



Swart feminisme in Afrikaanse en Nederlandse poësie met betrekking

tot die werke van Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono:

'n Vergelykende studie

*Black feminism in Afrikaans and Dutch poetry with regard to the poetry
of Ronelda Kamfer and Simone Atangana Bekono: A comparative study*

Tenita Zinsi Kidelo

3409458

Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in
Afrikaans en Nederlands in die Fakulteit Geesteswetenskappe aan die
Universiteit van Wes-Kaapland

Maart 2021

**Sleutelwoorde: swart feminisme; postkolonialisme; Ronelda Kamfer;
Simone Atangana Bekono; digkuns; gemarginaliseerde stem;
komparatisme; bell hooks**

Studieleier: Dr. M. Bonthuys

Verklaring

Hiermee verklaar ek, Tenita Zinsi Kidelo, dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is, behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui.

Tenita Kidelo

Handtekening



Opsomming

Volgens die Suid-Afrikaanse grondwet het vroueregte na die eerste demokratiese verkiesing in 1994 deel ontstaan. Dié vryhede wat die vrou ontvang het, was egter nie onproblematis nie – Suid-Afrikaanse vroue word steeds uitgelewer aan 'n patriargale samelewing. Die posisie van die swart vrou is veral problematies – swart vroue word nie net gemarginaliseer gebaseer op geslag nie, maar ook steeds as gevolg van ras. Die posisie van swart vroueskrywers in die Afrikaanse letterkunde asook die Nederlandse letterkunde is dan ook 'n aspek wat nog nie genoegsaam ondersoek word nie.

Vir die doeleindes van hierdie studie word die werk van twee swart digters, een van Suid-Afrikaanse herkoms (Ronelda S. Kamfer) en een van Nederland (Simone Atangana Bekono), ondersoek. In 2008 word Ronelda S. Kamfer een van die eerste swart vroueskrywers wat 'n volledige Afrikaanse digbundel by 'n hoofstroomuitgewery publiseer. Ten spyte van breë mediadekking van haar werk – wat met verskeie literêre pryse bekroon is – is daar nog betreklik min akademiese studies oor Kamfer gedoen. Simone Atangana Bekono is redelik nuut in die poësiewêreld en geen akademiese studies is nog oor haar werk onderneem nie.

Dié studie is dus daarop gemik om die akademiese gapinge te vul deur 'n komparatiewe studie te doen met die aandag gefokus op die digters Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono. Die swart feminisme word vernaamlik as teoretiese invalshoek gebruik gegewe die twee digters se agtergronde asook die tematiek van hul werk. Kamfer se oeuvre (*Noudat slapende honde, grond/Santekraam, Hammie en Chinatown*) en Bekono se debuutbundel, *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*, sal as hoofbronne in hierdie tesis dien. Tesame met die voorafgenoemde sal daar ook verskeie sekondêre bronne en artikels wat swart feminism, postkolonialisme, die stem van die gemarginaliseerde en ook komparatism in die letterkunde ondersoek, gebruik word.

Abstract

According to the South African constitution women's rights developed after the first democratic elections in 1994. However, these freedoms received by the woman were not unproblematic – South African women are still being extradited to a patriarchal society. The position of the black woman is particularly problematic – black women are marginalised not only based on gender, but also still due to race. The position of black female writers in Afrikaans literature as well as Dutch literature is also an aspect that is not yet sufficiently investigated.

For the purposes of this study, the work of two black poets, one of South African origin (Ronelda S. Kamfer) and one of the Netherlands (Simone Atangana Bekono), is investigated. Ronelda S. Kamfer became one of the first black female writers to publish a full Afrikaans collection of poems at a mainstream publishing company in 2008 (Vermeulen, 2018: iii). Despite the media lifting her work, and the reception of various literary awards, relatively few academic studies have been conducted about Kamfer. Simone Atangana Bekono is fairly new in the poetry world and no academic studies have yet been done about her work.

This study is therefore aimed at filling the academic gaps by doing a comparative study focused on the poets Ronelda Kamfer and Simone Atangana Bekono. The black feminism is mainly used as theoretical approachangle given the two poets' backgrounds as well as the themes of their work. Kamfer's collection (*Noudat slapende honde, grond/Santekraam, Hammie* and *Chinatown*) and Bekono's debut collection, *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*, will serve as main sources in this thesis. Along with the aforementioned, I will reference several secondary sources and articles examining black feminism, postcolonialism, the voice of the marginalised and comparatism in literature.

Erkennings en bedankings

Erkenning

My innige dank aan die volgende instellings vir hul finansiële steun en die geleenthede wat hul gebied het om die studie moontlik te maak:

- Die Andrew Mellon South African Literature Scholarship (Mellon Masters Fellowship/ Funding)
- Die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek (SAVN) en die Nederlandse Taalunie
- Die Van Ewijk-Stigting
- Die SEA Exchange Scholarship (Universiteit Leiden)
- Die Universiteit van die Wes-Kaapland
- Die UWK se Internasionale Kantoor

Hiersonder sou ek nooit Nederland toe kon gaan vir verdere navorsing oor Bekono nie en nooit genoeg finansiële steun gehad het om my studies te voltooi nie. Baie dankie!

Bedankings

Dan ook my innige dank aan die volgende persone:

- My studieleier, dr. Marni Bonthuys, vir haar waardevolle insette, aanmoediging en tyd. Dat sy krities was en altyd in my vermoë om beter te doen geglo het. Vir my baklei het en my naam in gesprekke opgehaal het waar dit die meeste saak maak. Belangrikste van alles, dat sy my nie net akademies ondersteun het nie, maar ook emosioneel.
- My proefleser, dr. Annie Klopper, dankie dat jy tyd opsy gesit het om my tesis te redigeer.
- My eksaminators, dankie vir julle waardevolle insette.

- My ma, Miriam: dankie jy nooit nie gesê het vir verdere studies nie. Dat jy ten spyte van omstandighede my drome op die voorgrond geplaas het.
- My suster vir haar omgee en geduld. Ek was maar soms 'n erg moody huismaat.
- Al my vriende en vriendinne vir hulle volgehoue belangstelling en ondersteuning. In besonder Kelly vir die konstante herinnering aan my tesis en die besorgheid oor die voltooiing daarvan.
- Die personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Wes-Kaapland vir hul belangstelling en volgehoue aanmoediging.
- My Afrikaanse onderwysers wat by my 'n liefde vir die letterkunde, spesifiek die Afrikaanse letterkunde, gekweek het.
- Die Hemelse Vader wat alles moontlik kom maak het.

Inhoudsopgawe

Verklaring

Opsomming

Abstract

Bedankings

Hoofstuk 1: Inleiding	8
1.1 Inleiding en agtergrond	8
1.2 Doel van die studie, probleemstelling en navorsingsvrae.....	10
1.3 Metodologie.....	12
1.4 Die digters.....	13
1.4.1 Ronelda S. Kamfer	13
1.4.2 Simone Atangana Bekono	15
1.5 Hoofstukindeling	16
1.6 Slotsom en motivering vir studie	17
Hoofstuk 2: Feminisme	18
2.1. Inleiding tot die feminisme.....	18
2.2 bell hooks en swart feminism	20
2.3 Feministiese golwe	23
2.4 Feminisme in die Suid-Afrikaanse konteks.....	25
2.5 Feminisme in die Nederlandse konteks	27
2.6 Slot.....	29
Hoofstuk 3: Swart Afrikaanse skryfwerk, migranteliteratuur en postkolonialisme	30
3.1 Agtergrond	30
3.2 Suid-Afrika en swart Afrikaanse skryfwerk	30
3.2.1 Die apartheidstelsel en Suid-Afrika vandag	30
3.2.2 Oor die term <i>swart</i> en swart Afrikaanse skryfwerk	31
3.2.3 Die swart vrou: dubbel gekoloniseer	34
3.2.4 Die vorming van identiteit binne 'n postkoloniale konteks: interseksionaliteit	35
3.3 Migranteliteratuur	36
3.3.1 Inleiding.....	36
3.3.2 Agtergrond: Nederland	37
3.3.3 Persoonlike identiteit.....	38

3.3.4 Temas wat migranteliteratuur aanspreek	39
3.4 Postkolonialisme	41
3.5 Agentskap en Spivak se “Can the subaltern speak?”	44
Hoofstuk 4: Besprekings van die digters en hul oeuvres	47
4.1 Inleiding	47
4.2 Ronelda Kamfer.....	47
4.2.1 <i>Noudat slapende honde</i> (2008).....	47
4.2.2 <i>grond/Santekraam</i> (2011).....	53
4.2.3 <i>Hammie</i> (2016).....	59
4.2.4 <i>Chinatown</i> (2019).....	65
4.2.5 Kamfer-oeuvre: samevatting	69
4.3 Simone Atangana Bekono	71
4.3.1 <i>Hoe de eerste vonken zichtbaar waren</i> (2018)	71
4.3.2 Ontleding van gedeeltes uit die bundel: <i>Hoe de eerste vonken zichtbaar waren</i>	74
Hoofstuk 5: Vergelyking tussen die twee digters en hul werk	81
5.1 Inleiding	81
5.2 Vergelyking tussen twee digters.....	82
5.2.1 Ooreenkomste	82
5.2.2 Verskille	90
5.3 Slot.....	92
Hoofstuk 6: Gevolgtrekkings	93
Bronnelys.....	98
ADDENDUM A.....	106
ADDENDUM B.....	112

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Inleiding en agtergrond

Volgens Ann (2007) is swart feminisme 'n denkskool waarin verklaar word dat seksisme, klasonderdrukking, geslagsidentiteit en rassisme onlosmaaklik verbind is. Swart feminisme het volgens Ann (2007) in die 1960's gewild geword as gevolg van die Civil Rights Movement (Burgerregtebeweging), wat vroue van leierskapsposisies uitgesluit het, en die waargenome rassisme (met betrekking tot die regte van wit teenoor swart vroue) binne die feministiese beweging. Van die 1970's tot 1980's het swart feministiese verskeie groepe gevorm wat die rol van swart vroue in swart nasionalisme, gaybevryding en tweedegolffeminisme aangespreek het. Wat die vroeë swart feministiese beweging betref, beweer voorstanders daarvan dat swart vroue binne die strukture van mag op fundamenteel verskillende maniere geplaas word as wit vroue (Friend, s.a.). Kritici van die swart feminisme argumenteer egter dat rasverdeling die krag van die algehele feministiese beweging verswak.

Feminisme self het deur verskeie golwe beweeg met die eerste feministiese beweging¹ wat reeds in die laat 1800's begin het. Dié beweging het deels ontstaan weens die stryd om die afskaffing van slawerny. Swart vroue het in hierdie tyd reeds 'n besonderse rol gespeel in die bewusmaking van onreg ten opsigte van ras en geslag. hooks² (1981:159) maak in *Aint I a woman* melding van 'n incident waar die swart aktivis Sojourner Truth met kaal borste voor 'n skare van wit mans en vroue gestaan het by 'n anti-slawerny optog in Indiana om te bewys dat sy wel as vrou geklassifiseer kan word. Die tweedegolffeminisme het volgens Vermeulen (2018: 11) met die afloop van die Burgerregtebeweging gepaard gegaan. Die vroue in hierdie golf het probeer om die verband tussen rassisme en manlike oorheersing in die samelewning aan te toon. Terwyl wit vroue as gevolg van rasimperialisme groepe soos die Womens' Christian Temperance Union en die Young Womens' Christian Association kon stig, moes swart vroue hulself altyd volgens ras identifiseer met groepe soos die Coloured Womens' League en die National Federation of Afro-American Women (hooks, 1981:163). Bewegings soos busboikotte,

¹ Verdere bespreking van die drie golwe van feminisme volg in die uiteensetting van die teoretiese raamwerk.

² Die teoretikus Gloria Jean Watkins beter bekend as bell hooks glo dat haar werk oor ras, klas en geslag in die Verenigde State meer belangriker is as haar persoonlike identiteit en daarom gebruik maak van 'n skuilnaam wat in kleinletters geskryf word.

“sit-ins” en “freedom rides” in 1955 het volgens Vermeulen (2018: 11) as oefenlopie gedien vir vroue van alle rasse wat later sou saamwerk in die tweede feministiese golf.

Verder het feminisme, meer spesifieker swart feminism, begin verander gedurende die twintigste eeu. Dié beweging het historiese beginsels steeds behou, maar word beïnvloed deur nuwe denkers soos Alice Walker. Walker het ’n hele nuwe subteks van swart feminism, bekend as “Womanism”, geskep wat die mate van onderdrukking van swart vroue beklemtoon het in vergelyking met wit vroue (Chaudhari, 2015: 52).

Die een-en-twintigste eeu het ’n verskuiwing teweeggebring ten opsigte van die ‘tradisionele’ feminism. Derdegolffeministe beweer dat die behoefte aan meer interseksionaliteit in feministiese aktivisme en die insluiting van swart en ander etniese minderheidsvroue (Ann, 2007), belangrik is. Daarbenewens het die bevordering van tegnologie die ontwikkeling van ’n nuwe digitale feminism bevorder. Hierdie aanlyn-aktivisme behels die gebruik van Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, Tumblr, en ander sosiale mediapлатформs om geslagsgelykheid en sosiale geregtigheid te bespreek.

