 Oktober.
- Malan, M. 2011. Chris sing met hart van 'n vrou. *Die Burger*, 7 Junie.
- Malan, M. 2013. *Wat 'n vriend is Zuma* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Nuus/Wat-n-vriend-is-Zuma-20131106> [2016, 7 November].
- Manzo, K.A. 1996. *Creating Boundaries: The Politics of Race and Nation*. Londen: Lynne Rienner Publishing.
- Marais, D. & R. de Goede. (reds.). 2010. *Nuwe Stemme 4*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, D. 2006. *In die buitenste ruimte*. Kaapstad: Tafelberg.

- Marais, D. 2008. Wanneer is lirieke ook poësie? *Boeke-Insig*, Somer: 28–31.
- Marais, D. 2009. *Al is die maan 'n misverstand*. Kaaptad: Tafelberg.
- Marais, D. 2012. Middagete met Jack Parow – Checkit, ek's ook 'n taalbul. *Die Burger Bylaag*, 15 Mei.
- Marais, D. 2014. *Solank verlange die sweep swaai*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, L. 2008. *Staan in die algemeen nader aan vensters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, L. 2012. *Kry my by die gewone plek aguur: Kaapstadse gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marx, H. & V.C. Hilton. 2011. Bastardised Whiteness: “Zef”-Culture, *Die Antwoord* and the Reconfiguration of Contemporary Afrikaans Identities. *Social Identities*, 17(6):723–745.
- Mashile, L. 2005. *In a Ribbon of Rhythm*. Johannesburg: Oshon books.
- Mashile, L. 2008. *Flying above the Sky*. Self uitgegee.
- Mbuli, M. 1989. *Before Dawn*. Fordsburg: Congress of South African Writers.
- Mbuli, M. 2011. *Voice of Reason*. Kaapstad: Center for the Book.
- McCoy, H. 2014. *Rap Linguistics Course “cool” but Challenging* [Intyds]. Beskikbaar: <http://arts.ucalgary.ca/cihdev/news/rap-linguistics-course-cool-challenging> [2016, 25 Julie].
- Meijer, M. 1988. *De Lust tot Lezen: Nederlandse Dichteresse en het Literaire Sisteem*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep.
- Midgley, P. 1997. *Sol Plaatje: An Introduction*. Grahamstad: National English Literary Museum.
- Mikics, D. 2007. *A New Handbook of Literary Terms*. Yale: Yale University Press.
- Mkhatshawa, S. 1989. Voorwoord, in M. Mbuli. *Before Dawn*. Johannesburg: Congress of South African Writers.
- Mkhize, K. 2011. Neither History nor Freedom Will Absolve Us: On the Ethical Dimensions of the Poetry of Lesego Rampolokeng. *Safundi*, 12 (2):179–202.
- Monbiot, G. 2003. *The Age of Consent: A Manifesto for a New World Order*. Londen: Flamingo.
- Moser, S. 2007. Media modes of Poetic Reception: Reading Lyrics Versus Listening to Songs. *Poetics*, 35:277–300.
- Mourits, B. 2002. Een totale show: Over poëzie en voordracht. *Nederlandse Letterkunde*, 7(4):322–342.
- Muller, W. 2010. Afrikaanse gedigte verklank in Woordfees se musiekaanbod. *Die Burger*, 2 Februarie.

- Myburgh, M. 2010. *Oewerbestaan*. Kaapstad: Protea Boek.
- Naaktgeboren, J. 2005. *Poetry Slam Het Festival: Een WoordDancers beleving audio, poëzie en vertellingen over poetry slam*. Rotterdam: Uitgeverij Douane.
- Naudé, CP. 2005. Veerligte vertalings is goud in die hand. *Rapport*, 1 Mei.
- Nel, J. 2001. *White boy sings kwaito* [Intyds]. Besikbaar: <https://www.news24.com/xArchive/Archive/White-boy-sings-kwaito-20010130> [2016, 30 Januarie].
- Nel, M. 2011. Die aard en funksie van Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante vorme. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Nell, W.D. 2014. Afrikaanse liedtekste in konteks: Die liedtekste van Bok van Blerk, Fokofpolisiekar, The Buckfever Underground en Karen Zoid. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Nieuwoudt, S. 2009. Rockster-digters. *Die Burger*, 21 Maart.
- Norman, C. 2007. Cape Town Blog. [Intyds]. Besikbaar: <http://capetownblog.co.za/2006/11/02/the-11th-spier-arts-summer-season> [2011, 15 Augustus].
- Norval, A.J. 1996. *Deconstructing Apartheid Discourse*. New York: Verso.
- Novak, J. 2011. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Ntarangwi, M. 2010. African Hip Hop and Politics of Change in an Era of Rapid Globalization. *History Compass*, 8 (12):1316–1327.
- Odendaal, B.J. 2008. *Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke* [Intyds]. Besikbaar: https://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=47054 [2015, 6 November].
- Odendaal, B.J. 2010. Prosodieë van hoor en sien [Intyds]. Besikbaar: <http://versindaba.co.za/2010/06/19/prosodiee-van-hoor-en-sien/> [2016, 19 Junie].
- Odendaal, B.J. 2013. Raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste. *Literator*, 34(2):422–432.
- Odendaal, B.J. 2016. Die Afrikaanse poësie 1960–2012, in H.P. van Coller (red.). *Perspektief en profiel – 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Volume 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Odendaal, P. & A. Pieterse (reds.). 2013. *Many Tongues/ Maleme/ Talle Tonge/ Iilwimi Ngeelwimi/ Amalimi Amanengi A Translation Anthology*. Stellenbosch: SLiP en Sun Media.
- Odendaal, P.J.L. 2017. The place where poetries meet: Exploring the contribution of the InZync poetry sessions to sociocultural transformation in Stellenbosch. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

