



Raak- en verskilpunte tussen gedigte en liedtekste

Author:Bernardus J. Odendaal¹**Affiliation:**¹School of Languages,
North-West University,
Potchefstroom Campus,
South Africa**Correspondence to:**

Bernard Odendaal

Email:bernard.odendaal@nwu.
ac.za**Postal address:**Private Bag X6001,
Potchefstroom 2520,
South Africa**Dates:**

Received: 10 Dec. 2012

Accepted: 24 May 2013

Published: 20 Nov. 2013

How to cite this article:Odendaal, B.J., 2013, 'Raak-
en verskilpunte tussen
gedigte en liedtekste',
Literator 34(2), Art. #422,
10 pages. [http://dx.doi.org/
10.4102/lit.v34i2.422](http://dx.doi.org/10.4102/lit.v34i2.422)**Copyright:**© 2013. The Authors.
Licensee: AOSIS
OpenJournals. This work
is licensed under the
Creative Commons
Attribution License.

Die ontwikkeling van die Afrikaanse luisterliedjie in die laat 1970's en vroeë 1980's, toe dié woord in die liedkuns op die voorgrond getree het, het 'n 'toenadering' tussen die Afrikaanse poësie- en liedsisteme aan die gang gesit wat die afgelope dekade daarop uitgeloop het dat die wyse waarop voorheen duidelik tussen gedigte en liedtekste onderskei is, bevraagteken geraak het. Die gevolglike noodsaak vir besinning oor die bestaan, al dan nie, van wesenlike verskille tussen die twee tekssoorte het die navorsing vir hierdie artikel geïnspireer (die kritiese bestudering van relevante plaaslike en internasionale bronne; die toepassing van bevindinge op voorbeelde in die Afrikaanse lied- en digkuns). Eers is klem geplaas op die gedeelde geskiedenis en die bestaande verwantskappe tussen die twee genres. Die bestemde mediums van presentasie – mondelinge uitvoering teenoor uitgawe in druk – is as die mees wesenlike onderskeid tussen lied- en poësietekste geïdentifiseer. As deurslaggewend onderskeidende konsekwensie hiervan tree die benutting van visuele en beeldende prosodiese elemente in die digkuns, veral sedert die modernistiese era met sy vryeversrykdom, op die voorgrond; dit wil sê naas die ritmiese en klankmatige aspekte wat dit met die liedtekstskuns gemeen het. Daar word aangetoon dat dit 'n verdere ontwikkeling behels wat saamhang met wat die medioloog Debray bestempel het as 'n kulturele verskuiwing van die logosferiese na die grafosferiese era. Ten slotte word gewys op die feit dat die snelle opkoms van die elektroniese media in die videosferiese era nuwe problematiek vir die onderskeid tussen die liedteks- en poësiegenres meebring – maar wat nie in hierdie artikel ondersoek kan word nie.

Similarities and dissimilarities between poems and song lyrics. Developments around the Afrikaans 'songs for listening' in the late 1970s and early 1980s, when the term gained prominence in the art of song, initiated a 'rapprochement' between the Afrikaans poetry and song systems which put the differentiating characteristics of poems and song lyrics, previously considered to be clearly distinguishable, in question. The consequent need for reflection on the existence, or not, of fundamental differences between the two text types inspired the research for this article (a critical study of relevant local and international sources; an application of findings to examples of Afrikaans songs and poetry). Firstly, emphasis is placed on the shared history and the continued relationship between the two genres. The difference in intended mediums of presentation – oral performance versus print edition – is identified as the most fundamental distinction between song texts and poetry. The prominent utilisation of visual-figurative prosodic elements in poetry, that is, next to the rhythmic-sonic elements which it has in common with song texts, was subsequently found to be a decisive distinction, particularly since the era of high modernism with its treasure of free verse. This entails a development corresponding to what mediologist Debray described as a cultural shift from the logospheric to the graphospheric era. Finally, mention is made of how the dynamic growth of the electronic media in the current videospheric era yielded new problematical distinctions between lyrics and poetry. The scope of this article, however, does not allow further investigation regarding the latter.

Inleiding

Die opkoms van die 'luisterliedjie' (Bouwer 1987:3) in Afrikaans in die laat jare sewentig en vroeë jare tagtig van die twintigste eeu¹ het 'n 'klem op die woord' in Afrikaanse ligte musiek teweeggebring, wat dit 'van vorige soortgelyke opwellings onderskei' het (Aucamp 1984:12).

1.Jannie du Toit (2011:39) bestempel 1979 as die 'waterskeidingsjaar' in hierdie verband: 'Op verskeie fronte het 'n aantal gebeure bygedra om stukrag aan die beweging te gee. Die eerste reeks Musiek en Liriek-konserte is vroeg in die jaar in die Laager van die Markteaterkompleks in Johannesburg aangebied, en op televisie en radio is 'n nuwe soort musiek uitgesaai wat die meeste mense nie voorheen in Afrikaans gehoor het nie. Die lirieke was op 'n hoër vlak as die deursnee van die voorafgaande jare en oorspronklik, en daar was goeie musiek. Die digter en kommunikasiekenner, Stephan Bouwer, het die geesdriftige deelnemers en die publiek danksy sy radioprogram *Die fyn net van die woord* op hoogte gebring met die term "luisterlied" uit die Lae Lande. [...] Die media het die poging sterk ondersteun, en mense soos Anton Goosen en Laurika Rauch is oornag tot sterre verhef. Die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) het simposiums gehou, koerantredakteurs het hoofberigte geskryf, radio-, televisie- en verhoogprogramme is uitgesaai en konserte het oral plaasgevind.'

Read online:Scan this QR
code with your
smart phone or
mobile device
to read online.



Terselfdertyd, en kort daarna, is die eerste bundels Afrikaanse tekste van ligte liedjies gepubliseer.²

In die volgende dekade het die eerste tekste van ligte liedjies in Afrikaanse poësiebloemlesings ook begin opduik³, terwyl daar in dele twee en drie van die jongste uitgawe van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis *Perspektief en profiel* optekeninge voorkom oor die publikasie en antalogisering van die tekste van ligte liedjies as 'n 'normdeurbrekende' tendens (Van Vuuren 1999:261–262) of as één teken van 'n 'verpopularisering van die poësie' (Odendaal 2006:107–108). Laasgenoemde val saam met verwysings na 'n klaarblyklike opbloeï in belangstelling in die uitvoerende digkuns (poësievoordragte, 'literêre bekgevegte', gedigtoonsettings in ligtemusiektrant). Duidelike raakvlakke tussen die Afrikaanse literêre en ligtemusieksisteme het sigbaar geword.

Bogenoemde is in die eerste 12 jaar van die tweede millennium opgevolg deur 'n aantal publikasies⁴ waarin die wyse waarop voorheen duidelik tussen gedigte en liedtekste onderskei is, bevraagteken geraak het.

Hierdie 'toenadering' oor sowat drie dekades heen tussen die tekskuns van die gedig en dié van die lied in die Afrikaanse kultuurwêreld – wat as interaksie oor subsistemiese en selfs genrengrense heen bestempel is (deur bv. Adendorff 2006; Bosman 2003; Klopper 2009; Odendaal 2006) – noodsaak myns insiens 'n besinning oor die bestaan, al dan nie, van wesenlike verskille tussen die twee teksoorte.

Liedtekste versus gedigte: Heersende sienings

Suid-Afrikaanse liedmaker David Kramer (in Afrikaanse vertaling ook deels aangehaal deur Bezuidenhout, 2012:200) huldig sienings oor die punte van onderskeid tussen liedtekste en gedigte wat nogal wyd voorkom. In 'n onderhoud stel hy dit só:

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. [*n Gedig moet meestal weer en weer gelees word om die betekenis bloot te lê, maar 'n liriek moet gesing word en verstaanbaar wees as dit die eerste keer gehoor word. 'n Liriek is nie 'n gedig nie en moet konformeer aan 'n struktuur en spesifieke vorm.*] (Kramer 2008, [outeur se eie vertaling])

Dit is sienings wat reeds opduik in die raad wat Hennie Aucamp (1984:18, 52–56)⁵, veelsydige Afrikaanse skrywer

2. Kyk Aucamp (1977, 1980, 1986, 1987); Du Plessis (1981); Goosen (1981); Kramer (1982) en Letoit (1988).

3. In Foster en Viljoen (1997) se *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* is drie liedtekste van Hennie Aucamp, twee van André Letoit of Koos Kombuis en een elk van Anton Goosen en David Kramer ingesluit; in Komrij (1999) se *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* soveel as agt van Hennie Aucamp, twee van Anton Goosen, asook 'n enkele elk van Koos Kombuis en David Kramer. Enkele liedtekste van Hennie Aucamp (3), Koos du Plessis (1), André Letoit (2) en Gert Vlok Nel (1) verskyn in samesteller Brink (2000) se *Groot verseboek 2000*.

4. Onder meer (kyk Klopper 2009) 'n gepubliseerde lesing (Krog 2006), 'n bloginskrywing (Odendaal 2008), artikels (Adendorff 2006; Bosman 2003; Marais 2008; Waldner 2002) en 'n boekbydrae deur Bezuidenhout (2012). Klopper (2009) voltooi 'n verhandeling oor 'die literêre status van lirieke'.