Daar word volgens Ann (2007) beweer dat die feministiese beweging tans in die vierde golf is. Vierdegolffeminisme verwys volgens Ann (2007) na ’n herlewing in belangstelling in die feminism wat rondom 2012 begin het en wat verband hou met die gebruik van sosiale media. Volgens Prudence Chamberlain (aangehaal in Ann, 2007) is die fokus van die vierde golf geregtigheid vir vroue en die veroordeling en uitwysing van seksuele teistering en geweld teen vroue. Feministiese denkpatrone tiperend van verskeie golwe kan gevind word in die werke van digters soos Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono.

Ronelda Kamfer debuteer in 2008 met haar digbundel *Noudat slapende honde* en word so een van die eerste bruin vroue wat ’n hoofstroom-gepubliseerde poëtiese bydrae tot die Afrikaanse letterkunde lewer. Simone Atangana Bekono, ’n jong swart digter uit Nederland, debuteer in 2017 met haar digbundel *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*, waarin sy maatskaplike en persoonlike identiteitskwesties aanspreek. In beide Bekono en Kamfer se bundels speel die konstruksie van identiteit ’n groot rol – meer spesifieker die beheptheid met die self en die digterspreker se eie soek na haar identiteit. In Colyn (2010:20) se tesis oor E.K.M. Dido wys dié soort konstruksie van vroulike figure se identiteite op die veranderende aard van identiteit. Beide Kamfer en Bekono skryf vanuit die posisie van die voorheen gemarginaliseerde en verbreek in hul bundels die stiltes (met verwysing na rassisme, geslagsongelykheid, ongelyke magsverhoudings en onderdrukking) wat in die verlede geskep is.

Die postkoloniale aard van hul bundels speel voorts 'n ondermynde rol binne letterkundes (Afrikaans en Nederlands) wat steeds oorheers word deur wit (en dikwels manlike) stemme (Bonthuys, 2016). Die konsep van hibriditeit word uitgelig en so word daar byvoorbeeld 'n nuwe perspektief op wit mense gegee eerder as deur die oë van die historiese 'eksklusiewe ons'.

1.2 Doel van die studie, probleemstelling en navorsingsvrae

Die posisie van swart skrywers in die huidige Afrikaanse letterkunde is een wat ondersoek moet word en uiteindelik moet die posisionering van swart skrywers geherevalueer word, aangesien feminisme (soos reeds genoem) en die postkoloniale status van byvoorbeeld swart Afrikaanse skrywers in die laaste paar dekades aansienlik verander het³.

Volgens Willemse (2007) is daar sedert 2001 toenemend akademiese belangstelling in die skryfwerk en publikasiestand van swart Afrikaanse skrywers. Die term *swart Afrikaanse skrywers* is volgens Cochrane (2008:32) 'n historiese benaming wat deur skrywers gebruik is as verset teen 'n hegemoniese stelsel wat grootliks die belang van wit skrywers vooropgestel het. Wanneer daar na Kamfer en Bekono verwys word, sal die term *swart skrywer* dus gebruik word⁴.

In Conradie, Hattingh, Van Wyk en Willemse (1997) se verslag van die Tweede Swart Afrikaanse Skrywersimposium, getiteld *Die reis na Paternoster*, word die vraag na volledige menswees geïdentifiseer as 'n deurlopende tema vir alle swart Afrikaanse skrywers. Dit word benadruk dat swart mense steeds worstel as gevolg van die ongeregtigheid wat hulle aangedoen is. Swart Afrikaanse skrywers se skryfwerk word met ander woorde histories geassosieer met temas soos die pyn en lyding wat swart mense ervaar het as gevolg van marginalisering en onderdrukking.

Betreffende spesifieke skryfwerk deur swart Afrikaanse vroueskrywers ontstaan daar volgens Cochrane (2008: 41) enkele uitdagings wat onder andere insluit:

- Beperkings ten opsigte van tematiek, geskakeerdheid.

³ Sien Cochrane (2008: 32) se artikel oor swart Afrikaanse vroueskrywers wat reeds 12 jaar gelede hierdie punt maak.

⁴ Meer hieroor in afdeling 3.2.2.

- Gebrek aan rolmodelle, tradisie en gekanoniseerde status.

Verder is hy ook van mening ('n dekade ná *Die reis na Paternoster* verskyn) dat daar kennis geneem word van swart Afrikaanse skrywers, maar dat dit steeds nie genoegsaam ondersoek word nie en dat die rol van swart vroueskrywers nóg minder ondersoek word.

Ten spyte van die feit dat swart Afrikaanse vroueskrywers nog 'n dekade of wat later 'n gunstiger posisie binne die Afrikaanse literêre sisteem as voorheen beklee, bly die stel van multidimensionele perspektiewe in Afrikaans 'n uitdaging. Volgens Van Wyk (2018:71) spruit die mees onlangs gepubliseerde tekste van swart skrywers uit die begeerte en noodsaaklikheid om hul eie verhale uit hul gemeenskappe te vertel. Oorheersende temas in die swart Afrikaanse skryfkuns sedert 1994 is volgens Van Wyk (2018:71) 'n terugkeer na die verlede – 'n terugkeer na 'n vergeet geskiedenis as 'n antwoord en 'n reaksie op die kollektiewe strewe om gemeenskapstories te vertel. Dit sien ons ook veral in die geval van Kamfer se *Hammie* (2016), wat oor haar gestorwe moeder handel.

Ten spyte van die beduidende belang van Kamfer se debuut as swart Afrikaanse vroulike digter; die ophef oor Kamfer in die media; die verskeie nominasies vir literêre pryse wat haar werk ontvang het (Eugène Maraisprys: 2009, Kanna vir Afrikaans Onbeperk vir 'n Jong Stem: 2012, Jan Rabie & Marjorie Wallace-beurs: 2016) (Terblanche, 2014 en Prins, 2017) en die verdere publikasie van nog drie bundels, is daar nog betreklik min uitgebreide akademiese studies oor Kamfer se werk gedoen. Bekono is daarteenoor redelik nuut in die poësiewêreld en geen akademiese studies is nog oor haar werk gedoen nie. Sy word wel bekroon met die Poëziedebuutprijs Aan Zee in 2018. Met dié studie beoog ek dus om hierdie gapinge te vul deur 'n komparatiewe studie te doen met die aandag gefokus op die digters Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono. Hierdie studie se probleemstelling kan gevolglik saamgevat word as 'n ondersoek na swart feminisme in Nederlandse en Afrikaanse poësie met betrekking tot die werke van Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono. My fokus sal op die Afrikaanse situasie wees, aangesien dit my konteks as navorser is, en ek sal Bekono en die Nederlandse situasie op sekondêre vlak ondersoek. Die publisering van Bekono se een bundel teenoor Kamfer se vier versterk ook die rede vir my fokus op die Afrikaanse situasie. Beide digters kan geklassifiseer word as 'swart feministiese digters' in wie se werk postkolonialistiese temas ook 'n groot rol speel. Die doel van die tesis is om veral klem te lê op die volgende vrae:

- Kan Kamfer en Bekono as postkoloniale skrywers en spesifieker postkoloniaalfeministiese skrywers in onderskeidelik Afrikaans en Nederlands gesien word?
- Hoe figureer die swart feminisme in beide digters se werk?
- Watter rol speel die self en introspeksie in hul skryfwerk? Tree beide digters as “native informants” (sien Spivak, 1988) op, met ander woorde verskaf hul inligting van hul eie mense wat dit in ’n mate laat lyk asof hulle hul gemeenskappe verraai of uitverkoop?
- Watter rol speel vroulike voorgangers (soos moeders) in dié digters se werk?
- Watter ooreenkoms en verskille is daar tussen die werk en posisies van Kamfer en Bekono?

Dit is my argument dat die huidige transnasionale feministiese beweging in Afrikaans en Nederlands steeds een is wat ondersoek kan word en ruimte laat vir nuwe bevindinge.

1.3 Metodologie

Met betrekking tot die navorsingsmetodologie sal die volgende gedoen word: Kamfer se oeuvre (*Noudat slapende honde, grond/Santekraam, Hammie en Chinatown*) en Bekono se debuutbundel, *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*, sal as hoofbronne in hierdie tesis dien. Hiernaas maak ek ook gebruik van verskeie sekondêre bronne en artikels wat swart feminismus, postkolonialisme, die stem van die gemarginaliseerde en ook komparatisme in die letterkunde ondersoek.

Vir die doeleindes van hierdie studie sal daar gebruik gemaak word van die komparatistiese, hermeneutiese tegniek wat omgaan met beide taal en kultuur. Volgens Tötösy De Zepetnek (1999) is daar in die Geesteswetenskappe genoegsame en dikwels genoeg vasgestelde bewyse dat die dissipline van komparatiewe literatuur ’n natuurlike inhoud en vorm het wat die kruiskulturele en interdissiplinêre studie van literatuur en kultuur vergemaklik. Hy is van mening dat die dissipline van komparatiewe literatuur ryk aan geskiedenis is met betrekking tot beide teorie en praktyk waarby kultuurstudies vandag nog kan baat vind. Myns insiens is komparatiewe studies ook effektief omdat dit dikwels nuwe teoretiese aanbiedings, metodes, terminologieë en retoriiese inhoud teweeg bring.

Tötösy De Zepetnek (1999:4) gee te kenne dat elke vorm van resepsie in taal, kuns en musiek in wese komparatief van aard is: “from their inception, literary studies and the arts of interpretation have been comparative”. Verder is Tötösy De Zepetnek (1999:10) van mening dat die bepalende kenmerk van komparatiewe literatuurstudie kumulatief is. Hugo Dyserinck (Tötösy De Zepetnek, 1999:12) het ’n dekade vroeër in 1985 twee hoofareas in vergelykende literatuur geïdentifiseer:

- 1) A comparative history of literature, involving the mutual relations, as well as the similarities and differences, between individual literatures; and 2) a comparative theory and methodology of literature, dealing with literary theories developed in individual countries (or linguistic areas) and with corresponding methods of literary criticism.

Die gebruik van ’n komparatistiese, hermeneutiese studie sal dus effektief vir die doeleindes van hierdie tesis wees omdat daar met beide kultuur en taal omgegaan word. Komparatisme bevraagteken volgens Viljoen (2016:3) die idee dat tekste behoort aan een taal en dat hulle die eiendom van een taalgemeenskap of nasionale groep is. Kamfer se vermenging van Standaardafrikaans, Kaaps, Nederlands en Arabies (byvoorbeeld in *grond/Santekraam*) illustreer die feit dat tale bestaan met betrekking tot ander tale en dat literêre tekste geproduseer word binne die spanning wat deel vorm van daardie verhoudings.

Viljoen (2016:3) gebruik Moretti (2000) se terme by die komparatisme om te onderskei tussen “*close reading*” (noue lees) en “*distant reading*” (veraf lees). Moretti (2000) beskryf ‘*close reading*’ as beduidend op die herkoms van spesialiste wat ’n intieme kennis van die nasionale literatuur het, terwyl ‘*distant reading*’ geassosieer word met die sfeer van vergelykende letterkunde en wêrldletterkunde. Dit maak in die geval van my tesis Kamfer deel van die ‘noue lees’ en Bekono klassifiseer dan as ‘veraf lees’.

1.4 Die digters

1.4.1 Ronelda S. Kamfer

Ronelda Sonette Kamfer is op 16 Junie 1981 in Blackheath in die Kaapse Skiereiland gebore. Sy debuteer in 2005 in die saamgestelde digbundel *Nuwe Stemme 3*, waarvan die samestellers Antjie Krog en Alfred Schaffer is (Terblanche, 2014).