- Opekwho, I. 1992. *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ong, W.J. 1982. *Orality and Literacy*. Londen: Routledge.
- Opland, J. 1983. *Xhosa Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Opland, J. 1992. *Words that Circle Words: A Choice of South African Oral Poetry*. Parklands: Ad. Donker.
- Opperman, A.J. 2016. *Animasie en verse werk hier goed saam*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/animasie-en-verse-werk-hier-goed-saam-20160531> [2016, 1 Junie].
- Opperman, S. 2007. Crossing lines and lyrics: Contemporary Music's Appropriation of Poetry's Socio-Political Function in South Africa. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Parker, A. & E.K. Sedgwick. 1995. Introduction: Performativity and Performance, in A. Parker & E.K. Sedgwick (reds.). *Performativity and Performance*. Londen: Routledge. 1–18.
- Parker, A. & E.K. Sedgwick (reds.). 1995. *Performativity and Performance*. Londen: Routledge.
- Parr, A. 2005. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Parry, M. & A. Parry. 1971. *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Pattinson, P. 2009. *Lyric writing versus Poetry Writing. Writers's Digest* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.writersdigest.com/wp7-migration-books/writing-better-lyrics-interview> [2016, 15 Julie].
- Penfold, T. 2015. Towards a New Public Sphere: Performance Culture in 1980s South Africa. *Journal of African Cultural Studies*, 27(3):311–325.
- Perrine, L. 1956. *Literature: Structure, Sound and Sense*. New York: Harcourt Brace.
- Petersen, P.J. 1985. *Amandla ngawethu*. Genadendal: Genadendalse Drukkery.
- Peters, N.J. 1998. The Beat Generation and San Francisco's Culture of Dissent, in J.C. Brook, C. Carlsson & N.J. Peters. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture*. San Francisco: City Light Books.
- Pfeijffer, I. L. 2000. De mythe van de Verstaanbaarheid. *Bzzlletin*:74–87.
- Pieterse, A. 2012. Language limits: the dissolution of the lyric subject in experimental print and performance. Ongepubliseerde doktorsproefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Pieterse, H.J. 2000. *Die burg van hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pieterse, H.J. 2001. Breyten = Poësie-“happening”. *Beeld*, 25 Junie.

- Pieterse, H.J. 2006. *Aan al die digters daarbuite: "Different strokes for different folks"*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/indaba/digkuns.asp> [2016, 12 Junie].
- Pihel, E. 1996. A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop. *Oral Tradition*, 11(2):249–269.
- Platzky, L. & C. Walker. 1985. *The Surplus People: Forced Removals in South Africa*. Johannesburg: Ravan Press.
- Preminger, A. (red.), F.J. Warnken en O.B. Hardison. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Londen: The Macmillan Press.
- Preminger, A. en T.V.F. Brogan (reds.). 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Quinn, M. 1995. Concepts of Theatricality in Contemporary Art History. *Theatre Research International*, 20 (2):106–113.
- Rabinowitz, I. 1982. New Criticism: beloved infidel, in: R. Ryan, & S. van Zyl (reds.). *An Introduction to Contemporary Literary Theory*. Johannesburg: Ad. Donker.
- Rampolokeng, L. 1990. *Horns for Hodo*. Fordsburg: Congress for South African Writers.
- Redelinghuys, P. Datum onbekend. *Resensie: Klankkas. Om te Breyten*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/klank/ombreyt2.asp> [2017, 13 Januarie].
- Reinelt, J. 2002. The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. *SubStance*, 98(31):201–215.
- Rijsdijk, I. 2003. *The Buckfever Underground: Review*. SA ROCK DIGEST ISSUE #218. [Intyds]. Beskikbaar: http://sarockdigest.com/archives/issue_218.txt [2016, 12 April].
- Rossouw, M.A. 2013. *Resepsieteorie* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/24-r/199-resepsieteorie> [2016, 25 Julie].
- Roxburg. 2016. *Nobody's Died Laughing: A Journey with Pieter Dirk Uys* (dokumentêr). Suid-Afrika: KykNet Films.
- Salih, S. 2002. *Judith Butler*. Londen: Routledge.
- Sampson, E.E. 1991. The Deconstruction of the Self, in: J. Shotter & K.J. Gergen (reds.). *In Texts of identity*. Londen: Sage. 1–19.
- Sartre, J.P. 1973. *Politics and Literature*. Vertaal deur J. A. Underwood en John Calder. Londen: Calder & Boyars.
- Schaffer, A. 2001. "Tongues hit the street", of "Hoe ik voor even dichter was." *Ervaringen tijdens het 32e Poetry International Festival te Rotterdam, 16 t/m 22 juni 2001*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/neerlandi/07schaffer.asp> [2010, 15 September].
- Schechner, R. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge.

- Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (red.). *Nederlandse literatuur: Een geschiedenis*. Groningen: Marthinus Nijhoff.
- Scheub, H. 1996. *The Tongue is Fire: South African Storytellers and Apartheid*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Scheub, H. 2002. *The Poem in the Story: Music, Poetry and Narrative*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Scheub, H. 2010. *The Uncoiling Python: South African Storytellers and Resistance*. Athene: Ohio University Press.
- Schmidt, S.J. 1997. A Systems-Oriented Approach to Literary Studies. *Canadian Review of Comparative Literature*, 24(1):119–133.
- Schoeman, L. & A. Prinsloo. 2013. Afrikaanse pryslied vir Mandela. *Die Burger*, 18 Julie.
- Scholtz, H. 2000. Moer hom in die metafoor! *Insig*, Februarie: 47.
- Segers, R.T. 1974. Literatuurwetenskap en Receptie-esthetika. *De nuwe taalgids*, 67.
- Segers, R.T. 1997. Inventing a Future for Literary Studies Research and Teaching on Cultural Identity. *JLS/TLW*, 13(3), September:1–22.
- Senekal, B. & C. Van den Berg. 2010. 'n Voorlopige verkenning van postapartheid Afrikaanse protesmusiek. *Litnet Akademies*, 7(2):98–128.
- Sergeant, E.S. 1960. *Robert Frost: the Trial by Existence*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Shotter, J. & K.J. Gergen (reds.). 1991. *In Texts of Identity*. Londen: Sage.
- Silk, M. 1987. *Homer – The Iliad: Landmarks of World Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Small, A. 1962. *Kitaar my kruis*. Kaapstad: Haum.
- Smith, M.P. 2001. *Transnational Urbanism: Locating Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Snyman, D. 2005. Skipskop koebaai. *Wegbreek*, Februarie/Maart.
- Sokari. 2012. *Sarah Bartman & other herstories of South African women* [Intyds].
Beskikbaar: http://www.blacklooks.org/2007/04/sarah_bartman_other_herstories_of_south-african-women/ [2016, 17 Junie].
- Sôls, L. 1998. *My straat en anne praat-poems*. Kaapstad: Kwela.
- Sôls, L. 2006. *Die faraway klanke vanne hadeda*. Kaapstad: Kwela.
- Somers-Willet, S.B.A. 2009. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*. Michigan: University of Michigan Press.
- Stander, C. 2006. *Die vloedbos sal weer vlieg*. Kaapstad: Tafelberg.