5. Met die oog op die toeganklikheid van liedtekste waarsku Aucamp (1984:52–55) teen lang sinne, omgekeerde woordorde, 'vreemde' woorde en verwysings, situasionele onspesifiekheid en abstraksie (pleks van beeldende konkretheid) – stylaspekte wat volgens hom begripsversperrings tussen liedjies en hoorders (kan) wees. Dié waarskuwings word later herhaal deur Blumer en Aucamp (1989:10).

wat onder meer bekend is as toonaangewende Afrikaanse liedteksskrywer en besinner oor 'randkultuur' (kyk Van Vuuren 1999:262), aan liedteksskrywers gee.

Kramer gebruik die term *lyric* – in Afrikaans meestal vertaal as 'lirieke' (en so benut deur Aucamp in bovermelde bron) – vir wat ek in hierdie artikel, na aanleiding van latere, oortuigende argumente deur Hennie Aucamp (2003)⁶, liefies met die term liedteks sal benoem.

Die verskille tussen liedtekste en gedigte was, soos ook Bezuidenhout (2012:200) aanvoer, nie altyd so duidelik soos wat die gewilde siening dit wil hê nie. Uit die geskiedenis blyk dat die vroegste poësie, in tale dwarsoor die wêreld, eerder uitgedink of geskryf is om gesing of voorgedra te word (Aucamp 1984:49; Danesi 1993:7; Finnegan 1977:13; Moser 2007:278; Zumthor 1990:142); hulle was dus bedoel as orale tekste. Vergelyk maar die anonieme volksliedjies en -ryme, of die tekste van nasionale volksliedere, wat die eerste bladsye van 'n Afrikaanse bloemlesing soos *Groot verseboek* vul.

Van *Groot verseboek* (kyk Brink 2000) gepraat: Soos in die inleiding hierbo gesuggereer, lyk dit of bloemlesings soos André P. Brink se samestelling van *Groot verseboek 2000* daarvan wou getuig dat daar in onlangse tye met ander oë na die plek van die tekste van ligte liedjies in die Afrikaanse poësiekanon gekyk word – maar klaarblyklik nie tot die bevrediging van iemand soos Afrikaanse digter en rock-joernalis Marais (2008) nie, wat in 'n artikel in *Boeke-Insig* 'n saak daarvoor wou uitmaak dat meer as net enkele liedjietekste in toekomstige uitgawes van *Groot verseboek* opgeneem behoort te word. Sy wens is nie verwerklik nie, aangesien Brink (2008) geen bykomende liedtekste in die volgende uitgawe van die *Groot verseboek* ingesluit het nie.⁷

Wat wel waar is, is dat die getal Afrikaanse liedteksskrywers wie se werk die afgelope twee dekades in bundelvorm uitgegee is, dit wil sê: soos poësie⁸, toegeneem het.⁹ Dit is ook duidelik dat dit juis sulke gebundelde lirieke is wat deur Brink in oorweging geneem is vir opname in *Groot verseboek* – anders sou hy die 'teenwoordigheid' van iemand soos Stephan Bouwer, wie se lirieke nie gebundel is nie, daarin sterker kon maak.

Die feit dat gewilde Engelstalige liedmakers soos Bob Dylan en Leonard Cohen se liedtekste wel as poësie gebloemlees

6. In 'n (ongepubliseerde) praatjie gelewer voor senior leerlinge van die Jan van Riebeeck Hoërskool op 26 Maart 2003. Hoewel hy self in die tagtigerjare die term 'lirieke' vir die Engelse *lyrics* gemunt het, is geregverdigde kritiek deur Bouwer (1987:1–2) teen die term uitgespreek. Veral die enkelvoudsvorm bring verwarring met die begrip liriek (as genre, dit wil sê naas epiek en dramatiek) mee. Die begrip 'liedteks', wat volgens Aucamp in sy praatjie deur Daniel Hugo uit die Lae Lande na Suid-Afrika gebring is, is 'n nuttige alternatief.

7. Marais was daarna die medesamesteller van die debutebloemlesing *Nuwe stemme 4* (Marais & De Goede 2010), waarin enkele rockliedtekste van Hunter Kennedy opgeneem is.

8. Iemand soos Klopper (2009:75), wat in haar M.Litt.-verhandeling 'n saak uitmaak dat iets soos rockliedtekste as 'n genre naas poësie gesien moet word, bly weifelend in haar beskouing van hoe gebundelde liedtekste beoordeel moet word: 'Die opname van lirieke in 'n poësiebundel maak dus nie outomaties van lirieke gedigte nie, maar wel literatuur wat gelees kan word as poësie. Die "songs" word dus, aldus Letoit (in die voorwoord tot sy liedtekstebundel *Die bar op De Aar* – Letoit 1988:5), in 'n boek gesit, maar bly steeds "songs", omdat hulle as sodanig geskryf is'.

9. Met bundelpublikasies deur byvoorbeeld Gert Vlok Nel (1999), Amanda Strydom (2004) en Valiant Swart (2011). Van Anton Goosen (2005) verskyn 'n tweede liedtekstebundel, terwyl 'n keur uit die liedtekste van Hennie Aucamp (1999) deur Daniel Hugo saamgestel en van 'n nawoord voorsien word.



word (kyk Bezuidenhout 2012:200; Marais 2008:29), of dat prestigieuse literêre pryse aan hulle toegeken is of dat hulle daarvoor genomineer word¹⁰, is aanduidings dat die skeidslyne tussen poësie en liedtekstuns internasionaal nie meer so streng getrek word as in miskien die grootste deel van die twintigste eeu nie.

Verwantskappe tussen liedtekste en gedigte

Beide liedtekste en gedigte behoort 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 waarde¹¹ aanneem – ook al sou sulke liriese tekste narratiewe of dramatiserende elemente bevat, aangesien die drie genres selde in suiwer, onvermengde vorm voorkom (kyk Du Plooy 2010:3, 6; Stolk 2001).¹² Die subjektief emosionele aard van sulke inhoud gaan meestal gepaard met die benutting van 'n liriese 'ek' as woordvoerder wat dikwels iemand of iets aanspreek (luidens, onder meer, Van der Merwe & Viljoen 1998:73; Stolk 2001:126).

In wese het liedtekste en gedigte dus baie gemeen. Soos die aanhaling van vroeër uit die onderhoud met David Kramer aantoon, word die verskille tussen hulle gewoonlik gesoek in vormlike en stilistiese aspekte. Liedtekste moet groter struktuurmatigheid vertoon (ten opsigte van ritme, versreël- en strofobou) én groter toeganklikheid hê (stilistiese eenvoud; semantiese eenduidigheid) – so word geredeneer (kyk Kloppe 2009:73).

Baie gedigte is egter ewe vas van vorm as (die meeste) liedtekste, dikwels juis gedigte wat formeel hul verwantskap met lied- en voordragkuns vorme verklap, soos ballades, villanelles, sonnette en volkskwatryne.¹³ Aan die ander kant: In onlangse jare is heelparty toonsettings van vryevers-gedigte te bespeur, ook in Afrikaans.¹⁴

Vormvastheid is dus nie 'n onfeilbaar onderskeidende maatstaf hier nie.

10. Dylan het in 2008 die Pulitzer-prys vir sy bydrae tot musiek ontvang (Kloppe 2009:39), terwyl hy ook al 'n paar keer genomineer is vir die Nobel-prys vir letterkunde (Kloppe 2009:51); en in 2011 ontvang Cohen die Spaanse Prins Asturias-letterkundetoekenning (kyk The Florida Center for Literary Arts at Miami Dade College, n.d.) In haar bekende werkboek *The Craft of Lyric Writing* hou Davis (1985) nog vol dat, wat die liedtekstuns van popsterre soos Dylan, Joni Mitchell en Peter Townshend betref, 'the term "poetic" was given as an accolade for the quality of the writing, not as a definition of it' [die term 'poëties' toegeken is as 'n akkolade vir die gehalte van die skryfwerk, nie as 'n definisie daarvan nie].

11. Deur antropoloog Marilyn Walker (2003:43), verwysend na musiek, beskryf as die kenmerk van transendering (kyk ook Kloppe 2009:76).

12. Kloppe (2009:77), by wyse van aanhalings met kommentaar uit 'n navorsingsverslag van Frith (1988), meen dat liedjies juis die vermenging van die drie menslike uitingsmoontlikhede aanmoedig: 'Songs are [...] like plays' [Liedjies is soos toneelstukke ...] (oftewel dramatiek); 'lyrics involve [...] stories' [Liedtekste betrek stories ...] (epiek) en daarbenewens word hierdie liedjies ook, uit die aard van die saak, gesing (liriek).

13. Beukes (2012:171–182) skryf onlangs oor heelparty van hierdie vorme.

14. Op albums van Laurinda Hofmeyr (1999, 2003, 2007), Herman van den Berg (2000, 2002, 2008), Lize Beekman (2003, 2005), ensovoorts. Gert Vlok Nel publiseer sommige van die vryeverslirieke van sy CD *Beaufort-Wes se beautiful woorde* (1998) in bundelformaat (*om Beaufort-Wes se beautiful woorde te verlaat* 1999).