Kamfer se eerste eie bundel, *Noudat slapende honde*, word deur Hambidge (2008) in *Die Burger* beskryf as 'n bundel wat 'n mens opgewonde maak. Dit verskyn volgens Terblanche (2014) op 'n tydstip waar digbundels al hoe minder gepubliseer word en daar 'n tekort aan nuwe, maar veral jong stemme in Afrikaans is. Die bundel word vertaal in Nederlands deur

Alfred Schaffer as *Nu de slapende honden*. Terblanche (2014) verwys ook na beskrywings van Kamfer se werk as poësie wat handel oor tragedies wat "alledaags geword het in die wêreld waarin sy haar bevind". Kamfer se gedigte word voorts bestempel as terselfdertyd "toeganklik en onkonvensioneel". Die tema van ras- en geslagsongelykheid is belangrike temas in Kamfer se werk met spesifieke fokus op swart feminisme.⁵

Enkele akademiese studies is sover aan Kamfer se werk gewy. Foster (2017) publiseer 'n artikel getitel "Die representasie van die Kaap in enkele gedigte" waarin Kamfer se gedigte ook bespreek word. Foster (2017) lê spesifiek klem op Kamfer se posisie as onderdrukte en gemarginaliseerde en meen dat Kamfer se werk unieke perspektiewe op die voorstede of 'townships' van die Kaapse Vlakte bied. Daar is ook aan die Universiteit van Johannesburg 'n studie gedoen deur Karen de Wet (2016) getiteld "Van Komas tot Kamfer en kie: die aard en manifesteringsvorme van eenheidsdigbundels in Afrikaans". De Wet (2016) het bevind dat Kamfer se bundel *grond/Santekraam* 'n eenheidsbundel is wat grotendeels handel oor die mense van die vissersdorp Skipkop. Van Rensburg (2002) lewer in 'n artikel kortliks kommentaar op die rol van tolke in Afrikaans waarby hy Kamfer se bundel *grond/Santekraam* betrek. Verder bespreek Crous (2009) in "The 'Other' speaks: 'Coloured' Afrikaans voices" Kamfer bondig en klassifiseer haar werk as onmiskenbaar postkolonial. Daar is ook 'n afdeling in Hein Viljoen (2010) se artikel "Groot avonture in die (onlangse) Afrikaanse poësie" wat ten doel het om die klassestryd (of "die histories-materialistiese avontuur") te ondersoek, waarin daar melding gemaak word van *Noudat slapende honde*. Louise Viljoen (2011) lewer aan die Universiteit Leiden 'n gaslesing getiteld "Ronelda Kamfer: Die teks binne die konteks" en bied sodoende aan Nederlandse letterkundiges 'n kontekstuele raamwerk waarbinne Kamfer se werk gelees kan word. Foster en T'Sjoen (2012) se samestelling *Toenadering: literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands = Literäre grensverkeer zwischen Afrikaans und Niederländisch* ondersoek die Afrikaanse letterkunde naas die literatuur uit die Lae Lande. Hier word Kamfer spesifiek in 'n artikel deur Botes (2012) naas bekende en gevestigde Afrikaanse digters soos Krog, Eybers en Jonker ondersoek. 'n Belangrike aspek wat in dié artikel belig word, is hoe Kamfer in beide

⁵ Sien Terblanche (2014) vir volledige biografiese inligting oor Kamfer.

literêre sisteme geposisioneer word. Aan die Universiteit van Wes-Kaapland word 'n ongepubliseerde honneurstudie gedoen deur Hendricks (2014) getiteld “'n Feministiese oorsig van die posisie van die bruin vrou na apartheid soos dit na vore kom in die werk van Ronelda Kamfer”. Die doel van Hendricks se studie is om vas te stel hoe Kamfer haar vroulikheid konstrueer en ook die groot impak wat haar *kleurling*-identiteit op haar woordkuns het. Hendricks (2014) bevind dat “Kamfer se werk bygedra tot die ontwikkeling en verstaan van die nuwe tipe bruin vroulikheid na 1994 in Suid-Afrika”. Bonthuys (2020) skryf komparatief oor Kamfer, Shirmoney Rhode en Jolyn Phillips – almal jong bruin/swart feministiese digters in Afrikaans. Verder is daar ook die ongepubliseerde PhD-tesis van Jacobs (2018) oor relationaliteit in die outobiografiese poësie van Afrikaanse vrouedigters waarin sy Kamfer as outobiografiese vrouedigter bespreek. Oor die pasverskene *Chinatown* (2019) verskyn nog geen akademiese navorsing nie. Kamfer voltooi egter in 2018 haar magistergraad in kreatiewe skryfkunde aan die Rhodes Universiteit. Haar tesis bestaan uit twee dele waarvan die een die gedigte is wat opgeneem is in *Chinatown* (2019). Die tweede gedeelte van die tesis is 'n analise van die gedigte in die eerste gedeelte (Kamfer, 2018).

Die mees beduidende studie oor Kamfer is 'n MA-studie deur Vermeulen (2018). Haar tesis ondersoek die teoretisering van die swart Amerikaanse feminis en filosoof bell hooks wat aangepas word vir die interpretasie van Kamfer se gedigte in die Suid-Afrikaanse konteks. Die klem val op die konstrukte 'ras' en 'taal', soos deur hooks onder meer bespreek in die bundel essays getiteld *Yearning: Race, gender and cultural politics*. Vermeulen (2018) kom tot die gevolgtrekking dat die epitekstuele gegewens, soos Kamfer se semi-marginale akademiese posisie asook die gewildheid en toenemende prominensie van haar werk op meer toeganklike platforms, aansluit by die doelwitte wat deur hooks gestel word. My eie studie sluit aan by hierdie navorsing van Vermeulen (2018) aangesien ek ook hooks se teorie sal benut.

1.4.2 Simone Atangana Bekono

Simone Atangana Bekono (1991–) graduateer in 2016 aan die Creative Writing ArtEZ skool in Arnhem, Nederland. Bekono publiseer verskeie gedigte in *De Optimist*, *Sample Kanon* en in *De Gids*. Sy is gekies as verteenwoordiger vir die Slow Writing Lab van die Nederlandse Stigting vir Letterkunde en vir CELA, 'n ontwikkelingsproses vir skrywers en vertalers in ses Europese lande. Bekono debuteer in 2017 met haar digbundel *How the first sparks were visible*

wat deur Wintertuin-uitgewers en Lebowski herdruk word as *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*. Verder publiseer Bekono in September 2020 haar roman *Confrontaties* by Lebowski in samewerking met De Nieuwe Oost/Wintertuin. Bekono maak deel uit van 'n talentontwikkelingsproses by Productiehuis De Nieuwe Oost/Wintertuin in Nijmegen, Nederland. In haar werk ondersoek Bekono die invloed van sosiale- en gemeenskapstempels op ras en geslag asook op die persepsie van individue (Lebowski, 2020).

Alfred Schaffer (2017) maak die volgende uitspraak oor Bekono op Lebowski se webtuiste:

Opinie, politiek en particuliere beelden worden op één hoop gegooid en omgevormd tot venijnige, kwetsbare poëzie. Bekono's gedichten zijn het sterkst als het urgente verhaal wordt verteld middels associatieve hinkstapsprongen, als de taal herhaalt, herneemt, suggereert, verhult. [...] Ik hoop maar dat het niet bij deze ene dichtbundel blijft.

Ten spyte van die ophef oor Bekono in Nederland is daar tans geen akademiese navorsing gedoen oor haar werk nie en bronre oor haar is veral nie in Suid-Afrika toeganklik nie. Selfs haar debuut, *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*, is nie geredelik in Suid-Afrika beskikbaar nie. Dit blyk dat daar ook nie veel inligting rondom die debutant is nie hoewel sy al tydens die Open Book-skrywersfees in Suid-Afrika in 2019 opgetree het. Sy word beskou as 'performance poet' of podiumdigter.

1.5 Hoofstukindeling

Hoofstuk 1: Die eerste hoofstuk bestaan uit die inleiding wat die navorsing bekendstel. Verder gee dit 'n bondige agtergrond oor die navorsingsdoeleindes, en bespreek onder meer die probleemstelling, navorsingsvrae, hipotese en metodologie.

Hoofstuk 2: Hierdie hoofstuk dien as vertrekpunt aangaande die teoretiese benadering tot die studie en bespreek onder meer die terme *swart, feminisme, die drie golwe van feminisme, swart feminism*, sowel as die werk van bell hooks wat as teoretiese agtergrond dien.

Hoofstuk 3: In hierdie hoofstuk word tersaaklike aspekte van postkolonialisme bespreek – onder meer marginalisering en dubbele kolonialisering. Daar word ook in hierdie hoofstuk gekyk na die stilte van die teks en agentskap met verwysing na Spivak se *Can the subaltern*

speak? Verder meer word daar ook gekyk na swart Afrikaanse skryfwerk asook migranteliteratuur.

Hoofstuk 4: Kamfer en Bekono se oeuvres word in hierdie hoofstuk onder die loep geneem. Die bespreking word begelei deur die teoretiese aspekte wat vooraf genoem is. Verder ondersoek die hoofstuk die verskille en ooreenkoms tussen die werk(e) van Bekono en Kamfer.

Hoofstuk 5: Hierdie hoofstuk bestaan uit 'n samevatting waarin die Suid-Afrikaanse situasie en Kamfer met die Nederlandse situasie en Bekono vergelyk word.

Hoofstuk 6: Die hoofstuk dien as slot en beoog om vrae rakende tekortkominge, gevolgtrekkings en ruimte vir verdere navorsing te beantwoord.

1.6 Slotsom en motivering vir studie

Soos gesien vanuit die voorafgaande bespreking rondom navorsing oor Kamfer en Bekono, is daar nog relatief min studies oor hulle as swart feministiese digters gedoen. Geen komparatistiese studies is tot dusver ook oor hierdie Afrikaanse en Nederlandse digters voltooi nie. 'n Vergelykende studie tussen hierdie twee digters sal sorg vir nuwe insigte met betrekking tot die twee letterkundes. Dit skakel met die huidige opvlam van swart feminism en feminism in die algemeen, en sal illustreer hoe Afrikaans en Nederlands by die wêreltletterkunde inskakel.

Hoofstuk 2: Feminisme

2.1. Inleiding tot die feminisme

Volgens Dullaart (1998:152) se hoofstuk in *Alkant olifant* (Van der Merwe en Viljoen, 1998) duis die bekende feministiese teoretikus Elaine Showalter op drie stadia kenmerkend van alle feministiese bewegings.

1. Aanvanklik word die dominante en patriargale konvensies nageboots en uitgeleef.
2. Daar is vervolgens 'n protes teen die patriargale onderdrukking en 'n stryd om die regte van die onderdrukte vrou.
3. Ten slotte is daar 'n ondekking van die self by die vrou waar die vrou vrygemaak is van die noodsaak van opposisie teen die patriargale tradisie.

Marianne de Jong (2010) beskryf *feminisme* as 'n term wat in die eerste plek verwys na die opbloei van praktyk en teorie wat gesentreer is om en gemik is op die erkenning van die onderdrukte posisie van die vrou en die herstel van haar regte op alle ekonomiese, politieke en kulturele terreine. Die feminisme strewe met ander woorde daarna om 'n stem te gee aan die stemlose vrou. Volgens Lawrence (2017:43) daag die feminisme die representasie en stemgewing van vroue uit, terwyl dit daarop aandring dat daar beter omstandighede vir vroue geskep moet word. Die twee kwessies wat dus sterk in die feministiese kritiek na vore kom, is: Die vrou se identiteitsoeke en tweedens die vrou as onderdrukte in 'n samelewing wat deur mans gedomineer word. Lawrence (2017) stem verder saam met Eagleton (1986) dat daar onderskeid gemaak moet word tussen vroueskrywers en feministiese skrywers. Sy voer aan dat alle skrywers van die vroulike geslag nie noodwendig as feministe geklassifiseer kan word nie en dat feminisme 'n belyning van politieke belang is wat deur sommige vroueskrywers aangeneem word, en deur ander nie.

Bothma (2018) is van mening dat feminisme vandag nie as 'n enkele stroom gesien moet word nie en dat niemand kan ontken dat feminisme nie een, suiwer ideologie is of was nie. Dit is enersyds omdat menslike opinies so sterk verskil van mekaar en andersyds omdat daar ruimte gelaat moet word vir verskillende definisies van wat 'n vrou is. Daar is volgens Dullaart (1998:154) histories twee groepe feministiese denkers: die Anglo-Amerikaanse tradisie en die Franse tradisie. Eersgenoemde is volgens Dullaart (1998:153) gemoeid met die regte van vroue

– hulle sien vroue as 'n klas wat polities en ekonomies onderdruk is. Dié tradisie vind aansluiting by die Marxisme en die hoofdoel is om vir vroue gelyke regte te bewerkstellig. Die Franse tradisie, in teenstelling hiermee, bou voort op dekonstruksie en psigoanalise van vroeëre jare. Hulle doel is nie om plek te maak vir die vrou nie, maar om die wêreld heeltemal te verander. Hulle ondersoek die samelewing se manier van dink en hoe dit veroorsaak dat vroue in sekere posisies is (Dullaart, 1998:154). Dit gaan dus hier oor die proses van subjekvorming, byvoorbeeld hoe seuntjies en dogtertjies grootgemaak word wat betrekking het op die gesinstruktuur. Die psigoanalise word gevolegtlik betrek, en die grense van die gesinstruktuur word bevraagteken met betrekking tot die verskillende rolle wat aan verskillende geslagte toegeken word.

Freud se interpretasie van 'die histerie van die vrou' word deur menige beskou as die beginpunt van die psigoanalise. Reeds in sy eerste werk, *Studies on hysteria* in 1895/1896, stel Freud 'n hiërargie op wat die vrou ondergeskik stel aan die man. Dit is volgens Dullaart (1998:154-155) eger Freud se studie oor die kerngesin wat die basis vorm vir feministiese kritiek in terme van die proses van subjekvorming. Dié teoretisering bepaal dat elke gesinslid 'n bepaalde rol het en dat dié rol hoofsaaklik bepaal word deur die praat- en denkpatrone van die gesin se samelewing. Daarom gaan dit nie soseer daaroor of 'n kind biologies as deel van die manlike en vroulike geslag gebore word nie, maar watter betekenisse en implikasies die sosiale en kulturele samelewing aan elke geslag verbind. Hierdie vasgestelde patronen word verwoord en oorgedra deur middel van taal en is volgens Freud die oorsaak van subjekvorming (Jacobs, 2018: 77). Freud se werk fokus op die seun se ontwikkeling tot subjek omdat hy die penis as geslagsorgaan besit. Hierdie fase van ontwikkeling word die Oidipus-fase genoem (Dullaart, 1998:155). Daarteenoor ervaar die dogtertjie 'n gebrek aan 'n penis. Die Franse feministe problematiseer hierdie fallosentristiese uitgangspunte van Freud en die psigoanalise (Hendricks, 2014:5).