- Stephenson, G. 1990. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Stzo, P., R. Furman & C. Langer. 2005. Poetry and photography: An Exploration into Expressive/Creative Qualitative Research. *Qualitative Social Work*, 4(2):135–156.
- Swart, A. 1993. Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Kaapstad: Universiteit Kaapstad.
- Swart, V. 2011. *Toorwoorde roep my*. Pretoria: LAPA.
- Thomas, S. 2015. #MustFall: The meme that changed SA in 2015 [Intyds]. Beskikbaar: <https://memeburn.com/2015/12/xmustfall-the-meme-that-changed-sa-in-2015/> [2015, 13 Julie].
- Tötösy de Zepetnek, S. 2003. *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*. Purdue: Purdue University Press.
- Tötösy de Zepetnek, S. (red.). *Comparative Literature and Comparative Culture*. West-Lafayette: Purdue University Press. 235–267.
- Tytell, J. 1976. *Naked Angels: the Lives and Literature of the Beat Generation*. New York: McGraw-Hill.
- Underwood, J.A. & J. Calder (vert.). 1973. *Politics and Literature*, deur J.P. Sartre. Londen: Calder & Boyars.
- Umuzi. 2011. *Letter to South Africa: Calling the State to Order*. Cape Town: Umuzi.
- Ushie, J.A. 2001. *Mma and other Poems: At First Look. Literary Review Series* [Intyds.] Beskikbaar: www.Africaresearch.org [2016, 20 Julie].
- Vaessens, T. 2006. Poëzie en performance: Waarom het (nog) misgaat tussen podiumpoëzie en poëziekritiek, in: T. Vaessens. (red.). *Ongerijmd success: Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. 2006. *Ongerijmd success: Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen: Vantilt.
- Van Aardt, P. 2004. Poësie rek haar bek: 'n Bespreking oor die ontstaan en ontwikkeling van *performance-poësie* in Amerika, Nederland en Suid-Afrika. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, H.P. (red.). 2016. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Tweede uitgawe. Vol. 3. Pretoria: Van Schaik.
- Van den Akker, W. & G. Dorleijn. 1991. Poetica en literatuurgeschiedschrijving. *De Nieuwe Taalgids*, 84:523.

- Van der Bent, J.N. 2000. "O Fellow Travelers I Write a Poem in Amsterdam": Allen Ginsberg, Simon Vinkenoog, and the Dutch Beat Connection. *College Literature*, 27(1):199–209.
- Van der Merwe, C. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: Van Schaik.
- Van der Merwe, G.E. 2010. Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of cabaret? Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Van der Starre, K. 2014. We hebben toch een stem die we graag willen laten klinken? Poëzie op het podium sinds "Poëzie in Carré". *Ons Erfdeel*, 57 (3):22–31.
- Van Heerden, E. 1963. *Rekenskap*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Van Heerden, W. 2003. Psychological Interpretations of the Book of Jonah. *OTE*, 16(3):717–729.
- Van Niekerk, J. 2007. Biografie in die pryslied: Die bydrae van Antjie Krog naas twee Xhosapryssangers. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2):29–45.
- Van Niekerk, J. 2009. Twee digters op die podium: Performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye, in: R. Foster, Y. T'Sjoen & T. Vaessens (reds.). *Over grenzen: Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie*. Leuven: Acco.
- Van't Hof, A.T. 2005. Verdwynende ink: Poëzie aan het einde van de drukwerkkultuur. *De Kleine Zaal* [Intyds]. Besikbaar: <http://www.dekleinezaal.nl> [2010, September].
- Van Rooden, A. 2012. Magnifying the Mirror and the Lamp: A Critical Reconsideration of the Abramsian Poetical Model and its Contribution to the Research on Modern Dutch Literature. *Journal of Dutch Literature*, 3 (1):65–87.
- Van Tonder, N. 1975. *As hy weer kom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Vuuren, H. 1994. Die mondelinge tradisie van die /!Xam en 'n herlees van Von Wielligh se *Boesman-Stories* (vier dele, 1919–1921). 445–458.
- Van Vuuren, H. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960–1997) in H.P. van Coller (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Vol. 2. Pretoria: Van Schaik.
- Van Vuuren, H., A. Carvalho & R. Olivier. s.a. *Lied en liriek: 'n Ontleding van die teks en toonsetting van vier Ingrid Jonker-gedigte*. Ongepubliseerde artikel.
- Van Wyk, S. 2006. Afrikaans se "performance poet" – Die ritmes roer! *Die Burger, Bylae*, 29 April.
- Van Zyl, W. 2003. Boerneef en die volkspoësie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 40:54–70
- Van Zyl, A. 2008. Kabaret as sosiale en politieke kommentaar: 'n Ontleding van die aanwending van die komiese, satire en parodie. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

- Venter, M.R. 2006. Die materiële produksie van Afrikaanse fiksie (1990–2005) – ’n Empiriese ondersoek na die produksieprofiel en uitgeweryprofiel binne die uitgeesisteem. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Verbeeten, T. 1999. Oré-Gano Gasmé! *De Gelderlander*. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.epibreren.com/pages/mainframe2.html?bio_tjitse.html [2010, Oktober].
- Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)*. 1994. o.w. “podium”. Midrand: Perskor.
- Verklarende Afrikaanse woordeboek*. 2010. o.w. “podium”. Kaapstad: Pharos.
- Vergeer, K. 2000. *Poëzie in Vredenburg: Twintig jaar Nacht van de Poëzie in Utrecht*. Amsterdam: Uitgeverij Atlas.
- Verster, F.P. 2003. A Critique of the Rape of Justicia, with Emphasis on Seven Cartoons by Zapiro (2008–2010). Ongepubliseerde M.Phil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Vertovec, S. 2009. *Transnationalism*. Londen: Routledge.
- Vertovec, S. 2010. Towards post-multiculturalism? Changing communities, conditions and contexts of diversity. *International Social Science Journal*, 61(199):83–95.
- Viljoen, L. 2012. *Of Chisels and Jackhammers: Afrikaans poetry 2000–2009*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.versindaba.co.za/2012/01/30/louiseviljoen-of-chisels-and-jackhammers-afrikaans-poetry-2000-2009> [2016, 15 Julie].
- Viljoen, L. 2012. *Ingrid Jonker: A Jacana Pocket Biography*. Auckland Park: Jacana.
- Viljoen, M. 2005. Johannes Kerkorrel en postapartheid-Arikaneridentiteit. *Literator*, 26(3):65–81.
- Viljoen, M. 2010. Afrikaanse vryheidslidjies as herkonstruksie van Afrikaneridentiteit: ’n ideologies-kritiese perspektief. *Journal of Literary Criticism, comparative linguistics and literary studies*, 31(2), Augustus:135–162.
- Viljoen, M. 2012. “Tussen stasies”: ’n Aanwending van die stylfiguur van die trein in die Afrikaanse musiekvideo. *LitNet Akademies*, 9(3).
- Viljoen, H. 2013. *Otonomie van die literêre werk* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/22-o/291-otonomie-van-die-literere-werk> [2016, 26 Julie].
- Vinkenoog, S. 1999. Onderhoud gevoer deur Jaap van der Bent. Amsterdam, 6 Januarie.
- Visagie, G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Vlok Nel, G. 1993. *Om te lewe is onnatuurlik*. Kaapstad: Tafelberg.
- Vogelaar, K. 2001. Het nieuwe imago van de poëzie. De podiumkunst sinds de jaren zestig. *Vooy*, 19(3):175–180.