Dieselfde geld die toeganklikheidskriterium. Talle gedigte skitter in hul eenvoud – tréf juis weens die (emosionele) onderbeklemtone wat so bewerkstellig word. As voorbeeld haal ek, eers sonder bespreking, 'n gedig aan deur 'n tweedejaarstudent aan die Noordwes-Universiteit in 2012, Leigh-Anne Uys. 'As ek hom wil hê' was 'n opdragskryfstuk in die Skryfkuns-module SKRK211. Die enigste moontlike 'begripsversperring' (Aucamp 1984:52) in hierdie gedig, is die Latynse terme *schistosoma haematobium* in die lang negende versreël. Dit verwys na 'n parasitiese platwurm wat in tropiese streke in water voorkom en jaarliks miljoene mense in veral die ontwikkelende wêreld raak deur die blaas en die genitalië te infekteer. 'n Hoë insidensie van blaaskanker en die bevordering van MIV is onder meer gevolge daarvan.¹⁵

Sien die onderstaande gedig deur Uys (2012):

As ek hom wil hê

Daar het vandag vir jou
'n pakkie gekom
jou naam was daarop
'n lint daarom
dit bevat:
'n paar sokkies
'n foto in 'n raam
en 'n boek
oor die lewensiklus van die schistosoma haematobium binne die
[menslike liggaam, tweede uitgawe.
Sy het die klokkie een keer gelui
ek was nog in my nagklere
sy sê as ek jou wil hê
dan moet ek ook al jou goed vat.

Dis waarskynlik die aanlê van die toeganklikheidseis wat daartoe aanleiding gee dat liedtekste dikwels gereken word as behorende tot die populêre, 'lae' kultuur, en gedigte as behorende tot die elitêre, 'hoë' kultuur, soos Kloppe (2009:73) nog onlangs geargumenteer¹⁶. Populêr en elitêr, 'laag' en 'hoog', is kwalifiseerders wat egter op beide die digkuns en die liedtekstuns van toepassing kan wees. Daarom, sou 'n mens kon redeneer (soos wat Davis 1985:6, doen), hou die toeganklikheidskriterium nog steek sover dit populêre soorte liedkuns betref – net soos wat gedigte ook toegankliker moet wees as hulle in die populêre smaak wil val.¹⁷

Die chanson as literêre liedteks

Daar bestaan egter soorte liederes wat kenmerkend ook literêr (wil) funksioneer, en waarvan die toeganklikheid nie so onmiddellik is of hoef te wees nie. Een voorbeeld is die chanson van die Franstalige wêreld, soos dit deur baie eeue, maar veral die afgelope sowat 110 jaar, sy beslag gekry het as 'chanson artistique', 'chanson littéraire' of 'chanson poétique' (Stemmet 1992:52, 54). Die digterlike woord neem dikwels 'n sentrale plek daarin in (Van Gorp, Delabatista & Ghequiere 1998:80). Van die belangrikste Franse digters se werk is

15. Kyk Amorim 2009; Wikipedia n.d. [b]; Trivedi n.d.

16. Kloppe (2009:73) skryf: 'Die opheffing van die grense tussen "hoë" en "lae" kultuur bemoelik die juiste grense [sic] tussen lirieke en poësie [...]'.

17. Van laasgenoemde getuig 'n bloemlesing soos die versameling populêre Britse gedigte, saamgestel uit gewilde versoeke vir die BBC Radio 4-program *Poetry please!*, wat onder dieselfde titel as die radioprogram gepubliseer is (Dent & BBC 1985).



byvoorbeeld op hierdie wyse getoonset en populêr gemaak: Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Hugo, Apollinaire, Ronsard, De Musset, Villon, ensovoorts. (Davis 1985:6, noem die *art song* of kunsliedgenre, gedigtoonsettings deur komponiste van klassieke musiek, ook in laasgenoemde verband.)

Jacques Brel, die Franssprekende Belg van wie ek, in samewerking met prof. Naomi Morgan van die afdeling Frans aan die Universiteit van die Vrystaat, 40 chansons in Afrikaans omgedig het (kyk Tabel 1), is 'n meer onlangse skepper van sulke '*chansons poétique*'. Ek verwys na slegs een voorbeeld uit sy oeuvre: '*Les désespérés*', wat in 1966 op sy plate-album *Ces Gens-Là* verskyn het. Die Afrikaanse omdigting daarvan deur my en Morgan is een van 24 van ons Brel-vertalings wat deur Herman van den Berg op CD vasgelê is ('Die wanhopiges' op *Laat my by jou bly* 2011). Hoewel dit nie moeilik is om die oorkoepelende betekenisimplikasie van '*Les désespérés*', 'n simpatieke lied oor selfmoordenaars, te snap nie, word plek-plek tog staatgemaak op bepaalde voorkennis van die hoorder of leser om sekere suggesties in te vul. Let byvoorbeeld op die toespelings op die Daidalos- en Ikaros-verhaal uit die klassieke Griekse mitologie (soos in Afrikaans oorvertel deur Conradie 1964:40–43), selfs op fragmente uit die verhale oor die omswerwing van Odusseus uit dieselfde era (Conradie 1964:156–177), in die eerste twee reëls van strofe 2. Daardeur word assosiasies van oormoedigheid én heldhaftigheid toegevoeg aan die waagstuk van die liefdeservaring wat 'die vriende sonder hoop' onderneem

TABEL 1: Oorspronklike Franse liedteks deur Jacques Brel en Afrikaanse vertaling deur B.J. Odendaal en N. Morgan van die chanson '*Les désespérés*' op sy plate-album *Ces Gens-Là*.

<i>Les désespérés</i>	Die wanhopiges
Se tiennent par la main Et marchent en silence Dans ces villes éteintes Que le crachin balance Ne sonnent que leurs pas Pas à pas fredonnés Ils marchent en silence Les désespérés	Hul strompel aan en aan versuftheid aan die hand in reën se gryns of jas deur stad en dorp en land Hul voetval fluister iets of sug net in die loop maar hulleself is stil die vriende sonder hoop
Ils ont brûlé leurs ailes Ils ont perdu leurs branches Tellement naufragés Que la mort paraît blanche Ils reviennent d'amour Ils se sont réveillés Ils marchent en silence Les désespérés	Hul ken die vaart van val hul vlerke het geskroei Hul skepe het gestrand hul weet hoe storms loei Hul keer van liefde terug met hulle oë oop en daarom is hul stil die vriende sonder hoop
Et je sais leur chemin Pour l'avoir cheminé Déjà plus de cent fois Cent fois plus qu'à moitié Moins vieux ou plus meurtris Ils vont le terminer Ils marchent en silence Les désespérés	En ek was ook al in verlatenheid se laan het meer as honderd maal al driekwartpad gegaan maar hulle hou net aan om van alles weg te loop en enduit is hul stil die vriende sonder hoop
Lente sous le pont L'eau est douce et profonde Voici la bonne hôtesse Voici la fin du monde Ils pleurent leurs prénoms Comme de jeunes mariés Et fondent en silence Les désespérés	En onderdeur 'n brug vloei water diep en stil 'n stiller van die pyn 'n doofpot vir 'n gil Daar's afgronde wat wag of toue in 'n knoop of pille vir die vaak vir die vriende sonder hoop
Que se lève celui Qui leur lance la pierre Ils ne sait de l'amour Que le verbe 's'aimer' Sur le pont n'est plus rien Qu'une brume légère Ça s'oublie en silence Ceux qui ont espéré	Laat dié wat beter weet die oordeelwoorde sê Wie beter weet ken dalk van liefhê net die hê Want rondom daardie brug trek daar 'n misbank oop is weggevaag die val van die vriende sonder hoop

Bronne: Brel, J., 1966, *Ces Gens-Là*, Barclay/Universal Music Group, California. (80323); Van Den Berg, H., 2011, 'Laat my by jou bly', in *Herman van den Berg*, Johannesburg (HVDB 008)

(het). Veral die tweede laaste strofe werk egter vernuftig met beelding en elliptiese suggestie; daar word op die leser of luisteraar se kennis van bepaalde idiomatiese uitdrukkings en van die bekendste selfmoordmetodes staatgemaak om die betekenis van wat gekommunikeer word, in te vul.

Hoewel die belangrikste Nederlandse vertaler van Brel se chansons, Ernst van Altena, in 'n gesprek met Hennie Aucamp (1984:9) laat blyk het dat hy die chanson wil definieer as: 'n lied wat ook sonder sy musiek kan bestaan', moet 'n mens versigtig wees om nie die literêre kwaliteite van die chanson te oorbeklemtoon of te oorskakel nie. Reeds in sewentiende-eeuse Frankryk is daar benadruk dat 'suiwer poësie selfstandig is en sonder musiek kan klaarkom', beweer Stemmet (1992:52). In sy opstel 'Die digter en die liedskrywer' sluit Aucamp (1984:62) hom aan by 'n stelling van die literêre teoretici Wellek en Warren ([1949] 1980:127) dat '*the highest poetry does not tend towards music, and the greatest music stands in no need of words*' [die mees verhewe poësie neig nie na musiek nie, en die grootste musiek het nie woorde nodig nie].

