



# Poësie en popkultuur: oor enkele gedigte van Joan Hambidge

Adèle Nel  
Skool vir Tale  
Vaaldriehoekkampus  
Potchefstroomse Universiteit vir CHO  
VANDERBIJLPARK  
E-pos: afnan@puknet.puk.ac.za

## Abstract

Poetry and pop culture: Some poems by Joan Hambidge

*The influence of pop culture as a general movement, as well as pop art as a specific art movement, can be seen in the work of Joan Hambidge. In a number of her poems Hambidge enters into conversation with Andy Warhol as the most prominent pop artist. She comments through poetry on Warhol's life and work method and also presents her poems in the idiom of Warhol. This entails, inter alia, a repetition or duplication of the content, a deliberate intertextual conversation with verbal and visual artists and a re-use of existing material. Hambidge follows Warhol's representation of popular cult figures from the pop era by creating a number of word portraits of famous people such as Marilyn Monroe and James Dean. This "gallery" of word portraits becomes part of the (well-known) literary conversation which Hambidge conducts with other poets and artists, and at the same time communicates her own poetics as well as her own view on the construction of identity and death. Ultimately this pre-occupation with cult figures becomes a mask for the self.*

## Opsomming

Poësie en popkultuur: oor enkele gedigte van Joan Hambidge

*In die oeuvre van Joan Hambidge kan die invloed van popkultuur as breë kulturele beweging, sowel as van popkuns as spesifieke kunsbeweging bespeur word. Hambidge tree in 'n aantal gedigte in gesprek met die belangrike popkunstenaar, Andy Warhol. Sy lewer digterlike kommentaar op Warhol se lewe en werkwyse én bied terselfdertyd haar gedigte in die Warhol-idioom aan. Dit sluit onder andere in 'n herhaling of duplisering van gegewe, 'n doelbewuste intertekstuele gesprek met woord- en beeldkunstenaars en 'n herbenutting van die bestaande. Warhol se re-*

*presentasie van populêre kultusfigure van die pop-era word nagevolg in die skep van 'n aantal woordportrette van bekendes soos Marilyn Monroe en James Dean. Hierdie "galery" woordportrette word deel van die (bekende) literêre gesprek wat Hambidge met ander digters en kunstenaars voer, en kommunikeer terselfdertyd 'n eie poëtika, sowel as opvattinge oor die konstruksie van identiteit en die dood. Uiteindelik word die bemoeienis met die kultusfiguur ook 'n masker vir die self.*

## 1. Popkultuur en popkuns

### 1.1 Vertrekpunt: populêre kultuur

Popkultuur kan bestempel word as 'n spesifiek Westerse kulturele fenomeen, gebore onder kapitalistiese, tegnologiese omstandighede binne 'n geïndustrialiseerde gemeenskap. Die term verwys breedweg na 'n invloedryke kulturele beweging in die Sestigerjare, met New York en London as die belangrikste sentra. Volgens Osterwold (1991:7) het die groeiende politieke en ekonomiese stabiliteit van die era na die Tweede Wêreldoorlog gelei tot 'n herwaardering van die mense/die massa ("the people") of die populêre ("the populer"). Die Engelse woord vir die mense as massa is "*populance*" – die *populêre* het dus sy wortels in die tradisies, gewoontes en voorkeure van die massa. Hierdie affiniteit met die massa het 'n absolute restrukturering in die aanvraag na verbruikersgoedere en massamediaprogramme tot gevolg gehad. In die proses was daar 'n geleidelike deurbreek van die grense tussen die sogenaamde "hoë" en "lae" kulture. Die binêre opposisie "populêr" versus "elitisties" het weggeval, en uiteindelik het hierdie verskynsel ook deurgesyfer na akademiese instellings, sodat populêre kulturele studies ingesluit is by curricula. Crous (1997:61) wys op 'n uitspraak in die 1991-uitgawe van *The Modern Review* waarin die redaksie die stelling maak dat popkultuur die kultuur is van die Europese intellektuele klas. Hierdie stelling word indirek onderskryf deur During (2000:124) in die inleiding van *The Cultural Studies Reader*, as hy wys op die oplewing sedert 1990 in kulturele studies aan universiteite wêreldwyd.

Binne die kader van die popkultuur het ook die massamedia en vermaaklikheidswêreld 'n opbloei beleef en Hollywood se sogenaamde droommasjien het nuwe glanssterre uitgespoeg. Die filmindustrie sowel as popmusiek het nuwe kulturele waardes geskep wat lei tot die verafgoding en eksploitasie van populêre idole of ikone, en die vergestaltung van hierdie kultusfigure as sekssimbole. In die kunskring is die bekendste popkunstenaars soos Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns en Tom Weselmann se grootste gemene deler dat hulle populêre idole soos Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean (maar ook Coca Cola, strokiesverhale, advertensies, huishoudelike

toebehore en voedselblikkies) as 'n onafhanklike estetiese realiteit herontdek het. Livingstone (2000:9) haal ter staving bekende uitsprake aan soos onder andere: "Everything is beautiful" en "Everyone is an artist" (Andy Warhol) en "Art is life" (Joseph Beuys).

## 1.2 Popkuns as uitvloeisel van popkultuur

Die breë kulturele beweging van popkultuur het onvermydelik neerslag gevind in die beeldende kuns en die literatuur. Popkuns as erkende en veelbesproke kunsbeweging was die gevolglike natuurlike uitvloeisel. Volgens Rookmaker (1970:174) het popkuns ontstaan as 'n protes-reaksie teen die elitistiese abstrakte ekspressionisme. Osterwold (1991: 129) beskryf die ontstaan van dié kunsbeweging soos volg: histories gesien was popkuns aanvanklik 'n reaksie teen 'n kontemporêre kultuur waarin die realiteit ondergeskik was aan die belange van kuns. Die gevolglike ontindividualisering van die kuns, die meganiese, anonieme kwaliteit was die resultaat van 'n lang proses van ontwikkeling in die kunsgeskiedenis. Popkuns was dus 'n spieëlbeeld van 'n geïndustrialiseerde, massagemeenskap met tegnologiese ontwikkeling, ekspansie van meganiese reproduceerbare media en kommersialisering van populêre kultuur.

Sekere eienskappe van popkuns toon opvallende ooreenkomste met dié van die postmodernisme. Strinati (1995:226) sluit by Rookmaker se opvatting aan. Hy beklemtoon ook die feit dat die postmoderne populêre kultuur weier om die pretensies en vernaamheid van die kuns te respekteer met die gevolglike opheffing van die onderskeiding tussen hoë kuns en populêre kultuur. Bertens en D'haen (1988:7) onderskei op hul beurt selfs vier postmodernismes, naamlik 'n eksistensialistiese, 'n poststruktureel-estetiese, 'n estetiese en "een avantgardisties postmodernisme, dat de boventoon voerde in de jaren zestig (pop art, op-art, 'happenings', 'performances')". Die verband tussen popkuns en postmodernisme word dus eksplisiet gelê.