- Voges, R. 2014. Aktuele kwessies in die Afrikaanse lied in die periode 1979 tot 1989. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Vos, C. 2014. *Fragmente uit die Ilias*. Pretoria: Protea.
- Wallis, F. 2000. *Nuusdagboek: Feite en fratse oor 1000 jaar*. Kaapstad: Human & Rousseau
- Warwick Slinn, E. 1999. Poetry and Culture: Performativity and Critique. *New Literary History*, 30(1) Poetry and Poetics: 57–74.
- Wasserman, H. 2000. Skrywers se woorde laat nagtelike ure verbysnel. *Die Burger*, 20 Maart.
- Watson, S. 1995. *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944–1960*. New York: Pantheon.
- Wellek, R. & A. Warren. 1949. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.
- Wessel, J. 2001. Die volk (is in die kak) van The Buckfever Underground. Ongepubliseerde voorgraadse werkstuk. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- White, M. 2005. *Machiavelli: A Man Misunderstood*. Groot Brittanje: Time Warner.
- Wicke, P. 1990. *Rock Music: Culture Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willemse, H. 2008. Afrikaans onbeperk: Die lewensbydrae van Patrick J. Petersen. *Tydskrif vir Letterkunde*, 45(2):177–183.
- Willis, D. 2010. *Black Venus 2010: They Called Her "Hottentot"*. Philadelphia: Temple University Press.
- Winfield, B.H. & S. Davidson (reds.). 1999. *Bleep! Censoring Rock and Rap Music*. Connecticut: Greenwood Press.
- Woodley, K. 2004. Let the Data Sing: Representing Discourse in Poetic Form. *Oral History*, 32(1):49–58.
- Worthen, W.B. 1998. Drama, Performativity, and Performance. *PMLA*, 114(5):1093–1107.
- Worthen, W.B. 2004. *The Wadsworth Anthology of Drama*. Vierde uitgawe. VSA: Thomson-Wadsworth.
- Wright, S. 2000. "A Love Born of Hate": Autonomist Rap in Italy. *Theory, Culture & Society*, 17(3):117–135.
- Yanofsky, D., B. Van Drielen & J. Kass. 1999. "Spoken Word" and "Poetry Slams": The Voice of Youth Today. *European Journal of Intercultural Studies*, 10(3):339–342.
- Zumthor, P. 1990. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DISKOGRAFIE

Bittereinder

'n Ware verhaal (2010)

DinkDansMasjien (2012)

Skerm (2014)

Dans tot die dood (2015)

Breytenbach, Breyten

Lady One (2002)

Mondmusiek (2001)

Om te Breyten (2001)

The Buckfever Underground

Jou medemens is dood (1998)

Survival is personal (2000)

Teaching Afrikaans as a foreign language (2003)

Trying to do something about this goddamn terrible bleak winter (2005)

Chris Chameleon

Ek herhaal jou (2005)

As jy weer skryf (2011)

Churchil Naudé

Krooskop vol geraas (2015)

Die Skynmaagde

Kommunis sokkie (2012)

Fokofpolisiekar

As jy met vuur speel sal jy brand (EP, 2003)

Lugsteuring (2004)

Monoloog in stereo (EP, 2005)

Brand Suid-Afrika (enkelspeler, 2006)

Swanesang (2006)

Antibiotika (EP, 2008)

Anton Goosen

Winde van verandering (1988)

Laurinda Hofmeyr

Perd oor die maan (1999)

Ligdag (2003)

Reis na die suide (2008)

Wat ek wou sê (2015)

InZync

Interverse (2016)

Jitsvinger – Quinten Goliath

Skeletsleutel (2006)

Johannes Kerkorrel

Eet kreef (1989)

Bloudruk (1992)

Tien jaar later (1998)

Voëlvry – die toer (2002)

Klopjag

13/02 (2002)

Koos Kombuis

Bloedrivier (2008)

David Kramer

Bakgat! (1980)

Baboondogs (1986)

Carike Keuzenkamp

Ek sing (1987),

Jack Parow

Jack Parow (2010)

EksieOu (2011)

Nag van die lang pette (2014)

Prophets of da City

Age of Truth (1993)

Snotkop

Francois Henning was hier (2009)

So damn Sexy, 2008

Spring Lewendig DVD (2007)

Die Snotkop CD (2005)

Valiant Swart

Die Mystic Boer (1996)

Van Coke Kartel

Wie's bang (2011)

Addendum A

The Ones – met Tumi Molekane en Tim Beumers

Jaco:

dis donkerder elke dag, liggies flikker in die nag
steek iets aan die brand, die dae word korter maar ons lewe lank
die mikrokosmos van 'n leeftyd in 'n land
hou my hand vas, iets moet my help aanpas, verlang na kontak,
oppervlakkige reaksies wat my aantass
ek maak myself na, maar ten minste sien ek dit raak
'n eerlike weerkaatsing in die aaklige
dis in die straatligte flikkerend in skemerdruk
jou hande is die vlamme wat my heelyd aan die lewe ruk

in the dark it's really hard to miss the lighter ones
we the spark that be the start of many shining stars and suns
in the dark you'll know we are the ones