Dit is eerder die samehang van, of die 'dialektiese eenheid' (Blumer & Aucamp 1989:13) tussen die basiese komponente waaruit dit saamgestel is, naamlik die fyn en heg gestruktureerde, suggestiewe liedteks en die vindingryk ekspressiewe toonsetting, wat die trefkrag van die chanson (en enige liedsoort) teweegbring (Pattison 2009) – dit wil sê: indien die bydrae van die gevoelige vertolker buite rekening gelaat word.¹⁸

Presentasie as wesenlike onderskeid

Ons het myns insiens by 'n meer wesenlike onderskeid tussen die liedteks en die gedig as subgenres uitgekome: die feit dat van verskillende media gebruik gemaak word in die kommunikasie; dat hulle bedoel is vir verskillende wyses van presentasie, dit wil sê naas die feit dat hulle verband hou met: '*different social situations, different patterns of sociability, different social needs*' [verskillende maatskaplike toestande, verskillende patrone van gesellige verkeer, verskillende maatskaplike behoeftes] (kyk Frith 1996:19; Klopper 2009:40).

Gedigte word vir die oog geskryf; liedtekste vir die oor (Pattison 2009).

Laasgenoemde word in die eerste plek geskryf om gesing of uitgevoer¹⁹ te word. In daardie 'intermediale' (Klopper 2009:33) omgewing staan musiekkodes gewoonlik sentraal naas bepaalde 'paralinguistiese elemente' (soos beklemtonings, sugte, toonaardveranderings, ensovoorts – kyk Klopper 2009:77; ook Frith 1988:120). Wat die poëtiese kodes betref, sal 'n mens kan aanneem dat eintlik net die hoorbare aspekte

18. Onder meer Aucamp (1984:18–19 en 27–40) en Klopper (2009:33–34) wys op die deurslaggewende rol wat die uitvoerende kunstenaar speel met betrekking tot kommunikatiewe sukses in die liedkuns.

19. Die liriek is 'n gebruiksding', meen Aucamp (1984:52) daarom. En Davis (1985:7) skryf: '*A finished lyric [...] is an unfinished product; it is half a potential song*' [n voltooië liedteks is 'n onvoltooië produk; dit is die helfte van 'n potensiele lied.] Klopper (2009:74) redeneer dat liedtekste gelees word 'met die wete dat dit geskryf is om gesing te word en boonop binne die populêre kultuursisteem gestalte gekry het, eerder as binne die "hoë" kultuursisteem'.



Musiekskouspele					
Individuele begripsvormingsprosesse				Kommunikasieprosesse	
Waarneming	Konsepvorming	Emosionele beleving	Somatiese beleving	Sosiale kennis-oordrag	Kulturele kennis-oordrag
				Betekenisvorming	
				Identiteitsvorming ('suksesvolle omgewingsvasstelling' of 'kognitiewe beliggaming')	

Bron: Moser, S., 2007, 'Media modes of poetic reception. Reading lyrics versus listening to songs' [Media modes van poëtiese ontvangs. Die lees van lirieke versus die luister na liedjies], *Poetics* 35, March, 277–300

FIGUUR 1: Individuele begripsvormingsprosesse en kommunikasieprosesse werksaam tydens musiekskouspele.

ter sprake is: die ritme, die woord- en sinsklank en intonasies, en die semantiese aspekte wat so afgelei kan word.

As gedigte getoonset word, word hoe die gedig op papier lyk, ingeboet by die uitvoering daarvan (tensy die luisteraar die teks voor oë het). Maar daar kom aan die ander kant heelwat by in die vorm van die musiekkodes. Laasgenoemde behels interpreteerbare aspekte soos musiekstyle, toonaarde, instrumentbesettings, en dergelike.

Nog kompleks word die verhouding tussen liedteks en toonsetting as in ag geneem word dat hele nuwe stelle visuele kodes, byvoorbeeld ontleen aan die dans-, film- en selfs beeldende kunste, betrek word wanneer dit om musiekvideo's of skouspelagtige konsertaanbiedings gaan. Van die gespesialiseerde en selektiewe interpretasieprosesse by die lees van gedrukte liedtekste is daar gevorder tot: 'n multisensoriese modus van [...] kommunikasie' (Klopper 2009:32), 'n onderdompeling in 'n oorvloedige kodeverskeidenheid. In 'n goeie aanbieding sal al hierdie stelle kodes meewerk om 'n verheugde estetiese ervaring mee te bring.

Moser (2007) voer aan dat 'n komplekse wisselwerking tussen die individuele begripsvormingsprosesse en kommunikasieprosesse by sulke *shows* [konserte] plaasvind (kyk ook Klopper 2009:32–33, 45–50 & 80–85). 'n Mens sou dié prosesse, wat Moser (2007:281–283) op die spoor van die konstruktivistiese mediateorie van onder meer Schmidt (1996, 2000) uiteensit, vertaald en op bondig getabelleerde wyse kon voorstel soos in Figuur 1.

Die *individuele begripsvorming* behels kennisieprosesse op die vlakke van waarneming, konsepvorming, emosionele én somatiese²⁰ beleving.

Kommunikasie verwys na hoe maatskaplike en kulturele kennisoordrag deur sanguitvoerings geskied (deur woorde, musiek, dans, beelde, die drag én gedrag van sowel die kunstenaars as die gehoor), sodat betekenis- en ook identiteitsvorming kan plaasvind (kyk ook Frith 1987:139, 143; Klopper 2009:47–49; Sardiello 1998:123). 'Suksesvolle omgewingsvasstelling' (*to enact an environment successfully*) of 'kognitiewe beliggaming' (*cognitive embodiment*) is terme wat selfs in laasgenoemde verband gebruik word (Moser 2007:282).

Wanneer so 'n vloed van kodes oor die luisteraar spoel, is die woorde van die lied maar net één van die informasiebronne,

^{20.}'n Mens dink in laasgenoemde verband aan hoe die adrenalin kan pomp by 'n rockkonsert. Of aan hoe 'n wonderlike melodiely 'n mens hoendervleis kan besorg.

en is die betreklike belang daarvan kleiner (Frith 1988:120). Moser (2007:295–296) skryf dat baie mense getuig dat hulle by die geniet van sanguitvoerings nie eintlik na die lirieke luister nie (kyk ook Klopper 2009:33).

Digkuns, soos ons dit vandag ken, het ontstaan uit die neerpen van liedere en liriese vertellings – vandaar dat struktureëlmatigheid (vastheid van vorm) en in 'n mate ook toeganklikheid nog daardie vroeë tekste kenmerk.

Toe sulke tekste aanvanklik neergeskryf is, veral toe – teen die wending van die eerste millennium in Europa – begin is om woorde deur middel van spasies van mekaar te skei en te let op hul korrekte volgorde in sintaktiese verbande (in teenstelling met die *scriptura continua*-gebruike [aaneenlopende skrif] wat dit voorafgegaan het)²¹ het die tipografiese moontlikhede van die poësie hul beslag begin kry. Dié proses is bevorder deur die uitvinding van die boekdrukkuns, waardeur sulke tekste standaardformate verkry het en wyd beskikbaar gestel is aan lesers (Moser 2007:278). Daar is, soos Roussouw (2008:24) dit op die spoor van die Franse medioloog Debray (2000) stel, oorgegaan van die logosfeer (waar die gesproke woord en die landvervoer oorheers) na die grafosfeer (waar die gedrukte media en die seevervoer domineer).

Hoe die gedrukte letters, woorde en versreëls op die wit van die bladsy vertoon en tot gedigte gerangskik is, het sodoende (potensieel) betekenisvol geword. Versreëls, en hul groepering tot versparagrafe of strofes, het ritmies musikale eenhede verteenwoordig in daardie vroeë, 'primitiewe' vorm van poësie. Versreëleindes het meestal saamgeval met sintaktiese pouserings of sinsnitte (soos gesien kan word uit die grootste deel van die liedteks 'Die wanhopiges' hierbo).

Twee prosodiesoorte

Geggus (1961:99 e.v.) het 'n spektrum van soorte gedigte onderskei na gelang van die 'grade van funksionaliteit van die wit' wat daarin benut word. Die funksionaliteit is minimaal in gedigte wat suiwer en volle rymwoorde het, waarvan die ritmiese verloop 'n reëlmaat ten opsigte van die getal en afwisseling van heffings en dalings per ritmiese eenheid vertoon, en waarin geen enjambement voorkom nie en elke versreël met 'n interpunksieteken afgesluit word. Daarteenoor het die wit 'n *maksimale* funksionaliteit in gedigte sonder rymwoorde, met 'n 'vrye', wisselende ritme, en met versreëls wat enjambeer.

^{21.}Dit het die voordeel van groter interpretasiebemiddeling vir die individuele leser ingehou (Carr 2010:62–67).



Prosodie en versifikasie is terme wat gebruik kan word om te verwys na hierdie 'verwerking' van sinne tot versreëls en strofes, en na allerlei effekte wat so verkry word.²² Liedtekste, kan ons dus sê, neig om die meer tradisionele prosodie te benut, met sy minimale benutting van wit en van die spanning tussen vers- en sinsbou, terwyl die maksimale funksionering van die wit en van die spanning tussen vers- en sinsbou mettertyd in die poësie nagestreef is (Pattison 2009).

Die digters het hulle naamlik algaande verdiep in die vermenigvuldigde moontlikhede van poësie op skrif. Twee stelle prosodiese boustene het herkenbaar geword.