## 1.3 Strategieë van die kunspraktik

Owens (1991:58) identifiseer onder andere vyf strategieë waarvolgens die postmoderne kunspraktik breedweg gekarakteriseer kan word, naamlik appropriasie ("appropriation"), tydelikheid ("impermanence"), akkumulاسie/vermenigvuldiging ("accumulation"), diskursiwiteit ("discursivity"), en verbastering/hibriditeit ("hybridization"). 'n Bondige verduideliking van hierdie begrippe sien soos volg daar uit:

- *Appropriasie* dui op die gebruik van 'n foto-meganiese reproduksie van beelde in enkele of veelvuldige vorm met die doel om die

uniekheid van die kunswerk en sy spesifieke “aura” uit te daag, byvoorbeeld Andy Warhol se *200 Campbell’s Soup Cans*.

- *Akkumulاسie*: die kreatiewe proses word verleng deur die logika van herhaling of vermenigvuldiging, of deur die aanbieding van kunswerke in reekse. Die bekendse voorbeeld is Warhol se herhaling van die bekende Mona Lisa met die veelseggende titel van *Thirty is better than one*.
- Owens (1992:59) beskryf *diskursiwiteit* soos volg: “Setting up interference patterns between the mute sensuous appeal of visual imagery and the discursive reflection of written commentary in the same piece, making the silent art work articulate and argumentative.” Roy Lichtenstein se kunswerke wat soos strokiesprente aandoen met geskrewe kommentaar en al, is ’n voorbeeld hiervan.
- *Hibriditeit* is die doelbewuste kombinasie van grondstowwe, genres en periode-verwysings om ’n hoogs eklektiese konstruksie, in sowel inhoud as vorm, daar te stel. Die doel is weer eens om die suiwerheid/uniekheid van die kunswerk onder verdenking te stel.

Hierdie strategieë kan egter ook op die woordpraktyk van toepassing gemaak word soos later in my betoog sal blyk.

## 2. Popkultuur en die Afrikaanse poësie

Mihálik (1997:27) wys daarop dat die spreekwyse, denkpatrone en ikone van populêre kultuur ook in tradisioneel-elitistiese kultuurvorms soos poësie, ballet en opera vergestalt en gekommentarieer word. Dié breë kulturele beweging van popkultuur, sowel as die spesifieke kunstbeweging van die popkuns het ook in Suid-Afrika sy invloed laat geld. In die Afrikaanse digkuns het hierdie fenomeen tot gevolg dat digters popkultuur en popkuns gebruik as voedingsbron vir die maak van poësie. Voorbeelde van sulke gedigte is talryk in veral die oeuvre’s van Joan Hambidge, T.T. Cloete en Johann de Lange, selfs Lukas Malan en Tom Gouws. Vir die doel van hierdie bespreking sal gefokus word op die poësie van Joan Hambidge, hoewel ook spesifieke gedigte van Cloete betrek sal word.

Indien die etiket “popdigter” hoegenaamd gebruik kan word (in die sin van “popkunstenaar” soos Warhol of Lichtenstein), dan is Joan Hambidge ongetwyfeld die belangrikste eksponent binne die reikwydte van die Afrikaanse poësie. Hambidge het haar deur die afgelope jare onderskei as digteres, maar ook as gedugte kritikus en akademikus wat op skerpsinnige wyse die tekens van haar tyd lees en interpreteer. Ter stawing kan Malan (1989:89) se uitspraak aangehaal word:

In Joan Hambidge se agste digbundel, *Donker labirint*, wat in 1989 by Tafelberg verskyn het, laat sy weer eens blyk dat haar werk die estetiese konvensie van die poësie op eiesoortige wyse negeer. In die Andy Warhol-idioom word haar gedigte as 'n produk aangebied, deel van die verbruikerskultuur, en dus aan sekere eienskappe herkenbaar: herhaling (waarvan Warhol se duplisering van Marilyn Monroe die ikoniese voorstelling geword het), kwantiteit eerder as kwaliteit, met die verbruiker se onmiddellike behoeftes voorop gestel, en 'n herbenutting van die bestaande. Haar oeuvre is 'n sprekende bewys daarvan dat uit die gevormde weer kuns te maak is – al is dit nie noodwendig beter nie.

Toegespits op Hambidge se oeuvre manifesteer popkultuur as voedingsbron vir die poësie in die volgende aspekte:

- 'n Gesprek is aangeknoop met kultusfigure of gedigte wat handel oor spesifieke kultusfigure soos onder andere James Dean, Marilyn Monroe en Andy Warhol.
- Joan Hambidge identifiseer as digter met enkele popkunstenaars, en eien haar ook dié eiesoortige werkwyse toe vir die maak van poësie.
- Daar word doelbewus uit die gevormde weer kuns/literatuur gemaak – dit blyk veral uit die intertekstuele gesprek wat met ander digters, sowel as beeldkunstenaars aangeknoop word. Daar is met ander woorde sprake van hibriditeit en die doelbewuste aanwending van parodie en travestie.
- Die beginsel van diskursiwiteit is ook van toepassing in dié sin dat daar deur middel van die gedigte 'n gesprek gevoer word met die bepaalde visuele kunswerke, sodat laasgenoemde inderdaad artikuleer en argumenteer.
- By Joan Hambidge is daar sprake van akkumulاسie, dus 'n opvallende herhaling of duplisering van gegewe, byvoorbeeld die herhaalde verwerking van die liefdesgeskiedenis of die reis- of seksuele ervaring.
- Kwantiteit is by Hambidge 'n kenmerk – selfs drie digbundels is al in een jaar gepubliseer.
- Hedendaagse gebeure is dikwels die direkte voedingsbron van gedigte.

### 3. Popkultuur en die konstruksie van identiteit

Popkultuur se herwaardering van die mense as massa en die voorkeure van dié gesiglose massa, laat die vraag ontstaan hoe dit die mens as individu en die konstruksie van persoonlike identiteit beïnvloed het. In die

volgehoue diskoers oor identiteit kom die volgende kenmerke van identiteit en identiteitsvorming telkens na vore as belangrike aspekte: identiteit word meestal beskryf in verhouding met iemand/iets anders; die mens in sy geheel word betrek by identiteitsvorming; identiteit is 'n konstruksie sowel as 'n proses. Volgens Taljard (2002:46) is identiteit die wyse waarop 'n individu homself voortdurend beskryf ten opsigte van die verskillende vlakke van die samelewing waarin hy betrokke is. Die mens in sy geheel – verstand, gees, liggaam – speel 'n rol in die identiteitskonstruksie. Louise Viljoen (2002:21) argumenteer dat geslag, klas, ras en seksualiteit beskou kan word as die mees algemene parameters waarbinne identiteit gekonstrueer word, maar beklemtoon dat die faktore wat die konstruksie van identiteit bepaal, geweldig gevarieerd is.

Verskeie teoretici (onder andere Kellner, 1993; Dunn, 1998; Hall, 2000) is dit eens dat die kompleksiteit ten opsigte van die basis, én die proses van identiteitskonstruksie nog meer verwickeld is binne 'n sogenaamde postmoderne samelewing, wat gedomineer word deur die populêre massamedia en die volgehoue ontwikkeling van reproduksietegnieke. Faktore wat ter sprake kom by die konstruksie van identiteit in die tradisionele Westerse samelewing is onder andere die gesin, die kerk en die werkplek. In die postmoderne samelewing is daar egter 'n verskuiwing na verbruikersgoedere en tegnologiese reproduksie as die belangrikste terreine van identiteitsvorming. Dunn (1998:10) sny 'n belangrike aspek aan as hy in hierdie verband soos volg redeneer:

An overarching world of images and information now creates almost infinite possibilities for identifications extending far beyond concrete personal and group relations. This new environment has extended the locus of identity formation beyond the self-other relation to technologically controlled modes of signification. As a result of a globalized, simulated, and artificially constructed world of communications, the construction of identity has become increasingly externalized and instrumental in nature.