Tumi:

“okay hun, have a nice weekend
thanks for calling, really enjoyed speaking”
can you tell from her tone she's off the deep end?
depends if your vision deepens past her deep ends
her money's long but what she longs for is a short convo
Noway to know for sure how Oslo her heart go
until you sent to help her like a Santa helper unload
single mamma living a double life, the centre can't hold
the tension's like ropes, the strength that she shows
is pent up down low, she's pleasant on phones
next second she's cold, God bless her sweet soul
texting her folks comments on their walls
and as the side lamp switch beckons she goes: “bye bye now”

in the dark it's really hard to miss the lighter ones
we the spark that be the start of many shining stars and suns
in the dark you'll know we are the ones

Tim:

de wereld is als een zwart gat dus blijf ik op afstand
daarom observeer ik leer ik en hou mijn hart vast
de lyric is als een nachtlamp stralend in het donker
de zon is forever onder ik kom om feller te worden het schijnt
dat ik mensen kan overtuigen de pijn
is onmogelijk om te buigen dus kijk
ik heb mijn ogen open het duister is overal
dus niet fluisteren schreeuw et uit allemaal we the lights
en we zijn er in alle kleuren wat er ook moet gebeuren
ik zal niet meer om treuren begrijp
dat we schitteren de reflectie is tippende aan perfectie
dus klim ik tot ik de sterren bereik

Addendum B

Die Duitswes Wals (Of: Dans met die rooi rok) – Randall Wicomb

Duitswes is lekker, Duitswes is goed.
Duitswes is vol van die boertjie se bloed.
Al trek ons sonder water, en trek ons sonder kos.
Dan weet ons die boertjies die gaan ons verlos.

Dans met die rooi rok, die hartlam van my.
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat waai.
Dawid de Lange se orkes, Haai! Haai!
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat swaai.

Ons kommandantjie is 'n klein Joubert.
Hy trek met ons haastig, hy trek met ons ver.
Hy trek deur die bosrand met 'n grote gevaar.
Ons hempies is stukkend, ons broekies is klaar.

Dans met die rooi rok, die hartlam van my.
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat waai.
Dawid de Lange se orkes, Haai! Haai!
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat swaai.

Klein kommandantjie en 'n groot generaal.
Hulle trek met ons daar uit ou ver Wes-Transvaal.
Ons drink eers 'n sopie, dan gaan ons weer weg.
Dan gaan ons ook moedig teen die platpote veg.

Dans met die rooi rok, die hartlam van my.
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat waai.
Dawid de Lange se orkes, Haai! Haai!
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat swaai.

My diertjie die huil nou, haar hartjie die blus.
Haar soetlief is nie hier nie, maar ver in Duitswes.
Duitswes word donker, Duitswes word goed.
Duitswes word donker, van die German se bloed.

Dans met die rooi rok, die hartlam van my.
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat waai.
Dawid de Lange se orkes, Haai! Haai!
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat swaai.

Dans met die rooi rok, die hartlam van my.
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat waai.
Dawid de Lange se orkes, Haai! Haai!
Dis die rooi rok, dis die mooi rok, dis die rooi rok wat swaai.

Addendum C

Praat saam my – Churchil Naudé

my taal is soes rooiwyn op 'n nuwe mat
 ek sal'it aanhou praat tot ieman' in my bek kom slat
 tottie wolke tuimel
 die kraanse anwoord gie'
 tot ieman allie korrapp bliksems amal tronk toe stuu'
 kom reposses my huis en julle kan my kar afvat
 my taal gan soes n ghitaa' op n ghoema beat slat
 my taal is volksbesit
 bryn, swart en wit
 hoe roek dai pyp vi' jou my bra ja! hoe likes j dit
 som kyk vi' my 'an soes n bleddie bad habit
 ek is n donerse suid afrikaner damnit
 wie gan o's red uit die gemo's uit my genade
 waa' is die helde heen soes wolraad woltemade
 hulle se hey gebruik my taal sywer en korrek
 en ek se hey hou asseblief tog net jou bleddie bek
 hang 'an n bleddie tak
 maak vol my perd se bak
 ek en my taal o's ry die pad tesame
 deerie pyn die verdriet die lewensbane
 oorrie rivier se brug en changing straat name
 j mag ma' skriee' vi' watte hel is jy dan skaam hu'
 nkosi sikelela - my taal afrikaans
 los julle kameras my fotos vat ek na die dans
 los julle sakdoeke
 o' moenie huil nie
 die mense wil my taal vermoor - maar ek skuil nie
 kom praat saam my, my bra
 kom praat saam my, my larnie
 som mense kritiseer ma' hulle sal nog nooit ve'staan nie
 kom o's konfedereer
 kom sit hie' op my stoep
 soe bietsie brannewyn
 en baie koos doep
 ek's nie die engel vannie doot'ie ek is vannie lig
 kom o's bou n brug
 hou op om soe te sug
 kom spreid my taal soes n boem met klom' takke
 laat dit val soes rieden op ienageen se dakke
 van daa' annekan' tot namakwaland
 van mitchells plein tot binne in pretoria
 o's celebrate my taal nou hoor hoe sing'ie kooria
 my taal is nie op sand nie maar is op n rots gebou
 j treat my soes n foreigner maa' ek vegiewe jou
 en o's vegiewe amal julle stywenekegis

j sal moet kom bely as j wil lekkerbekkig is
los jou snobisme en jou styfgeid virrie bleddie kooi
en kom praat saam my my taal van dis so bleddie mooi
j's vasgevang in die dilemma van identiteit
j wil my taal gebryk vir n bleddie straat meit
my taal is rit-e-mies
vi' wat raak j nou vies
die revolusie is op hande broe j sal moet kies
van dis n fluiste' taal
dis n luiste' taal
j kan maa' slat ek gannie buig'ie soes n yste' taal
my taal is kannie dood
my taal is kry-wa stoot
kliek oppie world wide web en sien my taal is groot
gooi op jou hanne as wiet wat ek bedoel
nou skreee jou longe pap as j vi' my kan voel

afrikaans afrikaans jou lekke ding
daa's 'n lied in my hart wat ek gan sing
kom sit en praat saam my
kom saai die saad saam my
jou woorde is soe mooi
die lettergrepe gryp jou
die uitverkorenes wil my kruisig hulle dink ek ryp jou
die suiwer bloediges dink ek wil jou aids gie
my darling hulle kan ma' praat maar ek lyster'ie

Addendum D

staat – Niel van Tonder

jare nou al
sit roerloos wit
’n krap in die gaterige wal
roer ’n steeltjiesoog
met tye
waaksaam omhoog
niemand sal ooit
met sekerheid kan sê
of ’n droë dood ook in hom lê
maar wanneer en hoé
het die swart mierbataljon
dié parate pantser binnegekome?