Swart feminismie bied 'n ander invalshoek tot die feminismie. Dit word volgens De Jong (2010:61) as 'n uitvloeisel van die Anglo-Amerikaanse tradisie beskou, met skrywers soos Maya Angelou, Alice Walker en bell hooks as toonaangewende figure wat die historiese en materiële omstandighede wat hulle ras en geslag in 'n onderdrukte toestand gedompel het, analyseer. Terwyl Anglo-Amerikaanse feminismie dus onwikkel het uit sosialistiese politiek, ontwikkel Franse feminismie vanuit die filosofiese tradisie. Dít het geleid tot die beskouing dat Anglo-Amerikaanse feminismie meer aktivisties en Franse feminismie meer teoreties georiënteer is. Volgens Jacobs (2018: 84) bevraagteken die Anglo-Amerikaanse feminismie die rol van

gender binne die raamwerk van 'n patriargale samelewing, terwyl Franse feminisme vernaamlik fokus op die bestudering van die teorie rondom die rol van gender in taal en die skryfhandeling.

Volgens Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:175) moet feminisme as 'n skakel tot die postkoloniale gelees word. Spivak kan volgens Bertens (2007: 211) gesien word as die eerste postkoloniale teoretikus met 'n sterk feministiese aanslag wat die twee teoretiese invalshoeke (postkolonialisme en feminisme) versoen. Dieselfde versoening kom ook ter sprake in Kimberlé Crenshaw se interseksionaliteitsteorie (sien Carastathis, 2014). Kamfer en Bokono se werk(e) kan beide as feministiese en postkolonialistiese tekste gelees word. In beide digters se werk is 'n digter-spreker aan die woord wat 'n tipe selfintrospeksie doen waar sy haar storie/verhaal vanuit haar eie perspektief vertel. Beide digters skryf terug na die onderdrukker en eis die verlede terug, wat kenmerkend is van die postkolonialisme (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989). Hulle gee stem aan die gemarginaliseerde, die swart vrou en vroue in die algemeen. Dié ontwikkeling van identiteit is volgens hooks (1990:20) deel van die vorming van 'n radikale swart subjektiwiteit. Beide Bonthuys (2020:257) en Vermeulen (2018:35) is van mening dat hierdie proses aansluit by hooks (1990:12) se konsep van "coming to voice" waar die digter-spreker haar eie stem ontdek en die moed om dit te gebruik, voortsit.

2.2 bell hooks en swart feminism

Soos reeds genoem, sal dié tesis nou aansluit by Vermeulen (2018) se teoretisering oor bell hooks. Eenvoudig gestel, is feminisme vir hooks (1981) 'n beweging wat daarop gemik is om seksisme, seksistiese uitbuiting en onderdrukking te beëindig. Teoreties gesproke skryf hooks (1981) volgens Vermeulen (2018:15) binne die konteks van die postmoderne Amerikaanse samelewing met spesifieke fokus op konsepte soos postmoderne hibriditeit en identiteit. Sy werk volgens Vermeulen (2018:5) vanuit die veronderstelling dat die postmoderne paradigma hoofsaaklik deur 'n blanke elite beheer word, waarbinne daar nie noodwendig ruimte is vir die Ander om optimaal te funksioneer nie. Voorts voer hooks (1981) volgens Vermeulen (2018:5) aan dat die posisie van vroue sowel as mense van kleur onderbeklemtoon word in die postmoderne denkwyse en meen dat 'n "consideration of both sexist and racist hierarchies" nodig is om hul marginalisering te verstaan ten einde die wanbalanse reg te stel. bell hooks bied met ander woorde 'n diskloers aan wat die bogenoemde raamwerk bevraagteken en 'n

alternatiewe denkwyse daaromtrent aanmoedig. Dit maak van hooks een van die groot Afro-Amerikaanse feministe.

Volgens Vermeulen (2018:10) is die Amerikaanse filosoof, feminis en aktivis bell hooks (gebore Gloria Jean Watkins) veral welbekend in akademiese kringe weens haar bydrae tot “gender- en kultuurstudies en haar posisie binne die swart Amerikaanse feministiese beweging”. hooks se bydrae tot die Combahee River Collective word volgens Vermeulen (2018: 12) besonder hoog geag omdat sy die teorie en praktyk bymekaar uitbring asook persoonlike narratief by die teorie voeg. Myns insiens bied dié betrek van persoonlike narratiewe ondersteuning vir die gewone swart vrou om nie alleen op ervaringe te steun nie, maar ook om kritiese denke toe te pas en om abstrakte teoretisering in te span wat aansluit by die term: “the personal is political”. Die motto “the personal is political” het volgens Kelly (2008) in die laat sestigs en vroeë sewentigs gewild geraak na aanleiding van die gebruik daarvan deur ’n groep genaamd Redstockings en deur Robin Morgan in haar boek *The Sisterhood is Powerful*. Die leuse is volgens Kelly (2008) geskep om die persoonlike lewens van vroue te ondersoek en die belangrike effek van seksisme daarop te beklemtoon, dit wil sê: vroue se toegang tot gesondheidsorg, vroue se verantwoordelikhede in die huis en vroue se weerloosheid vir moontlike seksuele aanranding. Hierdie ondersoek se hoofdoel was om 1.) vroue te inspireer om politiek aktief te wees in die kwessies wat hul lewens beïnvloed het, en 2.) om seker te maak dat politici aandag gee aan vroue se lewens – met ander woorde om te belig hoe wette vroue ignoreer (Kelly, 2008). Bogenoemde motto word onder feministe gebruik as aanduidend van die persoonlike ervarings van vroue wat gewortel is in hul politieke situasie en geslagsongelykheid.

hooks se werk sluit uit die staanspoor hierby aan. Volgens Vermeulen (2018:15) debuteer Watkins in 1978 onder die skrywersnaam bell hooks, met ’n klein bundel gedigte, *And there we wept: Poems*. hooks se eerste teoretiese boek, *Ain’t I a woman: Black women and feminism*, verskyn in 1981. In *Ain’t I woman* maak hooks (1981:154) aanspraak op die swart vrou se posisie in die samelewning en bespreek sy onder meer hoe die swart vrou deur die wit publiek, veral wit mans, gesien was as: “a creature unworthy of the title women” en “she was mere chattel, a thing, an animal”.

Volgens hooks (1981:162) word daar deur menige vroue geglo dat wit vroue die feministiese revolusie in werking gestel het en dat swart vroue nie belang gestel het in vroulike bevryding nie. Alhoewel dit waar is dat wit vroue byna elke beweging van feministiese revolusie geleei het

in Amerika, is swart vroue as gevolg van kolonisasering en rasse-imperialisme verbied om vrouebewegings te bestuur. hooks (1981:53) is van mening dat die term *vrou* as uitsluitlik verwysend na wit vroue nie deur wit feministe betwis is nie en tweedens was hul reaksie op swart vroue se rassistiese onderdrukking dat onderdrukking nie gemeet kan word nie. hooks (1981:163) is verder van mening dat historici wat hulself in die vroeë jare as feministe geklassifiseer het, gedurig die bydrae van swart vroueregte verontagsaam het deur te sê dat feminismie nie gefokus was op rassekwessies nie.

Die swart aktivis Josephine St. Pierre Ruffin (1842–1924) het histories saam met wit vroueorganisasies gewerk en het tot die gevolgtrekking gekom dat swart vroue nie op wit vroue kon steun om heelhartig deel te vorm van die vroueregte-beweging nie. Sy het swart vroue aangeraai om eers hulle persoonlike kwessies, soos armoede, geweld en werkloosheid, aan te spreek (hooks, 1981: 163). Ruffin het egter nie swart vroue gevra om alleen te werk nie, maar dat hulle saamwerk, ongeag die verskil in ras, sodat hulle 'n beweging kan stig wat gemoeid is met die regte van alle vroue (hooks, 1981:164).

Dié geveg vir gelyke regte was egter nie onproblematis nie, terwyl wit vroue-organisasies hul aandag kon vestig op kwessies soos opvoeding, liefdadigheid en geleerde gemeenskappe, was swart vroue eerder gemoeid met kwessies soos armoede, prostitusie en die sorg van bejaardes en gestremdes – swart vroue was egter steeds net so toegewyd ten opsigte van die stryd vir swart vroue se regte soos enige ander groep vroue-aktiviste (hooks, 1981:165). Die etiket 'feminisme' is veral om hierdie redes nie deur swart vrouebewegings gebruik nie vanweë die persepsie dat dit 'n Westerse verskynsel is en hoofsaaklik op die wit middelklasvrou van toepassing is. Menige van hierdie kwessies manifesteer in beide Kamfer en Bekono se bundels.⁶

Ten spyte van seksistiese onderdrukking, merk die laat 1900's 'n belangrike tyd in die lewe van swart Amerikaanse vroue se persoonlike geskiedenis nadat hulle in 1920 die reg toegestaan is om te kan stem (hooks, 1981:170). Die aanvaarding en toelating van stemreg was volgens hooks (1981:171) ook nie onproblematis nie: "The great majority of white women did not use their voting privileges to support women's issues, they voted as their husband, fathers or brothers". Volgens hooks (1981:171) het dié kompromie van beginsels deur wit feministe daartoe gelei dat die patriargale stelsel steeds meer mag besit het.

⁶ Hierdie kwessies sal onder meer bespreek word by die ontleding van gedigte.

Sake neem egter 'n ander wending in die tydperk van die 1920's tot 1960's. Teen die einde van die Civil Rights Movement (CRM) of Burgerregtebeweging het die Amerikaanse publiek slegs die name van swart mans soos Martin Luther King Jr., A. Phillip Randolph en Roy Wilkins onthou, en nie die name van die dinamiese swart vroue soos Rosa Parks, Daisy Bates en Fannie Lou Hamer wat hul ondersteun het in die stryd nie (hooks, 1981). Volgens hooks (1981:177) was swart sowel as wit vroue daartoe gedwing om onafhanklik, selfgeldend en hardwerkend te wees. Mans het in teenstryd al hierdie vorme van onafhanklikheid afgebreek deur gebruik te maak van die media as wapen. Vroue is beïnvloed deur propaganda wat hulle laat glo het dat 'n vrou se plek slegs in die kombuis was, dat haar hele bestaan daarom draai om met die perfekte man te trou en kinders te baar (Black, 1989:75). hooks (1981:177) lewer ook kommentaar op die ekonomiese posisie van vroue en stel dat vroue nie toegelaat was om met mans te kompeteer nie en indien hulle wel die ekonomiese sektor sou betree, mag dit slegs in areas soos verpleegkunde of die onderwys gewees het. Volgens Black (1989:78) het feminismie nie net manlike bevoorregting bevraagteken nie, maar die universele stryd van vroue dwarsoor die wêreld vir die bemagtiging van die vrou en die erkenning van vroueregte gedryf.

Swart feminismie wat op bogenoemde gebou het, fokus volgens Chaudhari (2015: 69) "nie alleenlik op geslagtelike onreg nie", maar beklemtoon ook die kwessie van rassisme en interseksionaliteit. Sy is van mening dat deur die invoeging van die voorvoegsel "swart" die universele aanvaarding dat feministiese bewegings slegs uit wit vroue bestaan, uitgedaag is. Die term *swart feminismie* verwys volgens Chaudhari (2015:70) na 'n "afwyking van die rassistiese komponent teenwoordig in feministiese teorie [...] dit verwerp die valse voorwendsel dat feminismie verteenwoordigend is van alle vroue".

2.3 Feministiese golwe

Volgens Jacobs (2018) word die posisie en ontwikkeling van swart feminismie duideliker as dit teen die agtergrond van die verskillende feministiese golwe gesien word. Daar bestaan redelik meningsverskille oor die golwe van feminismie. Jacobs (2018: 68) onderskei tussen hierdie golwe soos volg:

Die eerste golf verrys binne die konteks van industriële maatskappy en liberale politiek, maar is verbind aan beide die liberale vroueregtebeweging en die vroeë sosialistiese feminismie van die laat negentiende en vroeë twintigste eeu in die Verenigde State van Amerika en Europa. Die

tweede feministiese golf tree na vore in die 1960's en 1970's in naoorlogse Westerse samelewings. Die feminisme van hierdie tweede golf is in nabye verbanding met die radikale stemme van vrouebemagtiging en gedifferensieerde regte. Vanaf die middel 1990's word die derde feministiese golf prominent, voortspruitend uit 'n nuwe postkoloniale en postsosialistiese wêrldorde, binne die konteks van 'n inligtinggerigte samelewing en 'n neoliberalen, globale politieke beskouing.