Vir Hall (2000:27) is die representasie van identiteit ingebed in 'n *globale massakultuur*, wat verskil van lokale en nasionale kulturele identiteite. Hierdie artikel sluit in dié verband aan by Hall (2000:27) se belangrike argument:

Global mass culture is dominated by the modern means of cultural production, *dominated by the image* which crosses and re-crosses linguistic frontiers much more rapidly and more easily, and which speaks across languages in a much more immediate way. It is dominated by all the ways in which the visual and graphic arts have entered directly into the reconstitution of popular life, of enter-

tainment and of leisure. It is dominated by television and by film, and by the *image*, *imagery*, and styles of mass advertising (my kursivering – AN).

In die digkuns van Joan Hambidge is daar inderdaad sprake van 'n persoonlike konsumpsie van die visuele én van die massamediakultuur. Dit speel dan ook 'n bepalende rol in die rekonstruksie van identiteit in haar poësie. Hambidge as digter identifiseer met enkele popkunstenaars en eien ook dié eiesoortige werkwyse toe vir die maak van poësie. In popkuns is daar onder andere 'n herhaaldelike reproduksie van kultusfigure van die twintigste eeu. Ook Hambidge dig oor hierdie figure, en daar kan selfs die stelling gemaak word dat hulle terselfdertyd dien as maskers van die self. Die duplisering van beelde dui terselfdertyd op 'n gefragmenteerde identiteit, dus op identiteitskonstruksie as proses.

By Hambidge is die bepalende element in die konstruksie van persoonlike identiteit in die eerste plek gesetel in die skryf van die gedig. Daar is 'n voortdurende soektog in en deur die gedig na die self: “Elke vers word 'n gebreekte spieël waarin ek myself / sleg afgebeeld, vermink en gedeeltelik sien” (Hambidge, 1990:92). Hierdie uitspraak sluit aan by Cameron se opvatting (soos aangehaal deur Sunderland & Litosseliti, 2002:22): “Whatever else we do with words, when we speak we are always telling our listeners something about ourselves. The same is true of writing.” Hambidge se konstruksie van individuele identiteit geskied ook in interaksie met kollektiewe identiteit. Hierdie interaksie met die kollektiewe identiteit geskied binne globale verband; ingeweb in 'n globale visuele en populêre kultuur, eerder as binne die beperkte konteks van Suid-Afrika of Afrika. Haar (letterlike) reise strek oor die ganse aarde en dit vind neerslag in die poësie. Sy verken verskeie wêrelddele en metaforiseer die verkende ruimtes in die gedigte. Sy reis op figuurlike wyse deur die landskap van die Afrikaanse letterkunde, maar veral óók deur die spektrum van wêreldletterkunde en -kuns soos blyk uit die web van intertekste in haar oeuvre. Die inspraak van popkultuur en popkuns in die poësie van Hambidge sal vervolgens geïllustreer word aan die hand van enkele eksemplariese gedigte.

## 4. Popkuns, Andy Warhol en Joan Hambidge

### 4.1 Digterlike kommentaar op Warhol se lewe en werkwyse

Ross (1989:165) maak die stelling dat Andy Warhol dié kunstenaar was wat in 'n groot mate verantwoordelik was vir talle van die verskuiwings in smaak en styl van die massa gedurende die sestigerjare. Joan Hambidge skryf drie gedigte oor dié omstrede figuur, naamlik “Andy Warhol” (Hambidge,1985:21), “Andy Warhol” (Hambidge,1989:41),

“Andy Warhol op uitstalling” (Hambidge,1990:37). In dié drietal gedigte word die kunstenaar se lewe gerekonstrueer en die belangrikste fasette van sy kuns betrek en geïnterpreteer.

### **Andy Warhol**

Vir jou 'n vers  
omdat jy “bewys” het dat die gevormde  
wel ont-vorm ver-vorm verformfaai  
kan word tot iets nuuts & anders  
(wat my betref: soms iets beters)

die tydelike word tydloos  
hier: MM se gesig vyf maal vyf keer  
op die doek ('n voorspel tot die ewige duplisering?)  
in 1962 (pas dood)  
en Jackie Kennedy huilend laggend huilend  
en dan erg bedroef (finaal) met JFK  
twee keer op die agtergrond (nes 'n dubbeldoor-eier)  
van lig na donker

tog: die mooiste van jou werk  
die 100 ingekleurde Campbell's tamatie-sopblikke  
– wie sou nou ooit kon raai dis kúns? –  
in ry op ry op ry ...  
verklap jy herherhaling maak dit beter/relevant)

vir jou dan 'n vers: Rembrandt-in-blik

### **Andy Warhol op uitstalling**

Met sy vinger op sy lip in 'n selfportret  
word die kunstenaar as 'n niemand  
met 'n handtekening wat eggo, uitgestal.

Uit die banale is daar nooit weer  
te banaliseer nie.

Maar ter wille van roem en selfgelding  
vertel hy van die maaier  
onder die tand, sopblikke as oorskot.

Die platvloerse nooit té plat  
ten toon gestel – nee in glans  
sodat geen mot of roes  
kan verwoes.

Maar die morsige  
maak ook van dié reproduceerder se lewe 'n sopkombuis;  
dodelik 'n niks.

Die gedig “Andy Warhol” (Hambidge, 1985:21) kan geklassifiseer word as 'n kumulatiewe beeldgedig omdat dit 'n gedig is wat die beeldende



kuns as inspirasie het, en betrekking het op die oeuvre van dié bekende popkunsenaar. Hambidge gebruik nie alleen die visuele as stimulus vir die gedig nie, maar sy verwoord ook die visuele aanbod van Warhol se kuns in haar gedig. Strofe een verwys na Warhol se gebruik van die fotomeganiese reproduksie van beelde wat terselfdertyd aansluit by die popkuns se kenmerkende strategie van appropriasie (vergelyk ook 1.3). Tipies van Hambidge se eie digterlike strategie is die interteks wat ontstaan uit 'n veelvlakkige gesprek met ander digters / kunstenaars en 'n besinning op die kuns en kunstenaars wat daarin ingeweb sit. Die versreëls “Omdat jy ‘bewys’ het dat die gevormde wel ontvorm ver-vorm verformfaai kan word ...” is dus 'n intertekstuele verwysing na Warhol se werkwyse, sowel as 'n verwysing na én weerlegging van N.P. van Wyk Louw (1981:251) se bekende en oorbenuette uitspraak in die gedig “Ars poetica”:

Uit die gevormde literatuur  
is nooit weer poësie te maak nie,  
uit die ongevormde wél:

Ook die versreëls “Uit die banale is daar nooit weer te banaliseer nie” (“Andy Warhol op uitstalling”) is 'n re-aktivering van Van Wyk Louw se uitspraak.