Addendum E

state of the nation of you – Toast Coetzer

greetings, friends, family, fellow humans
 welcome to the parliament of the people
 the open-plan world, a sky with no fence all the way to Venus, the open-source transfer of
 common sense all around our ears and tongues and eyes and minds,
 welcome to the give me a hug when I'm feeling bad place
 welcome to the happy place
 the place where it's ok that if you owe your friend some money
 you pay it back when you can, maybe after payday, because we're nice people around here
 we pay back the money

PAY BACK THE MONEY

I come to you with good news tonight

because as much as our country is broken and divided and limping on last electric legs –
 we're whole, we're one piece from the Cape Flats through the tunnel all across the as yet
 unfracked Karoo with its starbedonnerde night skies, the waving fields of GM mielies in
 bloom – GM mielies that feed more of us for the waste of less land and the application of less
 pesticides than before, you better believe it! FISTPUMP GM mielies – beyond that, beyond
 the Free State, Joburg's kaleidoscope of money & mense, the bushveld's warthog herds with
 their own little undiscovered curves of ivory all the way to Musina where it's but a gate and a
 passport that deliver you over an imaginary line into yes – more of what we call home, more
 Africa, more unbroken country of our collectively as yet unbroken skulls, yes, the unbroken
 country of our collectively unbroken skulls where we so happily pay back the money

PAY BACK THE MONEY

and because of this, we're also as united as we're divided because we share the same blood,
 air, ground, GM mielies, we lean on one another, we work for one another, we love one
 another, we rock out to the other's music, we dress like the other, we mother the other until
 the other is not other but us, you, me, jou ma, jou pa, an oke in Japan, another in Guatamala –
 we're all Nigerians as far as the aliens are concerned, we're all French-speaking as far as they
 know, they think we all like soccer, that we all listen to Kurt Darren! – because we're just
 here on earth, together, on a soccer ball in space, a place we love and treasure, a place where
 we with big smiles on our faces, proudly, pay back the money

PAY BACK THE MONEY

and because we have the ability to limp, it means we have the ability to walk, and to heal, and
 to run on fresh ankles and knees and ligaments, and acknowledge our failures and trump up
 our triumphs and fix things, and make things better, and switch off more lights because it's
 not Eskom we're helping, it's not money we're saving, it's our children we're saving, it's
 common sense, it's because many of us have too much stuff – ja, we have too many t-shirts
 and pairs of shoes and crap – and we can do with less, and when we do with less we end up
 doing more because with less you have to work harder and think harder and lean on friends
 and family and help and holler and hug and hope and you know what? we pay back the
 money around here, we do, with smiles on our faces

PAY BACK THE MONEY

yes, for all the broken and divided and limping natures of our coutry we are whole, and
 united, and running across freshly mown fields, for when there's the realisation of fragility,
 of failure, of fucking up, then there's also the realisation of hope, the knowledge that we can
 do great things without having to have a great leader at the head of our state because we don't

need that, and we have very little control over that because the leaders of nations are usually people in it for all the wrong reasons they're there accidentally, or because they were headboy in school and now want to be headboy forever, or because they fought in a war and won, or because they have all the guns and tanks and bombs, or just because they think it's a good job with easy money because let's face it a lot of it seems flippen easy, and also maybe because the politician thought he or she would look good in a suit or pearls or in an aeroplane or it would be lekker to shop in Washington or London or Beijing and though it's supposed to be about the people – me, you, jou ma, jou pa – it's never really about the people except when the newspaper photographers are around, we know this, and we should actually not care, we should look after ourselves, and care for ourselves and love one another, and respect one another and fix our own things and fix our friendships and family life and neighbourhoods and towns and farming districts and drug problems and work, work, work, and love, love, love, and laugh, laugh, laugh and try to pay back our friends when we owe them a little bit of money even if it's only after payday or when our little shippie comes in, just a little shippie is enough, but just pay back the money

Addendum F

Underground state of the nations address – Toast Coetzer

Februarie 2016

koedoes

soggens skuif die son ons voete warm

tot in die sy, waar ons strepe hang

ons is bokke, koedoes

in die heelal

uitgesprei oor die koppe, die rante, hange, valleie, klowe, kranskoeltes, digbegroeide

rivierloopdraaie, aalwynknope, swart olienskadus

en hierin wentel ons, saam, oor plaasdrade, teen wildheinings af

op soek na oorspringplek, op ou bergpaadjies langs, om besembos en blinkblaar,

oor suurpol en rooigras, verby klipstapel en rotshoop, die planete van

dassies, rooikat, ystervark, vlakhaas, pofadder, bleekvlerkspreeu

en ons kalm oë drink die wip van die uur

aaneengestroom, onafgebroke

nie as tyd nie

maar as leeftyd

by die koel fontein

voed ons die aarde, en die aarde ons

neuse raak aan mekaar en god,

'n skepping, lippe vol intieme

elektrisiteit fotosintetiseer

deur die somer, herfs, winter, lente

ente pyn, seer van hart,

korte duur, elle lang,

leef en beef

tot vul

wat uit

die herd ontsnap

die drade knip

die gewelf ontglip

ek kyk na jou

en jy na my

en ons bene lê die wêreld wit

ons lied se sleepsel kwispel lispel

in die tuig om strydros

die juk op trekos

kreun en kraak

die werwels wat

ons legkaart bou

in lig wat nou

is son wat

sak

ons is bokke, koedoes

in die heelal

saans trek die nag ons toe
ons vou ineen en hang
soos vlermuise
in die wind

Addendum G

James Oatway – Emmanuel Sithole



Addendum H

Sinekdogee – Andries Bezuidenhout

I am tired, so very tired

Tired of the hate stare

–Wopko Jensma–

Suid-Afrika, moenie nou met my foeter nie,
ek bevind myself in 'n situation
in my kamer vol oorlamse Dorpers en verkeersknope.
Jy't in elk geval moer toe verdwyn
& sit met 'n bek vol skande agter baksteen en klei.