Die een soort is ouditief van aard (al is dit by die lees net met die geestesoor 'hoorbaar'): die klank- en ritmiese aspekte. Aksent, metrum, rym, melodie, tonaliteit – dergelike dinge.

Die ander is eerder, soms uitsluitlik, met die (geestes-)oog waar te neem:

- Strofe- en gedigvorme.
- Die kontoere van die gedrukte letters (en ander tekens) op die wit bladsy (waarop visuele poësie-vorme, soos konkrete of kontoerverse, staatmaak).
- Die 'posisionele organisasie van woorde' om 'posisionele fokuspunte' te vorm (Cloete 1992:574), byvoorbeeld rymwoorde aan reëleindes, herhaling van woorde aan reëlaanvange, of die oor die bladsy verstrooide woordklusters van 'projective verse' (Riccio 1980:128–131).
- Kursivering, spasiëring, leestekengebruik, enjambement, lettertipes en -groottes beelding.

Ter illustrasie van die benutting van beeldend visuele prosodiese elemente in die poësie plaas ek aspekte van Leigh-Anne Uys se aangehaalde 'As ek jou wil hê' in die kollig. Let op die besondere klem wat op die woorde 'tweede uitgawe' bewerkstellig word deur dit aan die einde van die onverwags lang negende versreël te plaas. Die patroon in die res van die gedig is om sinsnitte met versreëlfakkings te laat saamval ('n meer tradisionele prosodie wat dus benut word); uitsonderings is die enjambement van reël een na reël twee, sodat 'n pakkie (gekom) gefokuseer word, en die sesuur (komma) net voor 'tweede uitgawe' in reël nege. Volgens die prosodiese patroon in die grootste deel van die gedig verwag 'n mens eintlik dat 'tweede uitgawe' in 'n aparte reël sal staan. Nou gebeur dit nie – met beklemtoning as gevolg. Daarby dra dié twee woorde visueel by om daardie reël tipografies uitsonderlik te maak.

'Tweede uitgawe' klink na so 'n oorbodige, waardelose stukkie inligting om mee te deel oor wat in daardie pakkie was. Trouens, die opnoem van wat alles in die pakkie was, het myns insiens twee funksies. Dit beklee eerstens daardie

22. Bisschoff (1992:411–412) skryf byvoorbeeld dat die term *prosodie* ('ook versleer of versifikasie genoem') aspekte insluit soos 'die ritme, rym (dit sluit alliterasie en assonansie in), metrum ('n groot deel van die *prosodie* wentel hierom), aksent, strofepatroon, versmaat, sesuur (ruspouse in die vers), diarese (dit kom voor wanneer die einde van die versmaat en die einde van die woord saamval), toonhoogte, pousering, tempo, melodie, die faktore wat die verseenheid bepaal, tonaliteit (klankkwaliteit), ensovoorts'. Pattison (2009) meen dat Aristoteles se siening van prosodie steeds geldig is, naamlik dat dit gaan oor die 'appropriate relationship between elements, whatever they may be: melody and words, chords and message, rhyme scheme and emotion, and many others' [gepaste verhouding tussen elemente, wat hulle ook al mag wees: melodie en woorde, akkoorde en boodskap, rymskema en emosie, en talle ander].

alledaagse dinge in 'n student se lewe met 'n betekenis wat hul kwalik andersins sou hê. Vir die twee meisies wat die man liefhet, is elke besonderheid aangaande hom iets betekenisvol. Tweedens trek die fokus op die konkreetheide die aandag weg van die emosionele lading wat met die aflewering van daardie pakkie gepaardgaan: droefheid, vernedering, skuldgevoelens, medelye – om dit sodoende ironies genoeg juis te beklemtoon. Die ongesegde is waaroor dit eintlik gaan. So word ook die gewoonlik niksseggende woorde 'tweede uitgawe' gelaai met betekenis. Is die suggestie nie dat sowel die 'sy' as die 'ek' in die gedig elk ook 'n soort 'tweede uitgawe' is nie? Nie die oorspronklike geliefde nie? Selfs iets tweedehands?

En daardie lang reël, wat bowendien met 'n enjambement met die voorafgaande reël agt geskakel is: Staan die woord 'lewensiklus' nie daarin nie? En weet ons nie dat die platwurm wat daar genoem word oor 'n lang tydperk tot geslagsiekte en aftakeling aanleiding gee nie?

Die tipografiese uitwas wat daardie versreël verteenwoordig, neem myns insiens ook 'n ikonies vergestaltende betekenis aan.

Gioia, Mason en Schoerke (2004) wys op die feit dat byvoorbeeld die Engelstalige versboutradisie tot voor die volle bloei van die modernisme oorheers is deur die klankmatig ritmiese aspekte; sedertdien deur die visuele prosodiese elemente:

Modernism did not reject auditory prosody, but it developed a rival system based on the visual appearance of the poem on the printed page. If auditory poetry was originally the product of preliterate, oral cultures, the new verse were the result of the typographic print culture of books, newspapers, and journals. [...] The visual arrangement of type on the white space of the page became the canvas on which they worked. [...] Poets like [William Carlos] Williams began to arrange their lines on the page in ways that created visual rhythms unlike anything in traditional auditory verse. Cummings and Pound experimented with expressive visual arrangements that were sometimes impossible to read aloud. [*Die Modernisme het ouditiewe prosodie nie verwerp nie, maar 'n mededingende stelsel ontwikkel, gebaseer op die visuele voorkoms van die gedig op die bladspeël. As ouditiewe poësie oorspronklik die produk was van voorgeletterde, mondelinge kulture, was die nuwe verskuns die resultaat van die tipografiese drukwerkkultuur van boeke, koerante en tydskrifte. Die visuele rangskikking van drukwerk op die wit ruimte van die bladsy het die skilderdoek geword waarop hulle gewerk het. Digters soos Williams het begin om hul versreëls op maniere op die bladsy te rangskik wat visuele ritmes geskep het wat heeltemal anders was as tradisionele ouditiewe verskuns. Cummings en Pound het geëksperimenteer met ekspressiewe visuele rangskikkings wat somtyds onmoontlik was om hardop te lees.*] (bl. 90–92, [outeur se eie vertaling.]

Gepaardgaande met hierdie prosodiese verskuiwing kan die opkoms van die vryeversvorm gesien word. Hoewel die vrye vers 'n ou en eerbare geskiedenis het (Bronzwaer 1993:99–101), het dit eers kragtig op die voorgrond getree rondom die wisseling van die negentiende en twintigste eue²³. Neem hierby in ag dat in die twintigste eue 'n kragtige

23. Krige (2002:114) skryf byvoorbeeld dat 'verslibristes of vryeverskrywers' gedurende die tagtigerjare van die negentiende eue, onder die invloed van die Franse digter Baudelaire, 'op die voorgrond gekom het'.



ontwikkeling op die terrein van literêre teorievorming ervaar is, met 'n outonomistiese gerigtheid op die teks, op die verwickeldhede van sy samestelling en op sy wyses van betekening (Johl 1986:37–75; Kannemeyer 1988:33–35; Van der Merwe & Viljoen 1998:43–45; Wiehahn 1965:177–178), en dis eintlik g'n wonder nie dat die vormvaste, minder veelduidige liedteks 'finaal uitgestoot [is] uit die geselskap van die ernstige letterkunde', soos Stemmet (1992:52) aangaande die chansonteks beweer het. Liedtekste het gereken geraak tot die 'lae' kuns; poësie tot die 'hoë' (Frith 1996:19; Klopper 2009:40).

'n Mens moet jou dit weer aan die oor knoop dat die beeldende en visuele elemente van poësie in die twintigste eeu nie die ritmiese en klankmatige *vervang* het as prosodiese boustene nie, maar eerder *verryk* het as middele tot betekenisgeving. Onder meer Riccio (1980:62–64) meen dat gepraat moet word van *organiese* vormgewing waarna altyd in goeie poësie gestreef word – dit wil sê na 'n onlosmaaklike vervlegting van uitdrukking(svorm) en betekenis. Vaste vorme is die resultate van eksperimentering om geskikte vorme te vind vir bepaalde temas, wyses van argumenteer en toonaarde. Die sonnet, met sy hegte klank- en ander bindinge, maar ook sy wending, gee byvoorbeeld op klinkende wyses versgestalte aan die intieme verwantskappe tussen beeld en toepassing, argument en gevolgtrekking, proses en gevolg.

In vrye vers kom elke 'inhoud' uniek saám met sy 'vorm' tot stand. Vry beteken nie vormloos nie. Die vrye vers dwing selfs méér verantwoordelikheid aan die digter op (Krige 2002:128): Elke reëlbreuk, verssnit, enjambement, strofe-indeling moet verantwoord kan word in terme van betekenisvergestalting. En omdat die tradisionele middele van patroonvorming prysgegee word, tree ander struktuurbeginsels op die voorgrond om tekseenheid te bewerkstellig: samehang van woordeskat- en beeldkeuses, sins- en versbouherhalingspatrone.