Osterwold (1991:11) se siening is weer eens binne dié konteks ter sake as hy skryf oor die geestesklimaat gedurende die sestigerjare. Die “mites van die alledaagse bestaan” aan die oppervlak van die verbruikerskultuur, in die massamedia en in die euforie rondom die tegnologie is in wese ambivalent: dit is enersyds 'n uiting van die algemene optimisme van konstruksie, maar andersyds ook die algemene sindroom van verval, van verwording; 'n geloof in vooruitgang, maar ook 'n vrees vir rampspoed – dit verteenwoordig sowel drome as traumas, rykdom as armoede. Kortom, die (Westerse) beskawing het die nagmerrie van wondbaarheid en ondergang volledig beleef. Hambidge beklemtoon in laasgenoemde gedig dan ook die negatiewe aspekte van dié tydsges, sowel as Warhol se styl, met 'n linie van negatief gelade terme: “banale”, “selfgeldig”, “maaier”, “oorskot”, “platvloerse”, “mot en roes”, “verwoes”, “morsige”. In die klimaktiese eindreël word daar verwys na die kunstenaar se lewe as “dodeliker 'n niks”.

Die titel van die gedig “Andy Warhol op uitstalling” (Hambidge, 1990:21), sowel as die eerste strofe verwys na Warhol se bekende selfportret met die titel “Self-Portrait, 1967”. Ook hier lewer Hambidge kommentaar op 'n tipiese tendens van popkuns. Popkuns reageer naamlik op die fenomeen van ontpersoonliking binne die massagemeenskap deur middel van style wat ewe onpersoonlik is, en 'n visuele aanbod wat 'n effek van

objektivering het. In aansluiting daarby poog die popkuns ook om die rol van individualiteit te herdefinieer, soos wat die massamedia die verhouding tussen individuele subjektiwiteit en massabewussyn onherroeplik verander het. Osterwold (1991:53) wys daarop dat Warhol die anonimiteit van sy persoonlikheid as kunstenaar beklemtoon deur homself bykans gesigloos in die selfportret voor te stel. Hoewel hy sy hand in 'n peinsende houding plaas (“met sy vinger op sy lip in 'n selfportret”), hou hy in werklikheid aan die toeskouer 'n masker voor. Die model wat hy gebruik het vir sy “Self-Portrait, 1967” is 'n foto wat hy met 'n outomatiese kamera geneem het. Hierdie reproduksie het hy vergroot en die kleur verander deur middel van sifdrukke. Daar is dus sprake van 'n reproduksie (die skildery) van 'n reproduksie (die foto). Ook hierdie kennis deel Hambidge mee in die gedig: “word die kunstenaar as 'n niemand / met 'n handtekening wat eggo, uitgestal.” Warhol se tipiese werkwyse van akkumulاسie of reduplikasie word betrek as in die gedig na hom verwys word as die “reproduceerder”.

## 4.2 Popkuns en poëtika

Dit is insiggewend dat Hambidge se digterlike werkwyse om popkuns en popkunstenaars as stramien vir eie gedigte te gebruik, iets van 'n eie versinterne implisiete poëtika verklap. Ook sy is bekend vir 'n strategie van akkumulاسie en appropriasie. De Lange (2003:24) omskryf haar benadering soos volg: “Dis telkens dieselfde gedig wat oorgeskryf word, met 'n begin, middel en geen einde.” Sy bely byvoorbeeld versintern in die gedig “Ars proetica” (Hambidge, 2002:49): “jy vra vir my – terwyl ek sukkel om nog 'n rymwoord te vind – of / ek nie moeg word van verse oor verse oor verse oor verse nie?” Daar is dus selfs sprake van identifikasie (as skeppende kunstenaar) met die popkunstenaar om 'n eie poëtika aan te bied. Die skryf van die gedig bied egter óók 'n artikulasie van persoonlike identiteit: “Elke vers word net 'n gebreekte spieël waarin ek myself / sleg afgebeeld, vermink en gedeeltelik sien” (Hambidge, 1990:92).

In “Andy Warhol” (Hambidge, 1985:21) is daar nie alleen verwysings na Warhol se bekende duplisering van beroemde figure soos Marilyn Monroe, Jackie Kennedy en John F. Kennedy nie, maar ook die bekende duplisering van die (banale) verbruikersartikel as kunswerk, naamlik die Campbell's tamatie-sopblikke, word betrek. Onderliggend aan dié strategie van duplisering is die idee van die verbruikersartikel wat oneindig herhaal word om in die behoeftes van die miljoene verbruikers te voorsien. Die verplasing van hierdie verbruikersartikel na 'n skildery of beeldhouwerk demonstreer die kunstenaar se begeerte om gevestigde opvattinge en gedragpatrone wat met die oorspronklike produkte

geassosieer word te ondermyn of omver te werp. Hambidge deins self nie terug van die banale as onderwerp vir die poësie nie. De Lange (2003:24) wys ook op hierdie aspek in haar jongste bundel: “In *Ruggespraak* gaan die digter op in die banale in wat sy beskryf as die verswelgende ‘kitchensink-realisme’.” Sy (Hambidge, 2000:33) formuleer trouens self: “Uit die banale en gevaarlike, nie die verhewene, / spruit poësie!”.

Hambidge betrek in bogenoemde Warhol-gedig op vernuftige wyse weer eens by implikasie een van die bekendste Afrikaanse digters (én sou ’n mens kon byvoeg, ikone van die Afrikaanse literêre wêreld) naamlik D.J. Opperman, met die verwysing na “in ry op ry op ry ...” en die “Rembrandt-in-blik”. Opperman (1964:33) het die wyse waarop die digterlike oog multifokaal waarneem, kernagtig formuleer in “Aaispaa” (*Kuns-mis*):

Ek vra vir Ma wat sy verstaan  
 onder die woordjie ewigheid.  
 Sy sê: daar is geen tyd,  
 maar alles gaan net aan en aan.

Dit moet dan iets beteken  
 soos ’n Royalbakpoeierblik  
 met prent op prent geteken:  
 jy kry net blik op blik op blik.

Die doodgewone uitgangspunt (die bakpoeierblik) word hier gebruik om die metafisiese probleem vir die verstaan van die ewigheid op te los. Die digter wil met sy antwoord sê dat die blik op die ewige nie eenvoudig is nie, maar ’n vermenigvuldigende sien behels. Afgespits op die poësie (én die kunswerk) beteken dit ook dat daar nie ’n enkele fokalisasiepunt is nie, maar ’n teleskopiese “blik op blik op blik”, of dan raam op raam op raam. Agter Warhol se beeldteks skuil daar ander beeldtekste en meer spesifiek fototekste van populêre openbare figure wat as kultusfigure in die samelewing beskou word. Agter Hambidge se woordteks skuil daar ander woordtekste sowel as beeldtekste. Soos by Warhol is daar dan ook spesifiek visuele tekste van kultusfigure wat dien as brontekste vir die gedigte.