Ek's dr. Roelof Serfontein wat yl.
Ek's Trompie gehok, ek's die Bouter
Ontmasker in die kasteel se gat.
Wat het régtig met Lazar Bach gebeur?
Ag Suid-Afrika, ek kan jou slegs verbeel,
Jou ruik in die rook bo Skukuza of Sharpeville.
Jy seil nie deur die skoorsteen nie, nè?
Jy snuif my murg, vibreer in my harsings.
Is dit jy wat biblioteekboeke in rakke laat smeul?
Is dit jou kwasjiorkorkraai wat kinderoë uitpik?
Is dit jy wat pes uit slymvliese broei?
Ek voel jou wankel, steier –
jy's om my, ek dryf in jou domein,
hierdie binnekant is jou vertrek.

Suid-Afrika, ek wil slaap,
maar jy lol met my deur die vliegtuigpatryspoort.
Ek sien jou daar onder sluip. As ek skree, sal jy my hoor?
Ek's Pierre aan Ryneveld, Enola Gay
met 'n klein seuntjie uit Pelindaba in my pens.
Is dit jou mynskagte wat etter uit die aarde naald?
Is dit jou torings daardie, sonwysers vir verdwaalde tyd?

Hoe kwaadaardig is die suburbs op jou rug?
Raak jy dronk van jou kampongs se madalalyne,
van spilpuntbesproeiing se uitspattige spirale,
die verbete kolk van verneder en wraak?
Hoor hoe huil hulle in Kanada en Australië
as o moedertong, o soetste tong hul verhemeltes rasper.
Ja, jy met jou bladwisselende kleurslagbome,
is dit jy wat die stok langs Piet Retief se rugstring af moker
en hom plant sodat sy bene in die lug marionet?
Suid-Afrika, ek sien jou hoeke, jou kante, jou rante –
die plekke wat jou opmaak laat spaander soos krappe.
Dis net ek, sagte doppie, wat op die strand agterbly.

Suid-Afrika, hier waar ek tuimel kan ek net grense sien.
 Is jy 'n ertjie, 'n nier, 'n krewelende dier,
 die drol op die drumpel van Afrika se hol?
 Ek is Laika, Loeloeraai, ek's Uri Gagarin.
 Sal ek jou oopvlek soos 'n kosmiese chirurg,
 of 'n gangster met 'n lem?
 Wie't die arak vir Autshumao geskink?
 Wie het die prys van paraffien opkatrol?
 Sal ons kommuniste of kwerekweres verkwalik,
 Robert Mugabe of die Amerikaners?
 Waar is jou buttonkoppe en tiksters nou?
 Nou't Doman al jou koringlande kom brand.
 Moerland, as jou wet maar net woord was.
 Hoe lyk jou asof jou is, jou was of jou word
 as jy doer is, 'n buitelyn, van jou binnegoed verwyder?

Suid-Afrika, vanaf die maan kan jy my nie sien of hoor nie
 al stuur ek krete in Morsekode –
 omdat almal dit kan lees, slaan niemand ag nie.
 Ek is Neil Armstrong, Fritz Deelman, Buks de la Rey.
 Gmf. Jy weet nie wie Deelman is nie?
 G'n wonder. Hy's uit die toekoms van 'n ander verlede.
 Suid-Afrika, my fok, make up your mind!
 Kom Susanna van Mombasa, Madagaskar of Macassar?
 Ruik jy dit ook – statistiek of boeke wat oorkook,
 of die stank van aangebrande hoop?
 Geknelde land, is jy iewers op die sfeer?
 Is jy die klank wat 'n ooglid maak as dit toeknip?
 Is jy die toonaard van lippe wat oopsmak voor stembande tril,
 die strot wat mik voor die derm sluk?
 Is jy die geluid van spons voor hande dit wring
 om Ruth First van die muur af te was?
 Is jy die ritsel van 'n lykbesorger se kam
 deur die hare aan die kop op 'n kis se kussing?
 Sal ek uiteindelik kan aankom deur jou te verlaat?
 Die wyse vrou van Mahlabatini wil nie sê nie.

Suid-Afrika, luister nou, ál jou stukkende parte,
 jou verwikkelde dele van die groter geheel –
 ek hang in suspensie bo my bed,
 in die vliegtuig, 'n satelliet,
 ek dryf in die maan se slu atmosfeer
 & 'n god het ek nie teëgekome wat jou kan seën nie,
 ook nie by God's Window of Golden Gate nie.
 Waar's Gito Baloi en Lucky Dube?
 Word nasies gebore, of borrel hulle tot lewe
 uit lou konkoksies van plasma en selle?
 Of sterf hulle net, die dood as genesis
 wat jy duskant die graf tot lewe roep?

Suid-Afrika, ek is moeg, so vreeslik moeg.
Hoe roep ek jou afvallige lede
met my stem, akrobaat op 'n string
tussen die sterre en komete, selle en atome?
Hoe lyk die weerkaatsing van donker materie?
Kom jy hierna toe,
na die padstal diékant van die dood?
Of is jou somtotaal maar net
die afwagting voor jy eendag jou opwagting maak?

Addendum I

Suid-Afrika – 'n Rap-Sodie op die boud – Danie Marais

Suid-Afrika, Mzansi, mamma, baby,
 Delilah, fokkit, definitely maybe
 jy't 'n goue lepel in my wit wiegie gelê
 'n mal siembamba in my are gesê
 'n oranje blanko blou tjek geskryf
 waarmee ek nou my gat blink vryf

Suid-Afrika, District 9, home invader,
 Vaderland, fokop, kolonie, Darth Vader
 dankie baie vir my bek vol tande
 dankie vir jou niks en jou Krugerrande
 ek wil nog altyd offer wat jy vra
 maar wat dit is, weet nugter, bra

Talk about taking the postcolonial wrap
 washing it down with new pc claptrap
 ek weet selfbejammering is baie slegte maniere
 en gedigte maar praatjies om bang braaivleisvure
 maar ek vat my cue van daai baardbek-Beat
 Ginsberg en sy white negro sounds of the street

Ja, Ginsberg en sy righteous bongos en bongos
 Ginsberg met sy sad-ass woe-is-me songs
 “America I've given you all
 And now I'm nothing”
 Puhlease! The bums have lost Mr Ginsberg, Mr Lebowski
 en Eminem het jou ghetto's klaar leegge-Bukowski