Volgens Jacobs (2018:69) het die eerstegolffeministe stereotipiese sienings van vroue as moeders en huisvroue uitgedaa. Die beweging het voorts die wetlike aspekte van feminism – soos stemreg – aangespreek.

Tweedegolffeminisme word volgens Jacobs (2018: 71) ook dikwels "radikale" tweede-golffeminisme genoem, aangesien vroue in hierdie era sterk standpunt ingeneem het aangaande susterskap en die outonomiteit van die vroulike liggaam. Volgens Mack-Canty (2004:158) het feministe in die era meer gefokus daarop om die kruising van verskeie 'ismes' met betrekking tot interseksionaliteit te ondersoek. Hierdie fokus dra by tot Kate Millet (opgeneem in Jacobs, 2018:71) se mening dat die vrou 'n reg het tot haar eie liggaam en 'n seksualiteit van haar eie, met ander woorde "n seksualiteit wat losgemaak is van die verpligtinge van die huwelik, moederskap en reproduksie". Hierdie uitgangspunte was en is steeds omstrede – in 2018 publiseer Bothma 'n artikel op *Netwerk24* waarin sy die bekende Franse feminis Simone de Beauvoir se siening aangaande genderrolle bevraagteken en uitdaag. Bothma (2018) is van mening dat die woord 'feminisme' verwys na vroue wat hulself bevry en spreek die teenstrydigheid aan van De Beauvoir se stellings: "In plaas daarvan om meisies die versekering te gee dat hulle kan wees wat ook al hulle wil wees, raak ons die josie in vir vroue wat eintlik net wil trou en kinders wil grootmaak. Die tradisionele idee van 'n gesin word deur feministe gesien as 'n strik waardeur breinspoeling plaasvind sodat vroue eerder tuisbly." Jacobs (2018:70) wys voorts op die tweedegolfsiening dat vroue, as gevolg van hulle primêre sosiale verbintenis tot die gesin en reproduksie, 'n klas en ekonomiese van hulle eie vorm, gebaseer op die onbetaalde arbeid wat verrig word binne die huis, die produktiwiteit van moederskap en hulle funksie as 'n reserwewerksmag.

Naas tweedegolffeminisme neem derdegolffeminisme volgens Mack-Canty (2004: 158) vorm aan in die laat 1980's en 1990's. Jacobs (2018:86) bestempel derdegolffeministe se motivering as "die behoeftte om 'n feministiese teorie en politiek te ontwikkel wat teenstrydige ondervindings verreken en kategorieuse denke dekonstrueer". Volgens Jacobs (2018:85-86) is

hul gemeenskaplike doelwit die strewe om feminisme te herdefinieer: “om wedersydse onderdrukkende en statiese kategorieë te vermy en om voorkeur te gee aan ’n chaotiese wêreld waarin daar tegelykertyd erkenning gegee word aan die vorming van nuwe alliansies én aan meerduidigheid”. Derdegolffeministe se oogmerke varieer volgens Bothma (2018) dus meer om verskeie konsepte van vrouwees in te sluit. Mack-Canty (2004:159) is van mening dat tweedegolffeministe gewerk het vir die insluiting van vroue in die openbare sfeer, tesame met die behoefte om te erken dat private bekommernisse openbare aandag verdien. Daarteenoor reageer derdegolffeministe op bykomende bekommernisse en ’n paar beduidende kwessies van die verlede. Teoreties skep laasgenoemde golf ook ruimte vir die term *postkoloniale feminism*. Die postkoloniale feminism is volgens Mack-Canty (2004:164) daarmee gemoeid om die ontleding van interseksionaliteit en multikulturele identiteitsvorming uit te brei en om die negatiewe gevolge van Westerse kolonialisme (wat steeds bestaan) in te sluit. Ook volgens Bonthuys (2020:241-247) skakel die postkoloniale feminism met die derde golf aangesien hierdie groep feministe begrippe soos *postkoloniale feminism* benut om swart feminism te verbreed en die negatiewe effek van die koloniale bestel op alle vroue in ontwikkelende lande in te sluit.

Die vierde feministiese golf, soos bespreek in hoofstuk 1, verwys volgens Ann (2007) na ’n herlewing in belangstelling in die feminism. Dit hou volgens Ann (2007) sterk verband met die gebruik van sosiale media (neem byvoorbeeld in ag die #metoo-beweging wat sterk verbande het met die vierdegolffeminisme).⁷ Beide Kamfer en Bekono bespreek in hul bundels kwessies oor geweld teen vroue en eersgenoemde vermeld die effek van sosiale media daarop.

Die poësie van die twee digters wat in hierdie tesis aan bod kom, vind aansluiting by verskillende uitgangspunte van die feministiese golwe. Meer hieroor in hoofstuk 4.

2.4 Feminisme in die Suid-Afrikaanse konteks

Met betrekking tot die Suid-Afrikaanse konteks van feminism word dié denkskool steeds volgens De Jong en Murray (2017) deur baie Afrikavroue beskou as ’n Westerse, Europese of Anglo-Amerikaanse verskynsel wat neig om “anti-man” te wees. Hierdie siening kan met “womanism” en “African womanism” geassosieer word, wat daarop neerkom dat die swart

⁷ Die twee golwe (derde en vierde) word dikwels as een deur teoretici beskou.

vroue nie hul mans wat alreeds in 'n benadeelde posisie is, verder wil benadeel nie. Volgens Chaudhari (2015: 52) is "Womanism", 'n term wat oorspronklik van die Amerikaanse skrywer Alice Walker kom, 'n beskouing wat ras en die gelykheid van die vrou as ewe belangrike aspekte wat nie maklik van mekaar geskei kan word nie, bestempel.

Histories volg feminisme in Suid-Afrika verskillende trajekte wat volgens rasseverskil en politieke ervaring, maar ook deur taal- en ideologiese verskille, bepaal word. Dit reflekteer ook die globale tendense aangaande feminisme soos hooks en kie dit beskryf (sien 2.2). Volgens De Jong en Murray (2017) hang die stryd vir vroueregte in Suid-Afrika in die vorige eeu saam met die rassesegregasiepolitiek van die 20ste eeu en het dit grotendeels te make met die feit dat wit vroue in 1930 stemreg verwerf het, terwyl swart, bruin en Indiërs vroue uitgesluit is. Voordat die demokratiese grondwet van 1993 universele stemreg geïmplementeer het, is vroueregte nie gesien as regte vir alle vroue nie – veral nie vir swart vroue-aktiviste verbonde aan weerstandsbewegings in Suid-Afrika wat geveg het vir die sosio-politieke regte van swart vroue nie. Volgens De Jong en Murray (2017) bring die vroue wat op 9 Augustus 1956 in Pretoria teen die dra van pasboeke vir swart vroue gemarsjeer het, egter 'n keerpunt teweeg. Hulle geveg was teen ongelyke regte en het verklaar dat die vrou se plek nie net in die kombuis is nie maar 'oral', en dat die vrou se krag nie onderskat moet word nie ("You strike a woman, you strike a rock" was hul welbekende leuse). Vervolgens verkry hierdie politiesgeïnspireerde moment van vroue-aktivisme sedert die begin van die 21ste eeu ikoniese status vir swart en wit vroue wat die gaping tussen die feminismses wil oorbrug (De Jong en Murray, 2017).

De Jong en Murray (2017) is verder van mening dat feministiese bewuswording soortgelyk aan die tweedegolffeminisme van die Noorde teen die 1980's 'n verskyning in Suid-Afrika maak, veral eers in Engelstalige verband. In een van die eerste Afrikaanse feministiese navorsingsartikels oor die letterkunde kom Renée Marais in 1988 nog tot die slotsom dat Afrikaanse vroueskrywers oorwegend 'n konserwatiewe siening van die vrou het.

Volgens De Jong en Murray (2017) ontwikkel daar nogtans 'n ginokritiese diskopers in Afrikaans wat help om 'n genealogie op te bou van vrouestemme wat uitdrukking en erkenning soek. Hier bring Elsabé Brink volgens De Jong en Murray (2017) die werk van die Afrikaanse vroue wat lid was van die sosialisties geïnspireerde Klerewerkersunie (1918-1939) onder die aandag as 'n vroeë voorbeeld van aktivisme – met poësie as oproepmiddel – deur en vir (Afrikaanse) vroue. Voorts identifiseer hulle Marie du Toit as moontlik die eerste Afrikaanse feminist met haar *Vrouw en Feminist* (1923) as 'n verdediging van die vrou se reg om te stem. Verder verklaar De Jong

en Murray (2017) dat die voortrekkervrou Susanna Smit se dagboek en brieue ook as feministiese tekste beskou kan word vanweë Antjie Krog se herskryf daarvan in *Otters in Bronslaai* (1981) en in romans van Margaret Bakkes en Karel Schoeman. Volgens De Jong en Murray (2017) gee Smit in hierdie skrywe uitdrukking aan haar seksuele en godsdienstige ongelukkigheid in haar huwelik. Hierdie teruggaan na of skep van 'n argief, sluit dus aan by die poging om vas te stel of daar 'n onderdrukte geskiedenis van vroueskryfwerk bestaan wat deur manlik oorheersde institusies en kanonisering uitgesluit is (De Jong en Murray, 2017).

Daar kom volgens De Jong en Murray (2017) in die laat 1980's plaaslik 'n werklike feministiese wending in die werk van bepaalde vroueskrywers. Dit sluit volgens my mening aan by Viljoen (2011) se siening oor die vrou wat krities standpunt inneem teenoor politieke en kulturele stelsels wat vryheid en regte misken, en met 'n stryd om seksuele bevryding. Skrywers moes 'n geveg voer met seksuele en homofobiese taboos: "The interactions of political disillusionment, increasing gay thematisation and feminist consciousness in women's writing marks the 'liberation' of Afrikaans writing by women" (Viljoen, 2011:454). Volgens Bonthuys (2020:248) skakel postapartheid-digters soos Kamfer se geïndividualiseerde perspektiewe op haar skryfwerk, asook die tematiek wat in haar werk(e) aangespreek word, met tendense tipies van huidige swart Afrikaanse skryfwerk, maar dui dit óók op 'n denkpatroon tipies van die derdefeministiese golf.

Daar ontstaan volgens De Jong en Murray, (2017) tans by die jeug van Suid-Afrika 'n selfbewuste aktivistiese herlewing van feminism, soos byvoorbeeld LGBT⁸ organisasies wat veg vir die wetlike erkenning van homofobie as motief vir 'pandemiese moorde op swart lesbiese vroue en vir die erkenning daarvan as haatmisdade.

2.5 Feminisme in die Nederlandse konteks

Met betrekking tot die Nederlandse situasie is De Roover (2017:2) van mening dat daar steeds man-vrou-ongelykhede in Europa bestaan. Sy skryf hierdie onreg toe aan verskeie redes, onder andere:

1. Die probleem van vrouemishandeling.
2. Ongelykheid op grond van die arbeidsmag.

⁸ Lesbies/gay/biseksueel/transgender/interseks gemeenskap.

3. Ongelykheid op die vlak van politieke besluitneming.

Volgens De Roover (2017:2) is hierdie drie ongelykhede slegs “het topje van de ijsberg”. Die problematiek strek volgens haar veral voor die feministiese beweging in ’n gevorderde fase/golf geplaas kan word. Volgens haar is talle Europese vroue steeds versigtig om hulself as feministe te beskou vanweë die negatiewe konnotasies met die beweging. Dit staan bekend as “de feminist paradox” – volgens De Roover (2017:4) is daar mense wat die feministiese beweging ondersteun, maar nie hulself as feministe klassifiseer nie. Die grootse gevvaar vir De Roover (2017) is waarskynlik die onsekerheid rondom die stand van feminism. Menige kritici bevraagteken die nodigheid van feminism in die een-en-twintigste eeu en is nie gemaklik met die feit dat hulle nie onderskeid kan tref tussen wat as feministies geklassifiseer kan word en wat nie. Ander is van mening dat hulle hulself nie as gemarginaliseerde wil beskou nie vanweë hul herinneringe aan die verlede waarin hulle voorheen gemarginaliseer was. Ten spyte van die negatiewe konnotasies rondom feminism verduidelik De Roover (2017:4) dat die beweging ook op talle vlakke positief bydra tot die vrou se identiteit: “Het hebben van een feministische identiteit helpt vrouwen om seksisme te confronteren.” Verder bevorder dit gendergelykheid en dra sodoende positief by tot die LGBT-gemeenskap se posisie en verenig vroue van verskillende agtergronde. Vroue wat hulself as feministe beskou, het volgens De Roover (2017) meer selfvertroue en staan in bykans enige situasie, hetso dit op sosiale of ekonomiese vlak is, ferm.