Die visuele muse – 'n Gedigvoorbeeld

'n Interessante onlangse Afrikaanse gedig waarin die belang van die visuele en beeldende aspekte metafories én prosodies op die voorgrond geplaas word, is die slotgedig uit Prins (2009) se bundel *Een hart*:

Man diesel

hoe kom 'n vers
na jou toe
vra jy op vrouedag in hendrik potgieter
ek skud my kop
5 en sê nee ek weet werklik nie
want dis soms vreemd
die hele ding
ons sou byvoorbeeld
op pad makro toe
10 wees om te gaan wyn koop
en dan klim daar
sommerso
'n vers by 'n man diesel
se deur uit

15 en tuur ver in sy blou overallbroek
na die metrocop wat hom pas
afgetrek het
en verstel onder sy maag
aan sy belt se kopergespe
20 vee met swart naels
en 'n hand so groot
soos my oupa s'n
oor sy sweterige
voorkop

25 en skielik knip hy sy Pierpont-knipmes toe
en 'n kind kyk grootmond op na 'n appelskil langer as hyself
(Prins 2009)

Anders as in die tradisionele beskouings oor die muses as vroue, en wat, naas geheue en kennis, oorwegend vereenselwig is met die inspirasie tot musiek, sang en dans²⁴, tree die muse as eietydse, verstedelike ambagsman²⁵ na vore in hierdie gedig – kompleet in oorpak en met (waarskynlik olie-) besmeerde hande. Reeds vroeg in die gedig word die teenstelling met die tradisionele verwagting voorberei: Die 'jy' vra 'op vrouedag', maar dan in die manlik gemerkte 'hendrik potgieter'-straat, hoe poësie by die digter-subjek ontspring²⁶. Die leser vermoed dat die 'jy' dalk 'n vrou is, en dat haar vraag gerig is aan 'n manlike subjek (ook aangesien die subjek in talle ander gedigte in *Een hart* (Prins 2009) met 'n manlike digter identifiseerbaar is).

In 'man diesel' word die museverskynsel se manlikheid beklemtoon deur dit in te klee as 'n (onverfynde) werkersfiguur wat uit 'n swaar, kragtige vragmotor, 'n man diesel, klim. Hy het 'n 'overallbroek' aan wat hy met 'sy belt se kopergespe' vasgord. Sy ambagsman- of werkerstatus word benadruk deur die verwysing na sy 'hand so groot / soos my oupa s'n', en waarmee hy oor sy 'sweterige / voorkop' vee.

Geen musiese influistering vind hier plaas nie; die digterlike inspirasie maak 'n visuele verskyning. Hy tree uit die alledaagse stedelike werklikheid te voorskyn. Sy verskyning bewerkstellig egter by die digtersubjek 'n assosiatiewe herinneringsprong na sy kindertyd toe (voorberei deurdat vroeër gesê word die musiese werkerman 'tuur ver', nadat hy so nonchalant uit die vragmotor geklim het). In sy geheue vergaap die digtersubjek hom weer aan die knaphandigheid

24. Vergelyk die volgende inskrywing in Wikipedia (n.d. [a]): 'The Muses, the personification of knowledge and the arts, especially literature, dance and music, are the nine daughters of Zeus and Mnemosyne (memory personified). Hesiod's account and description of the Muses was the one generally followed by the writers of antiquity. [...] [They] embody the arts and inspire creation with their graces through remembered and improvised song and stage, writing, traditional music, and dance.' [*Die Muses, die personifikasie van kennis en die kunste, in die besonder van die letterkunde, danskuns en musiek, is die nege dogters van Zeus en Mnemosyne (gepersonifieerde geheue). Hesiodos se verslag oor en beskrywing van die Muses is meestal deur die skrywers van antieke tye nagevolg. Hulle beliggaam die kunste en wakker skeppingskrag aan met hulle bekoorlikhede deur herinnerde en geïmproviseerde sang- en toneelkuns, skryfwerk, tradisionele musiek, en danskuns.*] (outeur se eie vertaling). Luidens die inskrywing in *The New Encyclopædia Britannica se Micropædia*-reeks (1982:122) is die Muses in die antieke Griekse godsdiens en mitologie herhaaldelik beskou as die moeders van, byvoorbeeld, Orfeus, Rhesus en Eumolpus, wat almal op een of ander wyse verbind is met gedig en lied, oftewel *poetry and song*.

25. Die stadsmotief, die gebruik van vrye vers en eietydse aldagtaal, en die tekening van poëtiese inspirasie as iets wat soos 'n ambag beoefen word, roep assosiasies op met wat dikwels as kenmerkend van die modernistiese literatuurbestempel word (kyk Cloete 1988:461–462; Liebenberg 1992:317–319; Ohlhoff 1999:72).

26. Die intertekstuele spel met byvoorbeeld die bekende 'Impasse'-gedigte deur Nijhoff en T.T. Cloete (kyk bv. Gouws 1989:32–39), waarin eweneens 'n vroulike 'jy' en 'n manlike digtersubjek optree, maar laasgenoemde die vraagsteller is, gaan ek nie hier oontleed nie.



waarmee sy grootvader 'n appel met sy knipmes kon skil dat dit in een stuk afkom.

Myns insiens word metafories gesuggereer dat die digkuns uit ambagtelikheid voortkom; maar dan 'n ambagtelikheid wat verwondering voortbring by die mens wat te staan kom voor iets wat 'groter' is 'as hyself'. Die skil van die appel sou kon impliseer dat dit om 'n verrassende openbaring van die kon ondeurskoude geskapene gaan.

Die tipografiese verdeling van die gedig in twee strofes val nie saam met die spreekbeurtverdeling nie (die vraagstellende 'jy' in versreëls een tot drie; die beantwoordende 'ek' in die res van die gedig)²⁷. Wat dus deur die tipografiese verdeling – die wit tussen die twee strofes – op die voorgrond gestoot word, is die assosiatiewe sprong vanuit die sprekershede na die herroepe jeugverlede, wat waarskynlik ook saamval met die oorbrugging van 'n afstand tussen die stedelike en die landelike.

Die brugslaning tussen hede en verlede (en stedelike en landelike) word grammatikaal drieërlei vergestalt. In die eerste plek dra die opvallende, soms 'oortollige' benutting van die aaneenskakelende voegwoord 'en' (in reëls 5, 11, 15, 18, 21, 25 en 26) by om die aaneengeskakeldheid van die digterlike inspirasieproses te vergestalt. Tweedens: Waar die verband tussen die musiese ambagsfiguur en die grootvader aanvanklik by wyse van 'n vergelyking gelê word (''n hand so groot soos my oupa s'n'), word dit in die slotstrofe geïntensiveer tot 'n metaforiese gelykstelling – die 'hy' in die voorlaaste reël is sowel die (verbeelde) ambagsmanverskynsel as die (herroepe) oupafiguur. Die gelyktydige teenwoordigheid van beide figure (musiese inspirasie en geheue-assosiasie) word beklemtoon deur die gebruik van die teenwoordige tyd in die slotstrofe (wat oor iets uit die verlede handel).

Wat voorts opval aangaande die tipografie van die twee strofes, is die verskille in versreëllengte en in die verhoudings tussen vers- en sinsbou. Die langer strofe een bevat korter versreëls en talle enjambemente (visuele tekens), sodat iets van 'n spanningsvolle, tuimelende, onstuitbare voortgang in die digterlike inspirasieproses (veral visueel) vergestalt word. Die korter en langer sintaktiese ruspouses (sinsnitte) in daardie eerste strofe sou soos volg aangedui kon word, waardeur die groeiende getal enjambemente ook sigbaar word:

hoe kom 'n vers
na jou toe /
vra jy op vrouedag in hendrik potgieter //
ek skud my kop
en sê / nee / ek weet werklik nie //

27. In 'n prosaweergawe van dieselfde teks sou laasgenoemde verdeling waarskynlik as riglyn vir paragraafvorming kon dien. Vergelyk:

Man diesel

'Hoe kom 'n vers na jou toe?' vra jy op Vrouedag in Hendrik Potgieter. Ek skud my kop en sê: 'Nee, ek weet werklik nie. Want dis soms vreemd, die hele ding ... Ons sou byvoorbeeld op pad Makro toe wees om te gaan wyn koop ... en dan klim daar, sommerso, 'n vers by 'n Man Diesel se deur uit, en tuur ver in sy blou overallbroek na die metrocop wat hom pas afgetrek het, en verstel onder sy maag aan sy belt se kopergespe, vee met swart naels en 'n hand so groot soos my oupa s'n oor sy sweterige voorkop – en skielik knip hy sy Pierpont-knipmes toe. En 'n kind kyk grootmond op na 'n appelskil langer as hyself ...' (Prins 2009)

want dis soms vreemd /
die hele ding //
ons sou byvoorbeeld
op pad makro toe
wees om te gaan wyn koop /
en dan klim daar
sommerso
'n vers by 'n man diesel
se deur uit /
en tuur ver in sy blou overallbroek
na die metrocop wat hom pas
afgetrek het /
en verstel onder sy maag
aan sy belt se kopergespe /
vee met swart naels
en 'n hand so groot
soos my oupa s'n
oor sy sweterige
voorkop / (Prins 2009)

Dit kontrasteer dan vergelykenderwys sterk met die twee langer versreëls van die slotstrofe, waarin sin- en verssnitte saamval om die spanning tussen hulle (grootliks) op te los en 'n bepaalde 'suspenderende' effek te bereik. Die tydelose verwonderingsmoment word sodoende ook prosodies vergestalt: en skielik knip hy sy pierpont-knipmes toe / en 'n kind kyk grootmond op na 'n appelskil langer as hyself (Prins 2009).