## 5. Die kultusfiguur in beeld en woord

### 5.1 Popkultuur en die kultusfiguur

’n Opvallende Westerse verskynsel is die feit dat sekere glansfigure tydens hul leeftyd sterstatus én kultusstatus bereik. Hierdie figure word veral na hul afsterwe deur hul aanhangers tot ikone verhef. So bly hulle

dan voortlewe na hul dood in die openbare bewussyn. As ikone word hulle dan selfs vereer deur mense wat na hul dood eers gebore is – die bekendste voorbeelde is Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean, Andy Warhol en in Suid-Afrika, selfs Ingrid Jonker. Mihálik (1997:118) verklaar hierdie fenomeen soos volg: “Die rede waarom glansmense dikwels ná hul dood kultusfigure word, is omdat hulle, ten spyte daarvan dat hulle ’n spesifieke era ikoniseer, ook ’n *spirituele aanklank* vind wat die ikoon in staat stel ‘to live on through and, in effect outside history’” (Telotte soos aangehaal deur Mihálik, 1997:118).

Osterwold (1991:11) verklaar die verskynsel van kultusfigure vanuit die perspektief van die popkultuur:

The star cult of the era was also a sign of its sufferings; made-up faces, adapted to their functions as the icons of the sixties, were a source of compensation for the feelings of frustration and impotence of consumers suffocating in their anonymity. The image projected by these stars, the personal element feigned in their facial expressions, hid their real fragility and vulnerability to the hard realities of everyday life. Liz Taylor’s depressions, Marilyn Monroe’s suicide in 1962 and the loneliness of Elvis Presley are features in the true face of an era permanently running up against the boundaries of its supposed ‘boundless possibilities’.

Vir Henning Viljoen (1987:102) spruit die verskynsel om enkelinge tot ’n idool of ikon te verhef dikwels uit die menslike behoefte aan religie. Hy beredeneer hierdie aanname soos volg:

... ’n religie waardeur hy kan probeer ontsnap aan ’n belewenis van onvoltooidheid en menslike feilbaarheid. Dié belewenis van onvoltooidheid, onvolkomenheid of feilbaarheid – wat alle mense in die een of ander stadium van hul lewe ervaar – word dan op ’n idool of ikoon verplaas of geprojekteer. So ’n idool of ikoon word dan ’n *fantasie*-objek waarin die enkeling deur middel van sy eie fantasievlugte voltooiing probeer vind; of ’n *identifikasie*-objek waarmee die enkeling hom identifiseer om sodoende sy belewenisse van menslike ontoereikendheid te verwerk [kursivering – HV].

Kollektief het hierdie figure die volgende gemeenskaplik. Hulle is almal kunstenaars of openbare figure, hetsy filmsterre of skilders, en was tydens hul lewe omstrede figure. James Dean en Marilyn Monroe was albei filmsterre wat in ’n betreklike kort loopbaan sterstatus en kultusstatus bereik het. Hulle was individue wat binne ’n bepaalde tydsgesekere menslike behoeftes ten beste weerspieël het. Viljoen (1987:103) wys daarop dat hulle albei in hul betreklike kort loopbane as sekssimbole vergestalt is, en albei is vanweë hul vroeë dood as die

“ewige jeug” verewig: “Dié twee aspekte van hulle menswees betrek twee belangrike fasette van die hedendaagse mens – seks en die probleem van veroudering en menslike verganklikheid wat in die dood sy hoogtepunt bereik.” In wese word dié twee fasette van die mens wat deur Freud as die twee basiese dryfvere van menswees erken is, betrek, naamlik *Eros*, die algemene lewensdrif wat ook die seksuele drif insluit, en *Thanatos*, die doodsdrijf.

Volgens Henning Viljoen (1987:103) was Marilyn Monroe en James Dean heteroseksuele, maar ook homoseksuele simbole. Marilyn Monroe het ’n verhouding met Natasha Lytess gehad en James Dean onder andere met Montgomery Clift en Marlon Brando. As sekssimbole word hierdie figure dan getransendeer tot fantasie-objekte en spreek só tot albei geslagte. Gedurende hulle lewe was albei egter onvervuld, ongelukkig en eensaam en telkens ontgoël met die liefde. Marilyn was ’n psigiatriese pasiënt, meermale getroud en het ’n rits minnaars gehad. Haar vergryp aan drank en verdowingsmiddels is ’n bekende feit. Albei het met buitengewone drif gelewe én gesterwe: James Dean as gevolg van hoë spoed in ’n motorongeluk en Marilyn Monroe as gevolg van ’n oordosis barbiturate. Daar is dus inderdaad sprake van ’n (latente) selfvernietigingsdrang. Hulle sterf gewelddadig in die fleur van hul lewens – juis daarom verteenwoordig albei die ewige jeug en besweer so die mens se vrees vir veroudering en dood.

## 5.2 Warhol se representasie van populêre kultusfigure

Ek het reeds gewys op die feit dat Warhol bekend was vir sy representasie van beroemde en populêre kultusfigure. Warhol se werkwyse is veral gebaseer op foto’s wat hy reproduseer en dupliseer. Die gedigte in Afrikaans wat ten nouste aansluit by die aard van popkuns is gedigte wat ook hierdie kultusfigure as “onderwerp” gemeen het.<sup>1</sup> Die meerderheid van die gedigte in Afrikaans wat gebaseer is op kultusfigure het ook foto’s as primêre bronteks. Berger (1972:19) vestig die aandag op die invloed van die kamera as tegnologiese uitvinding op die wyse waarop die mens waarneem, maar ook op die mens se benadering tot

---

1 Tekste: “Marilyn Monroe foto in blou” – T.T. Cloete (*Angeliëra*); “mooi marilyn monroe foto in rooi” – T.T. Cloete (*Idiolek*); “ons eeu se aphrodite” – T.T. Cloete (*Driepas*); “Marilyn Monroe foto in rou” – Joan Hambidge (*Hartskrif*); “Repos Ailleurs” – Joan Hambidge (*Bitterlemoene*); “Gebed vir Marilyn Monroe” – Johann de Lange (*Nagsweet*); “Marilyn Monroe onderweg” – Johann de Lange [*Akwarelle vir die dors*]; “Lonely Lady” – Lucas Malan (*Tydspoor*); “James Dean: foto in blou” – Joan Hambidge (*Hartskrif*); “Dood van James Dean (1931-1955)” – Johann de Lange (*Snel gryps fantoom*); “James Byron Dean” – Johann de Lange (*Nagsweet*); “Marilyn Monroe foto in goud” – Tom Gouws.

die kunswerk. Indien die kamera reproduseer, vernietig dit die uniekheid van die beeld. Die gevolg is dat die betekenis vermenigvuldig en gefragmenteer word in veelvoudige betekenis. Op hierdie wyse val die klem onder andere ook op konteks. Dit is in hierdie lig wat die foto as bronteks benader moet word, en Andy Warhol se *Marilyns*-reeks gelees moet word.

Osterwold (1991:11) verduidelik die proses soos volg:

Andy Warhol's series of *Marilyns* reveal the inauthenticity of her image by repeating her face – or her lips – in rows. He translates the manipulability and inflationary character of her image into a mechanical form containing apparently meaningless pictures. Using the silkscreen technique, he arranges some design or other of Monroe, a well-known photograph, in apparent random sequence, and then transfers them onto the canvas in a slipshod, slovenly, average sort of way. Warhol turns the stereotyped persona of the star, who is forced to reproduce herself constantly in staged scenes and settings, into a series of identical images, merely touching up her face with various colour nuances. The garish lack of subtlety of her make-up relies on her expected pose – a “mask” which the viewer is invited to *identify with* and *imitate* (my kursivering – AN).