De Roover (2017) is daarom van mening dat die feminism nog redelike ruimte laat vir navorsing binne die Nederlandse konteks. My studie sal poog om hierdie ruimte leemte te vul met die bestudering van ’n feministiese Nederlandse digter, Simone Atangana Bekono. Bekono klassifiseer ook as migrantidakter vanweë haar Nederlands-Kameroense identiteit (sien 3.3).

Nog ’n onlangs gepubliseerde swart feministiese Nederlandse digter, Radna Fabias, ondersoek haar debuutbundel, *Habitus* (2018), kwessies oor oorsprong, identiteit en die liggaam aan. Hierdie posisionering van Bekono én Fabias as swart feministiese Nederlandse skrywers sluit ook aan by Ann (2007) se teorie oor swart feministe wat beklemtoon dat dit ’n denkskool is waarin verklaar word dat seksisme, klasonderdrukking, geslagsidentiteit en rassisme onlosmaaklik gebind is. Vir die doeleindes van die studie word Bekono egter gebruik vanweë haar Afrikakultuur herkoms.

2.6 Slot

Hierdie hoofstuk het onder andere feminisme teenoor swart feminism bespreek. Voorts het dit ook die golwe van feminism uiteengesit en dié term vanuit beide die Suid-Afrikaanse en Nederlandse konteks onder die loep gebring. Vanuit die bespreking is dit duidelik dat daar vir swart vroueskrywers soos Kamfer en Bekono steeds 'n stryd om gelykheid in die hedendaagse lewe is. Die stryd om gelykheid sluit nie net die geveg tot gelykheid rondom geslag in nie, maar ook gelykheid met betrekking tot onderdrukking en marginalisering rondom ras. In die volgende hoofstuk word die postkolonialisme gevolglik bespreek.

Hoofstuk 3: Swart Afrikaanse skryfwerk, migranteliteratuur en postkolonialisme

3.1 Agtergrond

Histories was Suid-Afrika hoofsaaklik onder die bestuur van 'n wit politieke stelsel wat verander in April 1994 wanneer die land sy eerste demokratiese verkiesing het. Hierdie verandering het verskeie regte vir mense van kleur teweeg gebring ná 'n geskiedenis van kolonialisme, separatisme en apartheid. In oorwegend wit Europese lande soos Nederland, wat destyds (onder andere) die Kaap gekoloniseer het, is dit eers in die laaste paar dekades wat daar groot groepe van ander rasse en nasionaliteite sterk in die politieke en publieke sfeer na vore tree. Hierdie groepe het dikwels immigrantewortels. Die onderstaande hoofstuk poog om verbande te lê tussen postkolonialisme, swart Afrikaanse skryfwerk asook migranteliteratuur wat aan die hand van bogenoemde politieke verskynsels tot stand gekom het en steeds ontwikkel.

3.2 Suid-Afrika en swart Afrikaanse skryfwerk

3.2.1 Die apartheidstelsel en Suid-Afrika vandag

Volgens Thomsell (2018) beteken die woord 'apartheid' basies die skeiding en aparte ontwikkeling van rasse en is dit 'n praktyk wat voortbou op die persepsie wat al sedert die koloniale tye in Suid-Afrika heers, met Nederland en Brittanje as koloniale heersers. Volgens Viljoen (2005:2) kan selfs Afrikaans as taal hierby betrek word. Sy is van mening dat Afrikaans as taal aan die een kant kan gesien word as 'n taal wat nou geassosieer word met kolonialisme omdat dit ontwikkel het uit die Nederlands wat deur die eerste koloniseerders van Suid-Afrika gepraat is. Die taal is verder volgens Viljoen (2005) geapproprieer deur Afrikanernasionalisme om die bestaan van 'n Afrikanernasie te wettig en word geassosieer met die onderdrukkers van apartheid.

Hierdie onderdrukking sluit aan by die persepsie van Suid-Afrika wat heers voor 1994 rakende die kleurgrense wat die apartheidbestel in plek gestel het om sosiale verhoudings en magsverhoudings te beheer en te handhaaf. Thomsell (2018) skryf hierdie persepsies toe aan die kern van apartheid: rassesegregasie. Die segregasie wat geleei het tot die politieke en

ekonomiese diskriminasie wat swart (of bruin en Indiese) en wit Suid-Afrikaners geskei het. Dieselfde rassekategorieë is vandag steeds in gebruik om regstellende maatreëls soos swart ekonomiese bemagtiging te bevorder (Thompson, 2018). Hierdie rassekategorisering sluit ook aan by postkolonialisme en Suid-Afrika se geskiedenis as gekolonialiseerde land. Rassesegregasie en apartheid tree volgens Thompson (2018) net na die Anglo-Boereoorlog wetlik in werking toe die Unie van Suid-Afrika in 1910 onder Britse beheer gestig is waarby Europeërs in Suid-Afrika die politieke struktuur van die nuwe nasie gevorm het. Die woord apartheid self het eers later vorm aangeneem. Volgens Thomsell (2018) word dié woord eers na die verkiesing van 1948 algemeen in die Suid-Afrikaanse politiek. Dit lei gevvolglik tot die die swart meerderheid as die politieke minderheidsgroep (sonder stemreg) en plaas hulle op die marge van die samelewning.

Die prentjie verander egter aansienlik ná 1994 met die aanbreek van die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika. Die swart meerderheid verkry stemreg en betree deur die oorwinning van die ANC die politieke sfeer en Suid-Afrika word vandag as een van die lande met die mees etnies diverse bevolkings gesien.

3.2.2 Oor die term *swart* en *swart Afrikaanse skryfwerk*

Volgens Viljoen (2013:2) word Afrikaans beskou as die moedertaal van die wit Afrikaner en dra dit die las van 'n assosiasie met die uitsluitende en onderdrukkende beleid van Afrikanernasionalisme. Aan die ander kant is meer as die helfte van dié taal se sprekers van gemengde afkoms en is Afrikaans ook gebruik as instrument in die stryd teen apartheid (Viljoen, 2013:2).

In studies oor die ontwikkeling van die Afrikaanse taal⁹ is dit duidelik dat die taal gevorm is deur die interaksie van Nederlands, Maleis, Kreools-Portugees en die inheemse Khoi-taal. Afrikaans bevat volgens Viljoen (2013:2) ook spore van Duits, Frans, Arabies, Afrika-tale en Engels. Afrikaans het egter na 1994 sy bevoorregte posisie as een van Suid-Afrika se twee amptelike tale verloor en een van elf amptelike tale geword.

Die term *swart Afrikaanse skrywer* verwys volgens Viljoen (2013:3) in die Suid-Afrikaanse konteks na "skrywers van gemengde afkoms wie se moedertaal Afrikaans is en wat die taal

⁹ Sien onder meer Ponelis (1987).

gebruik as medium van literêre uitdrukking”. Verder argumenteer Hein Willemse (sien Viljoen, 2013) dat die gebruik van die politieke inklusiewe term *swart* ’n verset was teen die etikette van onderdrukking en sodoende “protes teen en verwerping van die wit heersende klas se rassekategorieë sinjaleer” (Viljoen, 2013:3). Hierdie stategiese verset teen onderdrukking het volgens die historikus Adhikan gesiteer in Viljoen (2013:3) aangesluit by die “coloured rejectionism” wat aangewakker is deur die ideaal van ’n nie-rassige Suid-Afrika in ’n anti-apartheidsbeweging.

Alhoewel die term *swart* oor negatiewe konnotasies beskik, is verskeie literêre kenners soos Ampie Coetzee (sien Viljoen, 2013) van mening dat die term ook positief geïnterpreteer kan word. Volgens hom dra dit by tot solidariteit onder veral die Afrikaanse skrywers wat uitgesluit was/is van wit bevoorregting (Viljoen, 2013:3). Verder maak Viljoen (2013: 3) melding van Coetzee se omskrywing van die swart Afrikaanse skrywer en skryf dit toe aan “’n nie-Afrikaner, Afrikaanssprekende nie-hegemoniese skrywer”. Hierdie nie-hegemoniese skrywer sluit volgens Viljoen (2013) aan by Willemse se verwysing na onsigbare grense tussen swart Afrikaanse skrywers en wit Afrikaanse literêre tradisies wat daarop uit was om swart Afrikaanssprekendes te marginaliseer sodat hulle bydraes op die kantlyn geplaas word en hulle potensiaal as skrywers nie ten volle erken word nie.

Alhoewel talle swart Afrikaanse skrywers vanaf die 1940’s literêre tekste gepubliseer het was daar ’n “merkbare toename in die literêre produksie van swart Afrikaanse skrywers na 1978” (Viljoen, 2013:4). Dié skerp toename in literêre produksie word deur Hein Willemse toegeskryf aan “die invloed van die swartbewussynbeweging, ’n verhoogde politieke bewussyn en die opkoms van ’n intellektuele werkersklas” (Viljoen, 2013:3). Hierdie groep skrywers sluit vandag onder meer vir Ronelda Kamfer in.

Sosiopolitieke temas wat oorheersend voorkom in die werke van swart Afrikaanse skrywers sluit volgens Viljoen (2013:4) die volgende in:

[D]ie herskrywing van die geskiedenis vanuit die perspektief van die gemarginaliseerde; die artikulering van hulle eie gemeenskappe se ervaring; die opvoeding van hierdie gemeenskappe deur middel van literêre tekste om die swart Afrikaanse skrywer se leserpubliek te word; die skryf van tekste vanuit die perspektief van die werkersklas; ’n bewussyn van die skrywer se politieke rol [...]; die oortuiging dat hulle werk toeganklik moet wees om gelees te word tydens politieke vergaderings en kulturele byeenkomste tydens die stryd teen apartheid; die gebruik van spreektaalvorme van Afrikaans as ’n vorm van verset; die soek na positiewe konstruksies

van identiteit; die herwaardering van onder-gewaardeerde kulturele uitdrukkings en die soek na 'n eie estetika.

In 'n ander artikel lys Viljoen (2005:3) die eienskappe van swart Afrikaanse skryfwerk as die herskryf van geskiedenis uit die perspektief van die gemarginaliseerdes, die verwoording van ervaringe wat betrekking het op hul gemeenskappe (dit sluit aan by Spivak se teorie oor die "native informant" – sien 3.5), die skryf vanuit die perspektief van die werkersklas, 'n bewusheid van hul politieke rol in die samelewning, en die gebruik van 'n omgangstaal of dialek as weerstand teen die onderdrukker. Hierdie temas skakel dan ook met die temas wat in postkoloniale literatuur regoor die wêreld ontgin word (sien afdeling 3.4).

Colyn (2010:98) is van mening dat die gebruik van Afrikaans hoogs problematies is vir swart skrywers "omdat die gebruik van die taal gebeurtenisse van die verlede, en veral die magsverhoudinge van die apartheidsregime, oproep". Ronelda Kamfer (2008:32) lewer in haar poësie dan ook kommentaar op die komplekse verhouding met haar moedertaal soos gesien in die gedig "Vergewe my maar ek praat Afrikaans" in haar debuutbundel, *Noudat slapende honde*. Dit blyk ook uit ander werke van Kamfer dat die rekonstruksie van 'n Afrikaanse identiteit waarin die taal by wyse van spreke geherapproprieer word, 'n pynlike proses is waardeur die trauma van die verlede sowel as die gevoelens van woede, wrewel, self-twylf en skaamte aangespreek moet word.

Die term *swart* word dikwels oorkoepelend vir bruin en swart skrywers gebruik. Alhoewel die meeste swart skrywers van gemengde afkoms is, verwerp hulle dikwels die term *kleurling* vanweë dié term se negatiewe konnotasies met die apartheidswette en die verlede. Die sosioloog Zimitri Erasmus verduidelik volgens Colyn (2010:93) dat die term *kleurling* as 'n "lelike woord" beskou is in die 1970's en 1980's. Erasmus is van mening dat daar geen trots daarin is om die woord as selfbeskrywing te gebruik nie en verklaar dat dit in die 21ste eeu "'n kontroversiële selfdefinisie" is. Dit is volgens Colyn (2010:93) na aanleiding van sulke teenstrydighede dat die oorkoepelende term *swart* vir die doeleindes van verskeie akademiese tekste gebruik word.

Colyn (2010:93) steun verder haar argument deur na Willemse (2007) se opvatting van die woord *kleurling* (wat konnotasies van apartheid inhoud) te verwys. Die negatiewe konnotasie lê die fondasie vir die term *swart skrywer* wat volgens Colyn (2010) alle nie-wit bevolkingsgroepe, die Indiërs- en bruin gemeenskappe ingesluit. Die verwysing na swart skrywers in plaas van *kleurling* oueurs sluit ook aan by Boswell (2010:46) se opmerking oor

apartheid en die beleid dat alle nie-wit skrywers as swart geklassifiseer is. Daar sal dus vir die doeleindes van hierdie studie van die begrip *swart skrywer* gebruik gemaak word.

3.2.3 Die swart vrou: dubbel gekoloniseer

Gedurende die apartheidjare in Suid-Afrika is daar teen mense van sekere rassegroepe gediskrimineer en die meeste van hulle basiese regte is weggeneem. Soos reeds aangedui, het swart en bruin skrywers ook hieronder gely. Soveel te meer is swart en bruin vroueskrywers as gevolg van gender en stereotipering gemarginaliseer.