Die langer versreëls kan bowendien, as 'n visueel ikoniese teken, in verband gebring word met die verbasende lengte van die appelskil waarvan daar sprake is.

Slotopmerking

Wat 'n mens nie moet vergeet nie – soos Moser (2007) tereg aantoon – is dat die literêre estetiese waardes van die geletterde bourgeoisie in die moderniteit, die bemagtigdes van die grafosferiese era (soos Debray (2000) redeneer – kyk ook Frith 1996:115), die benadering bepaal het in literatuurstudies:

In focusing on a canon of printed 'high literature' and its reception by academic readers – most often scholars and their students – literary researchers tends to overlook that poetry is right out there, on radio channels, on the Internet, in music stores and in concert halls. Songs and their lyrics bear witness to the pertinent presence of oral genres in contemporary systems of literary communication. Moreover, multimedia performances of the historical avant-garde (dadaism, expressionism, futurism), beat literature and the performances of the 1960s and today's spoken word artists 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. (Moser 2007.)
[In hul konsentrasie op 'n kanon van gedrukte 'hoë literatuur' en op die resepsie daarvan deur akademiese lesers – meestal vakkundiges en hul studente – neig letterkundenaanvoersers om poësie mis te kyk wat onmiddellik om ons bestaan, op radiokanale, op die internet, in musiekwinkels en in konsertsale. Liedere en hul tekste getuig van die pertinente teenwoordigheid van mondelinge genres in eietydse stelsels van literêre kommunikasie. Bowendien het multimedievertonings van die historiese avant-garde (dadaïsme, ekspressionisme, futurisme),



beat-literatuur en die podiumoptredes van die 1960's en vandag se kunstenaars van die gesproke woord oraliteit terug die literêre kanon in gebring. Terwyl dit as blote volksoorlewinge gehanteer is, verromantiseer gesien as 'natuurlik' deur die idealistiese estetika van die 19de eeu en in skerp teenstelling geplaas met die 'hoë kuns' van estetiese distansie, was gesproke, voorgedrae en gesingde poësie in werklikheid 'n lewende onderdeel van taalkuns-praktyke dwarsdeur die 20ste eeu.] (Moser 2007:278, [outeur se eie vertaling])

Trouens, die toenemende invloed van *performance poetry* (podiumpoësie in Afrikaans en Nederlands) is selfs al bestempel as 'perhaps the most dramatic development in poetry' [dalk die mees dramatiese ontwikkeling in poësie] vandag (kyk Moss 2010). Hier te lande het Adendorff (2006) eweneens navorsing gepubliseer oor die opkoms van *performances* [optredes] en *happenings* [gebeure] in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme.

Die kunstefeesverskynsel wat oral in swang is, maar ook die beskikbaarheid van allerlei nuwe media en tegnologie, wat dikwels gekombineerd ingespan kan word, het dus wêreldwyd 'n opbloeit in die voordra en sing van poësietekste bewerkstellig. Kuberpoësie, poësie geskryf vir die digitale medium, poësie wat dus met ouditiewe elemente kombineerbaar is én via sagteware manipuleerbaar geword het sodat die visuele voorkoms daarvan 'onvas' gemaak kan word, is 'n verdere relativering van die 'wesentlike' onderskeid wat hierbo tussen lied- en poësietekste getref is. 'n Oorgang na 'n volgende mediologiese tydsgewrig, volgens Debray (2000) van die grafosferiese era na die era van 'n videosferiese gedomineerde kultuur, met mediëring deur lugvervoer en via oudiovisuele middele, word beleef (kyk Roussouw 2008:4).

Die impak hiervan op die dig- en liedkunste is egter 'n onderwerp wat 'n afsonderlike studie werd is. Ek moet my in hierdie artikel daarvoor onbetuig laat, welwetend dat dit 'n saak is wat beslis aandag verdien, onder meer gesien in die lig van die oproep van Roussouw (2007:34–38) dat Afrikaans die digitale era moet betree; hom die videosfeer behoort toe te eien.

Erkenning

Mededingende belange

Die outeur verklaar dat hy geen finansiële of persoonlike verbintenis het met enige party wat hom nadelig of voordelig kon beïnvloed in die skryf van hierdie artikel nie.

Literatuurverwysings

- Adendorff, E. 2006, 'Planke toe met die poësiel' 'n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme', *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 13(2), 129–147.
- Amorim, C., 2009, 'About Catarina', in *science 2.0.*, viewed 13 October 2012, from http://www.science20.com/profile/catarina_amorim
- Aucamp, H., 1977, *Die lewe is 'n grenshotel. Ryme vir pop en kabaret*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Aucamp, H., 1980, *Met permissie gesê – 'n Kabaret*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Aucamp, H., 1984, *Woorde wat wond. Geleentheidstukke oor randkultuur*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Aucamp, H., 1986, *Slegs vir almal – 'n Kabaret oor selfsug*, HAUM-Literêr, Pretoria.
- Aucamp, H., 1987, *Teen latenstyd. Verdere lirieke: 1980–1986*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.

- Aucamp, H., 1999, *Lyfied. 'n Keur uit sy liedtekste (Uitgesoek en van 'n nawoord voorsien deur Daniel Hugo)*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Beekman, L., 2003, *Iemand het gesê*, audio CD, JNS Musiek, Brooklyn. (JNSD 113)
- Beekman, L., 2005, *Draadkar oor die see*, audio CD, Boline Musiek, Johannesburg. (R2000795)
- Beukes, M., 2012, 'Digvorme', in R. Scheepers & L. Kleyn (samest.), *Die Afrikaanse skryfgids*, bl. 171–182, Penguin Books, Johannesburg.
- Bezuidenhout, A., 2012, 'Om woorde vir musiek te komponeer', in R. Scheepers & L. Kleyn (samest.), *Die Afrikaanse skryfgids*, bl. 199–203, Penguin Books, Johannesburg.
- Bisschoff, A., 1992, 'Prosodie', in T.T. Cloete (red.), *Literêre terme en teorieë*, bl. 411–412, HAUM-Literêr, Pretoria.
- Blumer, A. & Aucamp, H., 1989, 'Inleiding', in A. Blumer (samest.), *Brecht sing Afrikaans. 'n Bertolt Brecht-song-boek*, bl. 9–16, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Bosman, M., 2003, 'Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing?', *Stilet* 15(1), 101–121.
- Bouwer, S., 1987, 'Woorde vir wysies (inleidende opmerkings)', in H. Aucamp (red.), *Teen latenstyd. Verdere lirieke: 1980–1986*, bl. 1–8, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Brel, J., 1966, *Ces Gens-Là*, Barclay/Universal Music Group, California. (80323)
- Brink, A.P. (samest.), 2000, *Groot verseboek 2000*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Brink, A.P. (samest.), 2008, *Groot verseboek 2008*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Bronzwaer, W., 1993, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, SUN, Nijmegen.
- Carr, N., 2010, *The Shallows. How the internet is changing the way we think, read and remember*, Atlantic Books, London.
- Cloete, T.T., 1988, 'Nijhoff en die moderne tyd', in J. van der Elst (red.), *Momente in die Nederlandse letterkunde*, bl. 461–476, Academica, Pretoria/Kaapstad.
- Cloete, T.T., 1992, 'Visuele momente in die literatuur', in T.T. Cloete (red.), *Literêre terme en teorieë*, bl. 572–575, HAUM-Literêr, Pretoria.
- Conradie, P.J., 1964, *Avonture van die Griekse helde en gode*, Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria.
- Danesi, M., 1993, *Vico, metaphor and the origin of language*, Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis.
- Davis, S., 1985, *The craft of Lyric Writing*, Writer's Digest Books, Cincinnati.
- Debray, R., 2000, *Introduction à la médiologie*, PUF, Parys.
- Dent, J.M. & British Broadcasting Corporation (BBC), 1985, *Poetry please! Popular poems from the BBC Radio 4 programme*, Phoenix Poetry, London.
- Du Plessis, K., 1981, *Kinders van die wind en ander lirieke*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Du Plooy, H., 2010, 'Narratiewe in liriese verse: Teoretiese aspekte van die bestudering van narratiewe inhoud, strukture en tegnieke in liriese poësie', *Stilet* 22(2), September, 36–62.
- Du Toit, J., 2011, *Onderweg. 'n Musiekstorie van 40 jaar*, AFRICAN SUN MEDIA, Stellenbosch.
- Finnegan, R., 1977, *Oral Poetry. Its Nature, significance, and social context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Foster, R. & Viljoen, L. (samest.), 1997, *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Frith, S., 1987, 'Towards an aesthetic of popular music', in R. Lippert & S. McClary, *Music and society: The politics of composition, performance and reception*, p. 188, Cambridge University Press, Cambridge, New York & Melbourne.
- Frith, S., 1988, *Music for pleasure: Essays in the Sociology of pop*, Routledge, New York.
- Frith, S., 1996, *Performing rites: On the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Geggus, R., 1961, *Die wit in die poësie. 'n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse gedigte*, Uitgeverij Heijnis N.V., Amsterdam.
- Gioia, D., Mason, D. & Schoerck E. M., 2004, *Twentieth-century American poetry*, McGraw-Hill, New York.
- Goosen, A., 1981, *Liedjieboer: Lirieke (met kitaarakkoorde)*, ingelei deur K. Breytenbach, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Goosen, A., 2005, *Hitte van die teepad. Songs van die liedjiesboer*, Protea Boekhuis, Pretoria.
- Gouws, T., 1989, 'Die transkripsieles van T.T. Cloete', *Literator* 10(3), 31–47. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v10i3.834>
- Hofmeyer, L., 1999, *Perd oor die maan*, audio CD, JNS Musiek, Brooklyn.
- Hofmeyer, L., 2003, *Ligdag*, Human & Rousseau en Rhythm Records, Kaapstad.
- Hofmeyer, L., 2007, *Reis na die Suide*, audio CD, Rhythm Records, Kaapstad.
- Johl, R., 1986, *Kritiek in krisis: Vryheid vir die teks*, Butterworth, Durban.
- Kannemeyer, J.C., 1988, 'Uys Krige: Die buitestaander onder die Dertigers', in J.C. Kannemeyer (samest.), *Die veelsydige Krige. Vyf studies oor die skrywer en die mens*, bl. 32–46, Human & Rousseau, Kaapstad/Pretoria.
- Klopper, A., 2009, 'Die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van lirieke, met spesifieke verwysing na Fokopolisiekar', M.Litt.-verhandeling, Univeriteit van Stellenbosch.
- Komrij, G. (samest.), 1999, *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Kramer, D., 1982, *Short back and sides*, Maskew Miller, Kaapstad.