Sowel Ross (1989:166), as Lesser (1991:196) beklemtoon die feit dat Warhol se bekendste kunswerke representasies was van beroemdes wat reeds oorlede is, of wat dan ten minste met die dood geassosieer word; by implikasie dus “dooie” Hollywoodse glans. Lesser (1991:196) beredeneer op oortuigende wyse dat Warhol nie geïnteresseerd was in die lewende vrou, of selfs in enige direkte en persoonlike ontmoeting tussen homself as kunstenaar en die vrou as onderwerp nie. Sy voer verder aan dat hy slegs geïnteresseerd was in die oorbekende en onlangs oorlede vrou vanweë die feit dat sy sowel beroemd en verteenwoordigend was. Hy was veral ook geïnteresseerd in die wyse waarop sy die sogenaamde vyftien minute van roem kon oorskry, want vermenigvuldig met vyf en twintig of meer kon hy dit “verleng” tot ’n kort leeftyd van ’n denkbeeldige bestaan.

### 5.3 Woordportrette van bekendes – méér as net ’n fotogalery

In Hambidge (1985) se bundel *Hartskrif* handel ongeveer drie-en-twintig gedigte uit die veertig oor beroemde figure wat as “woordportrette” aangebied word, en ’n groot aantal oor Europese en Amerikaanse stede wat as herinneringe gefoto-album word in woorde. Brink (1986:20) maak gevolglik die volgende stelling in verband met die bundel: “Maar natuurlik gaan dit om méér as net die ‘oproep’ van ‘figure’, plekke, tydperke of wat ook al. Dit gaan ook om die déúrkyk van ’n (bewustelik geliteraliseerde)

beeld, 'n ikoon, 'n kode of teken (dus: portret) tot by horisonne anderkant.” Die feit dat die woord “ikon” afgelei is van die Grieks *eikson* wat beeltenis of gelykenis beteken (HAT,1994), is betekenisvol; dit gaan dus in die eerste plek om die *visuele*.

Hierdie “galery” van “foto’s” van kultusfigure of ikone is met ander woorde deel van die komposisionele stramien van die betrokke bundel én van die (bekende) literêre gesprek wat Hambidge met ander digters en kunstenaars voer. Die proses van blik op blik op blik word deur De Wet (1990:55-58) beskryf as Hambidge se “kykkode”: die kyk groei van “toekyk” na “bekyk” na “sien” en “wéérkyk” tot “daarágterkyk”. Hierdie werkwyse kan ten beste geïllustreer word aan die hand van die reeks gedigte oor Marilyn Monroe. In *Hartskrif* (1985:16) verskyn die gedig “Marilyn Monroe: foto in rou”. Die digter se multifokale blik “sien” ’n reeks ander tekste raak.

- In die eerste plek is daar by implikasie die Warhol-reproduksies van Marilyn Monroe (soos blyk uit Hambidge se “gesprekke” met Warhol in die reeds genoemde Warhol-gedigte).
- Hambidge die digter voer terselfdertyd ’n intertekstuele gesprek met T.T. Cloete (1980:22) se gedig “Marilyn Monroe: foto in blou”. Hambidge se gedig is aan Cloete opgedra. Daar is voorts ook ’n klankmatige verbintenis, want “blou” rym met “rou”.
- Hambidge se eie gedig, “James Dean: foto in blou”, sowel as die bekende James Dean-foto kom terselfdertyd agter albei bogenoemde gedigte in fokus.
- Hambidge (1986b:68-80) die akademikus het ook reeds in ’n artikel die Cloete-gedig op indringende wyse ontleed. Sy let veral op die verhouding woordteks/beeldteks en betrek terselfdertyd in haar bespreking Milton H. Green se bekende foto, waarop die Cloete-tekst gebaseer is.
- ’n Volgende blik fokus op “Repos Ailleurs” (Hambidge, 1986a:16), want daarin sit sy die gesprek met Marilyn Monroe voort.
- Hambidge (1986b:75) gee as voetnoot in bogenoemde artikel die volgende beskrywing van ’n ánder foto: “Bert Stein se studie (LA.1963) is ook ’n skreiende foto. Bg. foto signifeer MM se uitbuiting deur die kameranens. Stern se foto – in wit-en-swart – is enkele dae vóór Monroe se dood geneem en dit lyk asof sy oor haar eie dood rou! Die eens gebleikte hare skif swart deur, die maskara is swart (en té veel) en boonop is sy in swart geklee.” Hierdie foto transponeer Hambidge die digter dan op poëtiese wyse na die woordteks “Marilyn Monroe: foto in rou”.

## 5.4 Woordportrette van Marilyn Monroe: “die argetipiese seksgodin” en onseker mens

### Marilyn Monroe: foto in rou

Beskeie waag ek  
vanaand 'n gedig  
oor jou Nee eintlik vir jou

ek wou begin:  
die argetipiese seksgodin  
wat ander voor en na  
leespoog weg laat kyk

besluit: té dramaties  
gewigtig lomp  
ensovoort

my onvermoë word nou  
net 'n oomblik lank  
opgehef

wanneer ek met 'n skok  
Bert Stern se L.A.-foto  
sien

dat toeval hier net toevallig  
was, glo ek nie  
Marilyn Monroe in rou!

net die skouers wys effe  
lyf (verder niks)  
soos ons gewoon was

jou kop skalks weg áfgedraai  
jou hand voor jou mond  
asof jy stil waarsku: ek word nie meer gebruik

jou linkeroog bot toe  
selfs die wimpers glimmend swart  
dan: die immer wit gebleikte hare

O altyd witter ja witter as sneeu  
begin swart uitskif  
in jou sagte swanenek

hiervolgens moes jy wel weet  
(kyk selfs die moesie wit)  
of was jy reeds tot-die-einde-toe-

moeg?  
die dood is net 'n droom



Die eerste werklikheid wat in “Marilyn Monroe: foto in rou” aan die orde kom, is die digter wat ’n reeks ander tekste, en spesifiek Bert Stern se L.A.-foto sien. Daarnaas word ’n tweede werklikheid betrek naamlik die werklikheid van die kunstenaar-mens: Marilyn Monroe die mitiese seksgodin, Marilyn Monroe die onseker mens met haar oordrewe afhanklikheidsbehoefte en ewige soeke na liefde. Hierdie werklikheid korrespondeer tematies met die Cloete-gedig. Hambidge (1986b:75) verduidelik: “Cloete laat ‘gegewens’ uit en beklemtoon veral Monroe se seksualiteit, haar uiteindelijke dood en hoe sy misbruik is. Hy begin met die *manier van sit* en fokus dus die leser se aandag op die seksualiteit van Marilyn Monroe” (kursivering JH). In die Hambidge-gedig kom dieselfde gegewens aan die bod:

2.2 “die argetipiese seksgodin”

8.3 “asof jy stil waarsku: ek word nie meer gebruik

12.2 “die dood is net ’n droom”