Na die einde van apartheid in 1994 kon bruin en swart skrywers meer vrylik hul werk publiseer. Prominente temas van onderdrukking en die stryd teen apartheid het begin seëvier. Die eerste swart/bruin vroueskrywer se alleenstaande literêre werke word egter eers in die negentigjare van die vorige eeu deur 'n hoofstroomuitgewer gepubliseer. E.K.M. Dido was die enigste swart vrou wat tóé prominent tussen haar manlike tydsgenote in die Afrikaanse literêre sisteem na vore getree het (Colyn, 2010:92). Eers in 2008 publiseer Kamfer haar debuutdigbundel *Noudat slapende honde*.

Ten spyte van die toename in publikasies en literêre werke voel swart feministe volgens De Jong en Murray (2017) steeds asof die swart vrou dubbel uitgesluit ("doubly erased") is, op alle vlakke van die geskiedenis, die politiek en ander diskourse, asook deur seksisme en rassisme. Volgens De Jong en Murray (2017) in *Literêre terme en teorieë* word die swart (vroulike) liggaam nie net deur geslags- en seksideologieë gekonstrueer nie, maar ook deur rassediskriminasie. bell hooks (1981: 7) stel dit soos volg: "When black people are talked about, sexism militates against the acknowledgement of the interests of black women; when women are talked about, racism militates against the recognition of black female interest." Hierdie dubbele kolonialisering skep die ruimte vir besprekings oor onderdrukking en marginalisering soos gesien in die werk van Chaudhari (2015).

- **Onderdrukking**

Volgens Chaudhari (2015:11) ondersoek Marion Young (2009) die aard van onderdrukking en verdeel dit in vyf fasette: "uitbuiting, marginalisering, magteloosheid, kulturele imperialisme en geweld". Voorts bestempel Chaudhari (2015: 11) die eerste drie fasette as "die sosiale

verdeling van arbeid en die ongelyke magsverhoudings” met die laaste twee as verwysing na die “sistematiese en strukturele maniere waarop ’n dominante groep ’n hiërargie van onderskeiding opstel” wat hulle onderskei van ’n ander groep. Onderdrukking is ’n welbekende verskynsel in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en dié fassette van Young vind volgens Chaudhari (2015:12) veral aansluiting by “die koloniale tydperk en die apartheidsera in Suid-Afrika toe slawe en later die nie-wit bevolking onder hierdie gebruik gebuk moes gaan”. Dié uitbuiting, marginalisering en magteloosheid wat die nie-wit bevolking ervaar het tydens daardie era, vind in die postkolonialistiese terugskryf ’n uitlaatklep. Die werk/e van Kamfer is veral ’n goeie voorbeeld hiervan. In haar bundels skryf Kamfer terug aan die onderdrukker en probeer deur middel van hierdie terugskryf haar verlede terugeien. Sy bespreek ook onder andere die apartheidbestel en die geweld in haar gemeenskap in haar bundel *Noudat slapende honde*. Verder meer word ongelyke magsverhoudings veral in haar laaste twee bundels, *Hammie* en *Chinatown*, bespreek.

- **Marginalisering**

Dié onderdrukking het geleid tot die skuif van mense vanaf die sentrum tot op die marge (sien 3.4) wat aansluit by marginalisering. Die term *marginalisering* verwys volgens Chaudhari (2015: 12) na die “absolute ontmagtiging van ’n persoon, die verwydering van mense uit die hoofstroom van politieke, ekonomiese en sosiale aangeleenthede en die uitstoot van ’n sekere groep tot die periferie van ’n gemeenskap of dominante groep”. Hierdie absolute ontmagtiging waarvan Chaudhari melding maak, kan veral in Kamfer se tweede bundel, *grond/Santekraam*, gesien word. Mense word nie net vanaf die ekonomiese marge geskuif nie, maar ook fisies van ruimte. Volgens Chaudhari (2015: 12) vind marginalisering plaas as ’n groep mense na die periferie van die establishment gestoot word. Só ’n proses was kolonisatie by uitstek, aangesien inheemse mense in hulle eie lande deur koloniseerders na die kantlyne van die samelewning verstoot is. Hierdie gegmarginaliseerde bestaan kan volgens Chaudhari (2015:12) groepe se mag, ruimte en vryheid beïnvloed.

3.2.4 Die vorming van identiteit binne ’n postkoloniale konteks: interseksionaliteit

Volgens Van Wyk (2018) sluit hibriditeit as ’n dubbele fokus op die kwessie van ras en seksualiteit aan by die swart feministiese perspektiewe wat die swart vrou as dubbel

gekolonialiseer deur ras en seksualiteit beskou. Die hibriede figuur staan dus sentraal in die soek na 'n nuwe persoonlikheid en gemeenskaplike identiteit.

Bonthuys (2020: 245) stel dat tweedegolf-feministe soos bell hooks die fokus laat val het op die interseksionaliteit van verskeie 'ismes' en seksisme. Sy haal Carastathis (2014: 308) se definisie van hierdie konsep aan: "[I]ntersectionality may capture the irreducibility of experience to any single category by keeping multiple categories of oppression in play at once". Volgens Bonthuys (2020) het swart Amerikaanse feministe in 1989 hierdie eiesoortige term ontwikkel waardeur die andersheid van die swart vrou se ervaring en situasie doeltreffend in terme van swart identiteit beskryf kon word. Die term *interseksionaliteit* is geskep deur die Kimberlé Williams Crenshaw (Carastathis, 2014: 306). Interseksionaliteit is 'n teoretiese raamwerk wat daarop gemik is om die persepsies rondom die eerste golwe van feminisme te verbreed, wat grootliks op die ervarings van wit, middelklasvroue gefokus het. Volgens De Jong en Murray (2017) probeer Crenshaw 'n verskeidenheid magsisteme beskryf wat beide effektief en van toepassing op die swart vrou se lewe is aangesien die swart vrou sentraal in hierdie sisteem/sisteme staan. Dit is volgens De Jong en Murray (2017) duidelik dat hierdie tipe interseksionele ontledings nie net probeer rekenskap gee van interseksionaliteit wat betref ras, geslag en klas nie, maar ook faktore soos "etnisiteit, seksualiteit (waar dit LGBTregte verdedig), armoede, nasionaliteit en selfs ouerdom of gestremdheid" betrek. Hierdie breë interseksionele ontleding sluit volgens De Jong en Murray (2007) ook aan by interseksionaliteit as universele term wat gefokus is op die bemagtiging van alle vroue en daarop klem lê dat elke vrou hierdie bemagtiging verskillend ervaar. Dit skakel ook opvallend met hooks (1981:165) se reeds genoemde omskrywing van die fokus van die wortels van swart feminism (sien 2.2).

3.3 Migranteliteratuur

3.3.1 Inleiding

Volgens Lambrechts (2019) is migrasie 'n globale kwessie waar onder andere "oorloë, outoritêre regerings, godsdiensstige onderdrukking, hongersnood en droogte individue of gemeenskappe dwing om vanaf een land na 'n ander te skuif op soek na beter lewensomstandighede". Vir die doeleindes van hierdie studie sal migranteliteratuur in die Nederlandse konteks bespreek word, want soos in die geval van postkolonialisme is dit nie net op een land/kontinent van toepassing nie.

Volgens Lambrechts (2019:104) fokus migranteliteratuur op die ervarings van migrante en belig dié literatuur temas wat verband hou met die herkonstruksie van persoonlike en kulturele identiteit onder nuwe, vervreemdende omstandighede in gasheerlande. Dit sluit volgens my begrippe soos *hibriditeit*, *grenssones* en *ontworteling* in. Bekono se posisie as swart outeur met 'n Nederlands-Kameroense identiteit sluit aan by die hibridiese kultuur van migranteliteratuur. As migranteskrywer in 'n gasheerland sluit Bekono ook aan by die konvensies van postkoloniale skrywers. Bekono worstel soos die meeste postkoloniale skrywers met 'n dubbele, hibriede of onstabiele identiteit (sien afdeling 3.4).

3.3.2 Agtergrond: Nederland

Volgens Lambrechts (2019:105) begin die geskiedenis van immigrasie in Nederland reeds in die 1580's waar mense van Joodse afkoms uit Suid- en Oos-Europa en Franse Protestante in die land verwelkom is. Gevolglik aanvaar die Nederlandse regering gedurende die 1980's en 1990's dat nie-Westerse migrante ""n permanente teenwoordigheid in die Nederlandse samelewning geword het" (Lambrechts, 2019:105). Hierdie aanvaarding is volgens Lambrechts (2019) egter nie onproblematis nie en die maatreëls wat in plek gestel is om die individue by gemeenskappe te integreer, het volgens Lambrechts (2019:120) skipbreuk gely omdat nieWesterse migrante as die Ander deur inwoners van die gasheerland gesien is. Volgens Grüttemeier (2001:17) word die agtergrond van die resepsie van migranteliteratuur deur Nederlandse studies nie bepaal deur die polities-sosiale konteks van Europese arbeidsmigrasie sedert die laat vyftigerjare nie, maar eerder deur die nalatenskap van die koloniale. Grüttemeier (2001:17) is ook van mening dat die migranteliteratuur ook verband hou met hibriditeit vanweë die vermenging van taal:

Of het nu om het mengen onder behoud van tegenstellingen van twee talen, twee eetculturen of twee concepten van self en ander gaan, steeds is de norm 'hybriditeit' verbonden met het ondernijnen van hiërarchieën, waarbij de opposities niet in een eenheid of synthese tot verdwijnen worden gebracht.

Migranteliteratuur gee myns insiens ook Nederlanders die geleentheid om hulself deur die oë en pen van nuwelinge/migrante te sien. Dit hou ook volgens my verband met Viljoen (2005:2) se siening dat postkoloniale skrywers 'n moedertaal gebruik wat gesien word as deels koloniaal en deels inheems om 'n land/plek te beskryf wat hulle opnuut ervaar. Migranteliteratuur dien dus as brug tussen twee kulture en tale wat kulturele verryking teweeg bring – kulturele verryking wat volgens Grüttemeier (2005) veral in Nederland op die voorgrond is.

3.3.3 Persoonlike identiteit

Persoonlike identiteit speel volgens Lambrechts (2019) 'n beduidende rol in die bespreking van migranteliteratuur. Persoonlike identiteit is volgens Lambrechts (2019:118) singewend en maak dit vir individue moontlik om binne 'n bepaalde sosiale veld te funksioneer. Dit hou volgens Lambrechts (2019:118) verband met "hoe die individu haar-/homself sien, maar belangriker nog, hoe die individu dink ander hom of haar sien". Voorts is Lambrechts (2019:119) ook van mening dat "Nie-Westerse migrante wie se identiteit en verwysingsraamwerk radikaal verskil van die gasheerland dikwels gekonfronteer word met 'n waardesisteem wat lynreg bots met dié wat die vorming van 'n eie identiteit tot nou toe onderlê het". Hierdie botsing dra ten einde by tot die individu se identiteitskrisis, omdat hy/sy in 'n konstante geveg verkeer om te behoort. Die migrant kan volgens Lambrechts (2019:119) geklassifiseer word as 'n kulturele hibried: 'n individu wat intiem deel in die kulturele aktiwiteite en tradisies van twee afsonderlike volke. Die individu kan dus nooit heeltemal wegbrek van sy/ haar verlede en tradisies nie of selfs toegelaat word om dit te doen nie. So 'n persoon word dikwels moeilik aanvaar deur die samelewing as gevolg van rassey vooroordeel. In kort verwys dit na 'n individu wat op die kantlyne van twee kulture en twee samelewings staan wat nooit saamgesmelt het nie.

Die migrant is altyd soekend. Dit veroorsaak volgens Lambrechts (2019) 'n teruggryp na bekende tradisies, waardes en norme van hul land van oorsprong. Volgens Lambrechts (2019:117) is tweede- en derdegenerasiemigrante dikwels vasgevang tussen ooreenkoms en verskil, simbiose en verdeeldheid. Tweede- en derdegenerasiemigrante voel daarom toenemend dat hulle nêrens inpas nie, wat hulle dikwels laat bots met kulturele tradisies en norme.

Van Voorst (2007:14) bespreek in haar artikel Barbara Fennell se drie fases in die ontwikkeling van migranteliteratuur. Sy omskryf die eerste fase as die fase van verlies waar die verlies van identiteit sentraal staan. Die skrywer is in die stryd om 'n stem te kry deur oor hierdie verlies te praat – sulke tekste is gewoonlik gedigte of kortverhale met 'n eenvoudige storielyn wat verskille tussen die land van herkoms en die land waarin die skrywer woon, belig en 'n boodskap wat op 'n direkte manier uitgespreek word, bevat. Die tweede fase is die stryd om erkenning van die geskrewe werke as literêre werke. 'n Nuwe identiteit word in hierdie fase opgebou. Die belangrikste kenmerke hiervan is: 'n groter verskeidenheid in vorm asook 'n breër spektrum temas wat (nog steeds) gereeld verband hou met die migrasie. Van Voorts (2007:14) beskryf die derde fase as 'n fase waarin daar 'n stryd om toelating tot die vestiging van literatuur

van die vestigingsland plaasvind. Hierdie fases van migranteliteratuur skakel met die temas wat Lambrechts (2019) in haar skrywe bespreek.