Black South Africa
 I wish I could be one of your kids
 Black South Africa
 Thabo looks nothing like this
 White South Africa
 it's all over Facebook and on TV
 White South Africa
 It was never meant to BEE
 ja, wit Suid-Afrika
 jy's 'n wesie van die wind
 wit Suid-Afrika
 dooie perd van Klaas Geswind

Suid-Afrika, hei, ek praat met jou
 en dis baie soos bid en amper soos roi
 moet net nie vir my kyk
 as ek met jou praat nie

ek kan jou groot, leë oë nie
op my middelklaswerwel verdra nie

Suid-Afrika, ek wens ek kon glo
in die groot makoeloe daarbo
in jou rainbow, jou renaissance
of jou voortrekkerwaens

Oh, where do you go to my lovely
when you're alone in your shack?
I don't know the thoughts that surround you
'cause I can't look inside your head,
no I can't, no I can't

Suid-Afrika, yes master, ja baas, jy het my
ek weet ek's net so siek soos jy –
'n sucker vir majeurakkoorde
'n gifsmous van leë woorde

Suid-Afrika, versuip my in jou oersop
slaan my weer assamblijf met jou snotsambok
bedek my met jou berge nog so blou
tart my met jou strande, laat my altyd onthou
van Slagtersnek, Boipatong en Ouma se kos
laat jou honger tsotsi's almal op my los

want jy is die waarheid, my dwaalweg en my lewe
die stom god voor wie se aangesig ek steeds bewe

Addendum J

Happy Valentine's Day – WALKIE TALKIE (with A Skyline on Fire)

Be careful what you say to me,
I'm only skin and bones at the best of times,
Petrified of breaking down alone.

I was 600 metres away;
I heard a planet swivel suddenly on its axis,
I was four streaks of biting light. (I don't like cricket)
I saw what must've been you;
I'm comparatively nervous when it's night.
I won awards, the entire thing fits into a bathroom and a lawyer and a limb; sink, swim,
lick the beast that makes me feel half-man from within,
grapple his shoulder blades down for the win,
shinless shuddering sinful spinning tiles, blood and gin,
this door is locked, I can't get in...

More of the same,
one more bullet, one more day,
let us take our place among the hiding
and we need to make believe
that our idols will preach a better way
to live
do they really care for me, at all?

here's your hero
there's your hell
here's your gun
and there's the door
here's a country torn in two
here's her father
there's a tear
here's the silver
there's a tweet
what they say
we cannot hear
what we know
is all we know
love is a home
on Sky TV
every time you say her name
you say woman I say man
we say never
life says – more

More of the same,
one more bullet, one more day,

let us take our place among the hiding
and we need to make believe
that our idols will preach a better way
to live
do they really care for me, at all?

Hey, it's me Lord, your son...Maybe it's all illusions,
But it seems we draw guns before we draw conclusions
I was shootin' for the stars, from field and track I hail.
Ended up shooting at Reeva, it's the truth that's setting sail
Polluted is my sea, they took every medal and tale
They're looking at me, while I'm looking at getting bail
Probably banned from athletics, they say that I can't run
But how's that different to the challenge back when young
So here I am: Oscar, the de-feeted
Though I've prospered, my roster still says that I need Jesus
So without my blades, centre stage, all seize
Coz without my blades, I'm anyways on my knees

More of the same,
one more bullet, one more day,
let us take our place among the hiding
and we need to make believe
that our idols will preach a better way
to live
do they really care for me, at all?

Addendum K

MEISIE – Churchil Naudé

Meisie hoeko's jou oe soe vol velange gesig blink van alle trane op jou wange jyt als getry nou sing jy oek al kerk gesange nou y wat is j pan bang hu wie hou jou dan soe gevange j soek soe alles wegbut al die nybis wiet 'an j hoep alles ko' reg maa' j hoep 'an nou ye'niet 'an en kyk hoe moet j staan en sukkel met dai shopping van dai robbish van n man het gaan smokkel hys hopping en hy hy treat jou soes n kamestel wat net daa staan n bleddie ingeboude kas is bleddie fridge of n kraan en venaan sal j moet vaskyk annis word j geslaan gaad se vi' dai emos dat j human being is en j wonne wat hy dink as hy dan elke kee soe mean is meisie die tyd gaan nooit teruggie annie einde vannie tonnel sal j sien daar brand n liggie hy wil he j moet le en watch wat j se hy gooi jou uit innie pad j moet al jou goed van annis wo't j geslat klere le ini pad en jou ma se hys is te verwyl die nybis stare. Meisie j wil 'n gloe as hy se I love u stil meisie lyk hy j lik it om te hop as hy brul meisie hy se hy's lief vi' jou dan sluk jy die pil Meisie gooi weggie slietel girl en kap toe die grill. Meisie het j gedroem van soe n hysie die's mos n nightmare en waa's jou paradysie nieman wil kom jou visit'ie van nieman voel 'an tys'ie j kannie ee's jou vrinne en familie staan en face'ie Meisie j maak of hy die pope is en 'it lyk of j gechoke is but j maak of 'li is joke is daa' brand nog once n vuur that's why daa nog soe baie smoke is. Jou fridge is stikkend j's in stikkene ysie j moet wiet is twee vyste as j te ha'd flysie al nou wens j tog j't na jou ma geluiste. J staan en skel vi padgel maar soes elke maan soes elke aan moet j gaan slaap met n traan van meisie jou man is nooit byrie hysie ek issie op jou case'ie meisie iets is nettie plysie j's nieman se mytie meisie j's noggie grysie meisie vat jou kinnis girl en pak jou suikysie meisie dai burgh van jou gaan jou loep en kul j sal survivie meisie dai burgh is n nul meisie j lyk an soes n senuwie pickpak jou suikysie meisie loep as j wil X2 here girl meisie ek dra die bleddie broek in die bleddie hysie lyste hie befef jouself meisie protek jouself j maak n gek van jouself meisie respek jouself meisie j kry nie altyd wat j soekkie van die cover is net n frons hy wys'ie wat's binnie innie boekie miskien moet j dai soolkous los somma dai doekie lysie koekie dai vrou se man moet j los jou kinnis soek vir liefde ja jou kinnis soek vi kos en j se maar julle self groot gaan smeel julle eie brood van die wie sit mammie op n nieuwe burg se skoot hoor my god liewe vrou j was soe mooi but kyk hoe lyk j dan nou hy't jou gelos met nog n baby – en hoe gemaak nou maak oep jou oe en raak onstlae van dai ou