Hambidge (1986b:75) wys voorts daarop dat die verteller in die gedig die seksualiteit van die vrou beleef asof hy na ’n *pin-up* van Monroe kyk. Ook Ward (1998:29) beklemtoon die feit dat die waarnemer die beeld op die foto vanuit sy subjektiewe gesigspunt beskryf en as ’t ware beheer daarvan probeer oorneem. Chatman (1980:151) se opvatting oor fokalisering is hier ter sake. Volgens hom kan die begrip betrekking hê op die letterlike aanduiding van die fisiese waarneming (perseptueel); die ideologiese oriëntasie (figuurlike waarneming, wêreldvisie) en die emosionele of psigologiese sfeer (gewoonlik karakters se betrokkenheid by mekaar of hulle individuele belange). Daar word dus in die Cloete-gedig (soos ook in die Hambidge-gedigte) letterlik gekyk na ’n foto van Monroe wat dan gerekonstrueer word in ’n woordteks. Vanuit ’n ideologiese perspektief word vrouwees in die Cloete-gedig afgebaken en gedefinieer in terme van die vroulike liggaam, met die klem op die vroulike geslagorgaan. De Lauretis (1984:37) skryf soos volg oor die ideologiese beeldvorming van die vrou:

The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty – and the concurrent representation of the female body as the *locus* of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture, well before and beyond the institution of cinema, that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.

Chatman se emosionele of psigologiese sfeer is in die Cloete-gedig van toepassing op die feit dat Monroe as vrou op grond van die representasie voorgehou word as fantasie-objek, sowel as objek van manlike begeerte. By Hambidge sien die blik anders daar uit. Daar is nie sprake van die ideologiese oriëntasie nie, wel van 'n emosionele of psigologiese. Sy identifiseer nie soseer met Monroe as persona nie, veel eerder met Monroe as *mens* en die algemeen menslike, naamlik die dood wat agter die foto skuil.

## 5.5 Lewende dooies

'n Volgende werklikheid wat in die gedig na vore kom, is die *opposisie lewe versus die dood*. In die gedig "Roland Barthes" (Hambidge, 1985:52) maak sy die volgende relevante uitspraak: "Jy dwing my terug na reproduksies / – lewe is gelyk aan teks en teks aan lewe – ". Die kultusfigure wat in die gedigte aan die bod kom, word in die woord tot *lewe* gewek. Die gedig oor Marilyn Monroe eindig byvoorbeeld met die woorde: "die dood is net 'n droom", en in "Visioen" (Hambidge, 1987:10) verklaar sy: "en net 'n droom / kan lewe inkanteer". Marilyn Monroe lewe dus voort in die bewussyn van mense as gevolg van drome/visioene wat oor haar gedroom word. Hambidge (1986b:74) verduidelik soos volg: "... en wat *nou* oorbly, is 'n stel tekens in die vorm van foto's, films en skinderstories. Ironies: sy leef en sy is dood; die teken wys heen na iets en tog is die teken se oorsprong weg". In "Gebed vir Marilyn Monroe" verwoord De Lange (1991:16) dieselfde idee op poëtiese wyse: "Die ster is lankal dood / maar sy flikker nog in donker teaters." De Semin (soos aangehaal deur Van Heerden, 1994:4) se opvatting is ook relevant binne hierdie konteks: "When we photograph a face, we want to preserve it, but in fact we add a little to its disappearance." Daar skuil dus agter die werklikheid 'n ander werklikheid wat telkens en onverbiddelek na vore kom, naamlik die dood. In die woorde van Breyten Breytenbach (1964:9) "dieper agter vir ewig net buite bereik (soos marilyn monroe) / rys 'n leë koel graf". Hambidge (1987:13) verklaar ook self:

die lewe (nes poësie)  
rig ons af  
vir die volstrekte  
vir die volstrekte  
stilte: die dood.

Hierdie "volstrekte stilte" resoneer terselfdertyd die "volstrekte stilte" (strofe 3 en strofe 6) in "Marilyn Monroe foto in blou". Hambidge spreek in al die gedigte die dood aan en releveer dit met kommentaar. Nie een van die kultusfigure wat 'n gewelddadige dood gesterf het, het óf rus óf

stilte gevind in die dood nie. Van James Dean word gesê (Hambidge, 1985:14):

weet jy ('n vlugsekonde te laat)  
die rus is helaas  
nie elders

Vir Marilyn Monroe is “die dood” ook “net ’n droom”. Hierdie gegewe word verder ontgin in “Repos Ailleurs”, die rus is elders (Hambidge, 1986a:16). Die gedig wys die titel op ironies wyse af. So min as wat die wêreld ons woning is, bied die dood vir Marilyn Monroe die verlangde rus of stilte:

daar blyk geen stilte  
te wees  
in ’n bottel barbiturate  
of ’n flesvol as

Selfs na haar dood, trouens meer ná haar dood as gedurende haar lewe, word sy as seksgodin en ikoon geëksploiteer; sy lewe voort in die openbare bewussyn en daar word steeds oor haar gepraat, geskryf, gegis. Sy word inderdaad soos in Warhol se afbeeldings eindeloos gedupliseer, waarvan die gedigte in Afrikaans sprekende bewyse is.

## 5.6 Die kultusfiguur as masker vir die self

Hambidge se eie denkmodus met betrekking tot die dood is weer eens by implikasie ingebed in die opvatting oor die dood wat aan die bod kom. In die gedig “Rembrandt” (Hambidge, 1986a:22) maak Hambidge die versinterne poëtikale uitspraak teen selfbelydenis in die gedig:

Die bemoeienis  
met die self  
het selde  
groot kunswerke  
tot gevolg

Enkele versreëls verder verklaar sy:

en tog en tog  
moet ons (ja skrywers soos jy)  
inkyk  
tot by die spikkel van die self.

In dieselfde gedig verwys sy ook na die kunswerk (“die maak van portrette” en dus ook by implikasie die maak van die selfportret) as “maskers wat mense dra”. Die (skynbare) paradoks van die wegwys van

selfbelydenis én die inkyk tot by die spikkel van die self versoen sy deur self te skuil agter maskers. Die masker dien gevolglik as spieëlbeeld van die self. Daar is dus 'n heenwys ná en 'n wégwys van die self. Die stelling kan gemaak word dat die kultusfiguur in die gedig dien as 'n masker vir die mens/digter Joan Hambidge. Daar is selfs sprake van identifikasie met hierdie kultusfigure. In die eerste plek is Joan Hambidge self ook kunstenaar. Een van die uitgangspunte van haar poësie is die liefde en die ontgoëling van die liefde. Haar verse spreek telkens van 'n belewing van verlies: "verse ontstaan uit gemis". In haar eie lewe is daar ook 'n worsteling met onvolkomenheid, onvoltooidheid, feilbaarheid en liefdesteleurstelling. Sy kan dus inderdaad met hierdie figure identifiseer en sodoende eie belewenisse verwerk. In die openingsgedig van die bundel *Die anatomie van melancholie* (Hambidge, 1987:7) bevestig sy hierdie aanname met die volgende uitspraak:

Loop doekvoet  
met die dood  
sonder 'n epidermis  
daarvan oorbewus.

Dig eers oor ikone  
woorde meet en pas  
soos 'n jokie se vas  
vir die groot July.