- Kramer, D., 2008, 'Liriekfabriek: David Kramer', in *LitNet*, besigtig 12 Oktober 2012, by bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=50473&cat_id=1315
- Krige, U., 2002, 'Die vrye vers' (vierdelige reeks praatjies gelewer op die Afrikaanse Diens van die SAUK tussen 25 Oktober 1962 en 5 Mei 1963), in U. Krige & J.C. Kannemeyer (reds.), *Die naamlose muse*, bl. 114–131, Protea Boekhuis, Pretoria.
- Krog, A., 2006, 'Die beautiful woorde van Van Wyk Louw' (N.P. Van Wyk Louw-gedenklesing, oorspronklik gelewer op 16 September 2004 aan die Randse Afrikaanse Universiteit), in W. Burger (red.), *Die oop gesprek: N.P. van Wyk Louw-gedenklesings*, bl. 447–464, Lapa-Uitgewers, Pretoria.
- Letoit, A., 1988, *Die bar op De Aar*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Liebenberg, W., 1992, 'Modernisme', in T.T. Cloete (red.), *Literêre terme en teorieë*, bl. 317–320, HAUM-Literêr, Pretoria.
- Marais, D., 2008, 'Wanneer is lirieke ook poësie?', *Boeke-Insig*, Somer, 28–31.
- Marais, D. & De Goede, R. (samest.), 2010, *Nuwe stemme 4*, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.
- Moser, S., 2007, 'Media modes of poetic reception. Reading lyrics versus listening to songs' [Media modusse van poëtiese ontvangs. Die lees van lirieke versus die luister na liedjies], *Poetics* 35, March, 277–300.
- Moss, S., 2010, 'What is the future of poetry?', in *The Guardian*, viewed 24 June 2010, from <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/18/the-future-of-poetry/print>
- Nel, G.V., 1998, *Beaufort-Wes se beautiful woorde*, audio CD, Wildebeest Records, Kaapstad. (WILD 009)
- Nel, G.V., 1999, *Om Beaufort-Wes se beautiful woorde te verlaat*, audio CD, Queillierie Uitgewers, Kaapstad.
- Odendaal, B.J. 2006, 'Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003', in H.P. van Coller (red.), *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 3, bl. 105–148, Van Schaik, Pretoria.
- Odendaal, B., 2008, 'Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke', in *LitNet*, besigtig op 28 November 2012, by http://www.argief.litnet.co.za/cgibin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=47054&cause_id=1270
- Ohlhoff, H., 1999, 'Perspektief op die Afrikaanse poësie: Die poësie van voor 1900 tot 1960', in H.P. van Coller (reds.), *Perspektief en profiel. 'n Afrikaans literatuurgeskiedenis*, deel 2, bl. 21–243, Van Schaik, Pretoria.
- Pattison, P., 2009, 'Lyric writing vs. poetry', in *Writer's Digest*, viewed 17 October 2012, from <http://www.writersdigest.com/qp7-migration-books/writing-better-lyrics-interview>
- Preece, W.E. (ed.), 'Muses', *The new Encyclopaedia Britannica Micropaedia*, 15th edn., Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, vol. VII, p. 122.
- Prins, J., 2009, *Een hart*, Lapa-Uitgewers, Pretoria.
- Riccio, O.M., 1980, *The intimate art of writing poetry*, Prentice Hall Press, New York.
- Roussouw, J., 2007, 'Afrikaans en die digitale era', *Die vrye Afrikaans*, 15 Junie, bl. 34–38.
- Roussouw, J., 2008, 'Tegniek en republiek: Wisselende vryheidsbegrippe in Afrikaner- en Suid-Afrikaanse politiek', in *LitNet Akademies* 5(1), 21–42, besigtig 12 Oktober 2012, by http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA_5_1_roussouw.pdf
- Sardiello, R., 1998, 'Identity and status stratification in deadhead subculture', in J.S. Epstein (ed.), *Youth Culture: Identity in a postmodern world*, pp. 135–151, Blackwell Publishers, Oxford, MA.
- Schmidt, S.J., 1996, 'Media: The coupling of cognition and communication', in R.J. Kreuz & M.S. MacNealy (eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, pp. 35–49, Ablex Publishing Corporation, Norwood.
- Schmidt, S.J., 2000, *Kalte Faszination. Medien, kultur, wissenschaft in der mediengesellschaft*, Velbrück, Weilerswist.
- Stemmet, J.D., 1992, 'Chanson', in T.T. Cloete (red.), *Literêre terme en teorieë*, bl. 52–54, HAUM, Pretoria.
- Stolk, F., 2001, 'Tussen Calliope en Erato: Een onmogelijke genre: Dichtbundels met een verhalende structuur', in A. Zuiderent & E. Van der Starre (reds.), *De tweede gisting: Over de compositie van dichtbundels*, bl. 125–144, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Strydom, A. 2004, *Kaalvoet. Liedtekste*, Genugtig!-uitgewers, Parklands.
- Swart, V., 2011, *Toorwoorde roep my*, Lapa-Uitgewers, Pretoria.
- The Florida Center for Literary Arts at Miami Dade College, n.d., *Open Page*, viewed from <http://flcenterlitarts.wordpress.com/2011/06/03/songwriter-leonard-cohen-wins-a-major-international-literary-prize>
- Trivedi, J., n.d., 'Schistosoma haematobium', in *Animal Diversity web*, viewed 13 October 2012, from http://animaldiversity.ummz.umich.edu/accounts/Schistosoma_haematobium
- Uys, L.-A., 2012, 'As ek jou wil hê', ongepubliseerde gedig geskryf vir Skryfkunsmodule SKRK211, Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.
- Van Den Berg, H. 2000, *Herman van den Berg*, JNS Musiek, Brooklyn.
- Van Den Berg, H., 2002, *Proe die aarde*, JNS Musiek, audio CD, Brooklyn. (JNSD 108)
- Van Den Berg, H., 2008, 'Dit is wat dit is', in *Herman van den Berg*, audio CD, JNS Musiek, Johannesburg. (HVDB 007)
- Van Den Berg, H., 2011, 'Laat my by jou bly', in *Herman van den Berg*, audio CD, JNS Musiek, Johannesburg. (HVDB 008)
- Van Der Merwe, C.N. & Viljoen, H., 1998, *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*, Van Schaik, Pretoria.
- Van Gorp, H., Delabastita, D. & Ghesquiere, R. (reds.), 1998, *Lexicon van literaire termen*, Martinus Nijhoff, Groningen.
- Van Vuuren, H., 1999, 'Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960–1997)', in H.P. van Coller (red.), *Perspektief en profiel. 'n Afrikaans literatuurgeskiedenis*, deel 2, bl. 244–304, Van Schaik, Pretoria.
- Waldner, M., 2002, 'Afrikaans herleef in rock, rap en blues', *Rapport*, 01 Desember, bl. 31.
- Walker, M., 2003, 'Music as knowledge in shamanism and other healing traditions of Siberia' [Musiek as kennis in sjamanisme en ander genesing tradisies van Siberië], *Arctic Anthropology* 40(2), 40–48. <http://dx.doi.org/10.1353/arc.2011.0039>
- Wellek, R. & Warren, A., [1949] 1980, *Theory of literature*, Penguin Books, Middlesex.
- Wiehahn, R., 1965, *Die Afrikaanse poësiekritiek*, H & R Academica, Kaapstad & Pretoria.
- Wikipedia n.d. [a], *Muse*, viewed 01 December 2012, from <http://en.wikipedia.org/wiki/Muse>
- Wikipedia n.d. [b], *Schistosoma haematobium*, viewed 13 October 2013, from http://en.wikipedia.org/wiki/Schistosoma_haematobium
- Zumthor, P., 1990, *Oral Poetry, An introduction*, transl. K. Murphy-Judy, University of Minnesota Press, Minnesota.