Worstel dan met demone

Hambidge se poësie spreek voorts van 'n beheptheid met die dood. Poësie en die dood, die visuele en die dood word telkens met mekaar in verband gebring. As sy inkyk tot in die spikkel van die self, sien sy die dood:

in die gekraakte spel  
van die self (iewers ook  
gespel poësie)  
staar die einde  
ons wreed in die oog.

(Hambidge, 1987:48)

In die gedig "foto's" (Hambidge, 1986a:43) beskryf sy foto's as "'n masker van die dood". Sy belewe die dood, of kyk na die dood deur dié visuele afbeeldings. Die blik op die foto of skildery word op paradoksale wyse 'n belewing van lewe én dood deur identifikasie met die oorlede (steeds lewende) kultusfiguur.

## 6. Samevatting

Die verwysings na en funksionaliteit van popkultuur in die oeuvre van Hambidge is in die voorafgaande bespreking teoreties bestudeer. Die eksplisiete wyse waarop Hambidge naamlik in 'n aantal gedigte verwys na kunstenaars behorende tot die popkuns as kunsbeweging, sowel as na kultusfigure van die popkultuur, noop die leser om te kontekstualiseer. Dit blyk gevolglik dat die breë kulturele beweging van popkultuur, sowel as popkuns as spesifieke kunsbeweging, 'n beduidende invloed laat geld op die Afrikaanse literatuur. Afgespits op die poësie blyk dit veral uit Hambidge se digterlike bemoeienis met popkunstenaars wie se lewe en werkwyse sy in haar poësie betrek én selfs navolg, en uit die galery van kultusfigure van die pop-era met wie sy in 'n digterlike gesprek tree. Hierdie eiesoortige gedigte kommunikeer op meervoudige wyse 'n eie poëtika, sowel as opvattinge oor die konstruksie van identiteit en die dood. Hambidge toon nie alleen op vernuftige wyse dat daar uit die gevormde wel weer kuns gemaak kan word nie, maar sy bied ook vir die meelewende Afrikaanse leser 'n verrykte leeservaring, omdat sy die grense van die Afrikaanse gedig na 'n globale wêreldbeleving verskuif.

## Bibliografie

- Berger, J. 1972. *Ways of seeing: based on the BBC television series*. London : British Broadcasting Corporation/Penguin Books.
- Bertens, H. & D'haen, C. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam : De Arbeiderspers.
- Breytenbach, B. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg/Kaapstad : Perskor.
- Brink, A.P. 1986. Hier is een van die slimste jong bundels. *Rapport*. 20, Februarie 2.
- Chatman, S. 1980. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca : Cornell University Press.
- Cloete, T.T. 1980. *Angelliera*. Kaapstad : Tafelberg.
- Crous, M. 1997. Popmusiek as orale teks: 'n voorlopige verkenning. *Tydskrif vir Letterkunde*, 35(1):61-64.
- De, Lange, J. 1991. *Nagsweet*. Bramley : Taurus.
- De Lange, J. 2003. In dié verse hoor jy Auden saggies lag. *Rapport*. 24, April 6.
- De Lauretis, T. 1984. *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Wet, K. 1990. *Ars poëtiese solisisme: 'n Padkaart van Joan Hambidge se poësie*. Pretoria : Universiteit van Pretoria. (M.A.-verhandeling.)
- Dunn, R.G. 1998. *Identity crises. A social critique of postmodernity*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- During, S. 2000. *The cultural studies reader*. London/New York : Routledge.
- HAT  
kyk Odendal, F.F. 1994.
- Hall, S. 2000. The local and the global: globalization and ethnicity. In: King, A.D. *Culture, globalization and the world-system. Contemporary conditions for the representation of identity*. Minneapolis : University of Minnesota Press. p. 19-68.
- Hambidge, J. 1985. *Hartskrif*. Kaapstad/Pretoria : Human & Rousseau.

- Hambidge, J. 1986a. *Bitterlemoene*. Kaapstad/Pretoria : Human & Rousseau.
- Hambidge, J. 1986b. "Marilyn Monroe foto in blou": 'n dekonstruksie van die gedig as fototeks. In: Senekal, J. (red.) *Teks-Leser-Konteks. Gedigte ontleed volgens eietydse metodes*. Johannesburg : Perskor. p. 68-80.
- Hambidge, J. 1987. *Die anatomie van melancholie*. Kaapstad/Pretoria : Human & Rousseau.
- Hambidge, J. 1989. *Gesteelde appels*. Pretoria : HAUM-Literêr.
- Hambidge, J. 1990. *Tachycardia*. Kenwyn : Jutalit.
- Hambidge, J. 2000. *Lykdigte*. Kaapstad : Tafelberg.
- Hambidge, J. 2002. *Ruggespraak*. Pretoria : Protea Boekhuis.
- Kellner, D. 1993. Popular culture and the construction of postmodern identities. In: Lash, S. & Friedman, J. *Modernity and identity*. Oxford/Cambridge : Blackwell. p. 140-153.
- Lesser, W. 1991. *His other half. Men looking at women through art*. Cambridge/London : Harvard University Press.
- Livingstone, M. 2000. *Pop art. A continuing history*. New York : Thames & Hudson.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad : Tafelberg/Human & Rousseau.
- Malan, L. 1989. Gevoed deur popkultuur. *De Kat*. 89, September.
- Mihálik, A. 1997. *Ikoniek as betekenisproses in die Marilyn Monroe-gedigtereeke in Afrikaans – 'n kultuurstudie benadering*. Mafikeng : Universiteit van Noordwes. (D.Litt-proefskrif.)
- Odendal, F.F. 1994. *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg : Perskor.
- Opperman, D.J. 1964. *Kuns-mis*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Osterwold, T. 1991. *Pop art*. Köln : Benedikt Taschen.
- Owens, C. 1992. *Beyond recognition. Representation, power and culture*. Berkeley/Los Angeles/Oxford : University of California Press.
- Rookmaker, H.R. 1970. *Modern art and the death of a culture*. London : Inter-Varsity.
- Ross, A. 1989. *No respect. Intellectuals & popular culture*. New York/London : Routledge.
- Strinati, D. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. London/New York : Routledge.
- Sunderland, J. & Litosseliti, L. 2002. *Gender identity and discourse analysis*. Amsterdam/Philadelphia : Benjamins.
- Taljord, M.E. 2002. *Herkoms en identiteit in Die swye van Mario Salviati (Etienne van Heerden) en De naam van de vader (Nelleke Noordervliet)*. Potchefstroom : PU vir CHO. (M.A.-verhandeling.)
- Van Heerden, E. 1994. Vanuit eie werk: Die skrywer as historiograaf. *Tydskrif vir Letterkunde*, 32(3):1-15.
- Viljoen, H. 1987. Die lewende dooies. *De Kat*, (3)2:102-104.
- Viljoen, L. 2002. "Die kleur van mens": Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) en die rekonstruksie van identiteit in post-apartheid Suid-Afrika. *Stilet*, 14(1):20-49.
- Ward, R. 1998. Die soeke na die "outentieke" vrou by T.T. Cloete. *Stilet*, 10(1):21-34.

**Kernbegrippe:**

Hambidge, Joan

identiteit

kultusfigure

popkuns en poësie

Marilyn Monroe: gedigte in Afrikaans

**Key concepts:**

Hambidge, Joan

identity

cultus figures

popart and poetry

Marilyn Monroe: poems in Afrikaans