3.3.4 Temas wat migranteliteratuur aanspreek

Tötösy De Zepetnek en Mukherjee (2013:349) is van mening dat migrasie tot kulturele botsings in openbare ruimtes kan lei. Kulturele botsing gaan dikwels volgens Lambrechts (2019) gepaard met waardesisteme en verwysingsraamwerke van moederlande en gasheerlande wat radikaal van mekaar verskil. Die kulturele botsing maak ruimte vir temas in die literatuur soortgelyk aan dié van postkolonialisme.

'n Definisie van wat as migranteliteratuur beskou word, is volgens Lambrechts (2019:122) egter nie onproblematis nie omdat akademici wat hulle op hierdie terrein begeef, verskillende aspekte beklemtoon. Volgens Lambrechts (2019:129) val die klem by migranteliteratuur op die afkoms van die skrywers en hul ondervinding in die gasheerland. Dit sluit myns insiens aan by tekste wat verband hou met plek en verplasing – 'n tema wat ook dikwels in swart Afrikaanse skryfwerk, veral met betrekking tot die gedwonge verskuiwings tydens apartheid, ontgin word. Volgens Viljoen (2005:18) is swart Afrikanse skrywers se vehouding met ruimte 'n voorstelling van 'n reeks fisiese verplasings. Dit sluit volgens haar die herskryf van geskiedenis vanuit die persektief van die ontwortelde in. Verder fokus Lambrechts (2019) die aandag op migranteliteratuur as 'n bewuste poging om 'n linguistiese en kulturele geskiedenis deur middel van persoonlike en kollektiewe herinneringe te artikuleer. Hierdie persoonlike herinneringe en interpretasies van die skrywer dien dan as 'n tipe terugeis van hul verlede. Skrywers in hierdie verband word as skrywers met 'n eerstegenerasie-allochtone afkoms gesien. Volgens Snepvanger (2014:28) verwys die term *allochtone* binne die Nederlandse konteks onder meer na oueurs wat van die voormalige kolonies kom; nie-Westers is; in Nederland woon maar 'n nie-Nederlandse kulturele agtergrond het; met ander woorde hulle beskik oor ten minste een ouer wat buite Nederland gebore is.

Simone Atangana Bekono vorm deel van die mees onlangs bekroonde Nederlandse vrouedigters. Bekono word in resensies as 'n swart of Afro-Europese oueur beskryf na aanleiding van haar migrantidentiteit. Sy ontgin volgens resensente identiteit (sien hoofstuk 4), herkoms en ras, asook gender in haar bundel. Hierdie temas sluit veral aan by swart feminismie

vanweë die geveg vir die regte van vroue en die outeurs se hooffokus, naamlik om 'n stem te gee aan die gemarginaliseerde swart vrou. Dit skakel egter ook met migranteliteratuur. In migranteliteratuur val die fokus veral op die deurbreking van konvensies. Temas wat volgens Lambrechts (2019) voorkom in migranteliteratuur sluit die volgende in:

- Die skrywer is op **reis** óf uit die moederland na die gasheerland(e) óf van die gasheerland weer terug na die land van oorsprong. Hierdie reis kan ook verband hou met 'n persoonlike reis op soek na ware identiteit. Volgens Lambrechts (2019:121) hou die reis verband met twee van die sterkste drange van die mens, naamlik geborgenheid en verkenning. Bekono (2018:23) raak ook die tema van reis in haar debuutbundel aan. Sy is nie net fisies op reis met die trein in die afdeling "ontsteking" nie, maar ook op soek na haar identiteit. Verder meer kan die brieue wat in die tweede afdeling van die bundel gerig word aan haar "Kipje" (Bekono, 2018:23) ook as reismateriaal gesien word omdat sy hierin al haar observasies met Kipje deel – sy maak haar deel van haar reis¹⁰.
- **Verlies van ruimte en identiteit** sluit in die agterlaat van 'n bekende tuiste en kulturele identiteit. 'n Soeke na 'n huis of tuiste as simbool van stabiliteit en veiligheid is 'n herhalende tema in migranteliteratuur omdat migrante juis hiervan ontneem is. Hiermee saam gaan erkenning, beskerming en aanvaarding (Lambrechts, 2019: 127). Deur gebruik te maak van 'n eerstpersoonspreker regdeur die debuutbundel lê Bekono (2018) veral klem op die feit dat die bundel op introspeksie fokus. Die spreker begin met haar geboorte wat in 'n bos afspeel en neem die leser op reis na verskeie ruimtes wat bydra/bygedra het tot die vorming van haar identiteit.
- **Kultuurverskille** is nog 'n tema wat aansluit by migranteliteratuur. Volgens Lambrechts (2019:128) word migrante uit 'n nie-Westerse agtergrond dikwels as die eksotiese Ander gesien. Bekono raak in *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren* kultuurverskille aan. Sy maak herhaldelik melding van haar "zwarte huid" (35) en beklemtoon dat sy as "de Ander" (12) geklassifiseer word.
- Die **optekening van die geskiedenis** kom verder telkens in migranteliteratuur voor. Volgens Lambrechts (2019) is dit belangrik vir die migrant om die geskiedenis van die

¹⁰Meer hieroor in die volledige analyses van die digters se werk in hoofstuk 4.

gebied wat hulle met ander groepe deel, op te teken en sodoende hul verlede terug te eis. Bekono (2018:9) maak reeds vroeg van hierdie tema gebruik waar sy aan die begin van haar debuutbundel in die vorm van 'n gedig haar geboorte as geskiedenis opteken.

- Volgens Lambrechts (2019) is **magiese realisme en drome** veral in migranteliteratuur tekste te sien. Die vervlegting van verbeeldingsvlugte, drome, realiteit en magiesrealistiese beelde wat dikwels in migranteliteratuur aangetref word, is verwarrend en later kan 'n leser nie meer duidelike onderskeidings tref nie omdat grense vervaag (Lambrechts, 2019:134). In Bekono se debuut 'aanskou' die digter-spreker haar geboorte in die openingsgedig en verduidelik sy aan die leser hoe silhoeëtte van haarself teen die agtergrond van 'n doek beweeg (Bekono, 2018:9) – dit is vir die leser 'n verbeeldingsvlug wat deur magiese realisme aangevuur word.

Skrywers van migranteliteratuur is met ander woorde konstant op reis, hetsy dit fisies of emosioneel is. Hulle probeer die verlede terugeien deur kultuurverskille te beklemtoon en die voorgestelde geskiedenis te verander. Volgens my sluit migranteliteratuur dus nie net met betrekking tot plek en verplasing aan by die postkoloniale teorie nie, maar hou dit ook nou verband met die sentrale fokus op die Ander.

3.4 Postkolonialisme

Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989) se gevolgtrekking dat die feminisme as 'n skakel tot die postkolonialisme gelees moet word, sluit aan by Bertens (2007) se siening oor Spivak as die eerste postkoloniale teoretikus met 'n sterk feministiese aanslag (sien 2.1).

Soos Viljoen (1996b:1-2) aandui, kan die begrip *postkolonialisme* nie gedefinieer word sonder om kolonialisme in ag te neem nie. Dit is reeds dié verhouding met die koloniale wat bepaal hoe die voorvoegsel 'post' in die postkolonialisme gelees sal word. Postkoloniale letterkunde beteken dus enige teks wat handel oor kolonies en gekoloniseerde wat ondermyne en onderdruk word. Die gebruik van hierdie voorvoegsel 'post' suggereer volgens haar 'n "breuk", opvolging en selfs vervanging wat impliseer dat die postkolonialisme gelees kan word as 'n verwysing na dit wat volg ná die kolonialisme.

Postkoloniale literatuur verwys volgens Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:5) na literatuur wat geskryf is ná die era van Europese imperialistiese dominansie. Die term *postkolonialisme* sentreer die onderdrukte wat terugskryf na die onderdrukker wat dit, soos vooraf genoem, ook teoreties verbind met migranteliteratuur (sien Grüttemeier, 2001). Dié terugskryf aan die onderdrukker het ontstaan as gevolg van 'n kulturele hiërargie wat die onderdrukker se literatuur verhef het en die onderdrukte s'n as gemarginaliseerde ondergeskikte ("subordinate" of subalterne, Spivak, 1988¹¹) gepositioneer het. 'n Ander eienskap van postkolonialisme het te make met plek en verplasing. Mense is nie net amptelik geskuif – soos met gedwonge verskuiwings – nie, maar ook vanaf die imperiale sentrum (met betrekking tot ekonomiese, politieke en magsverhoudinge) tot op die marge. Postkolonialisme verteenwoordig hier die fisiese skuif sowel as die ekonomiese skuif vanaf die sentrum tot op die marge.

Soos hierbo vermeld, verteenwoordig ook migranteliteratur nie net 'n fisiese skuif nie, maar ook die skuif vanaf die sentrum tot op die marge. Volgens Viljoen (2005:5) herskryf die skrywer as gevolg van dié skuif die geskiedenis van die land/plek om die geskiedenis van die gemarginaliseerde in te sluit en om amptelike narratiewe oor grondbesit te beklemtoon. Soos reeds genoem, is Van Wyk (2018: 70) is van mening dat die mees onlangs gepubliseerde tekste van swart Afrikaanse skrywers voortspruit uit die begeerte en noodsaaklikheid om hul eie verhale uit hulle gemeenskappe te vertel. Dit gee op sy beurt 'n onsentimentele siening van die gemoedstoestand en gebeure wat in hierdie gemeenskappe in die hede 'n rol speel. 'n Oorheersende tema in swart Afrikaanse skryfkuns sedert 1994 is die terugkeer na die verlede, na 'n vergeet, gemarginaliseerde geskiedenis as 'n antwoord en reaksie op die kollektiewe strewe om 'ons eie stories' te vertel (Van Wyk, 2018: 71). Die verbande tussen postkoloniale, migrante- en swart Afrikaanse literatuur is dus opvallend.

Postkolonialisme streef ook nes postmodernisme daarna om die denke van individue te verander. Volgens 'n artikel op die webblad *Versindaba* (Taljard, 2016a) is beide teorieë gefokus op die "belangrikheid van taal en skryf in die konstruksie van identiteit en ervaring en wys beide op die onstabiliteit van die signifikasieproses en die dinamiese prosesse waardeur mag tot stand gebring en gedekonstreeer word". Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:6) verwys in hierdie verband dan na postkolonialisme as 'n komplekse, dikwels kritiese verhouding ten opsigte van die koloniale situasie in die hede en die verlede.

¹¹ Sien afdeling 3.5.

Volgens Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:38) is die eerste stap vir die mense wat gekolonialiseer is om hul verlede terug te eis. Verder is daar vier eienskappe vir Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:38) kenmerkend van postkolonialisme:

1. Postkoloniale skrywers probeer 'n prekoloniale weergawe van hul eie nasie skep. Dit sluit aan by die idee van die skrywer as "native informant" (Sanders, 2006; Spivak, 1988). Die skrywer verskaf informasie van haar/sy mense deur middel van 'n narratief en die oorvertel van gemeenskapstories. Daar kom dikwels 'n bewustheid van 'ons' as die 'Ander' na vore.
2. Die volgende eienskap het te maken met die bewustheid daarvan dat die taal waarin daar geskryf word aan iemand anders behoort (soos in die geval van swart *Afrikaanse* skryfwerk).
3. Verder sukkel die skrywer/s met 'n dubbele, hibriede of onstabiele identiteit (soos ook gesien in migranteliteratuur).
4. En laastens neem die skrywer dan die taal van die koloniale mag aan en begin dit aanpas. Daarna word bekende vorme, norme en taalreëls verander deur die gekolonialiseerde. Daar kom met die afskaffing van 'n taal of wet volgens Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:38) 'n "rejection of all the imperial culture, its aesthetic, its standard and its correct usage and its assumption of a traditional and a fixed meaning inscribed in the words".

Die postkoloniale teks/te is dus geskep om die regte van werkers en mense wat onder die broodlyn lewe, te verteenwoordig. So kry groepe wat gemarginaliseer is as gevolg van hul ras, klas of gender ook 'n stem in die hiërargie.

Kamfer as swart Afrikaanse skrywer en Bekono as migrantskrywer se gedigte kan as postkoloniale tekste gelees word. Beide digters skryf terug na die onderdrukker, eis met ander woorde hul verlede terug en gee stem aan die stemlose. Vanuit hul digkuns spreek hul wit/Wes-Europese visies aan en lewer hulle subtel kommentaar op politieke stelsels soos apartheid en die onreg wat daarmee gepaard gaan. Bekono en Kamfer eien die taal van die sentrum en verwerf so ook agentskap. In hul werk(e) verwys die digters gedurig na afsonderlik "ons" en "hulle" – hierdie gebruik van voornaamwoorde sluit aan by die eksklusiewe 'ons' versus 'die Ander' tipies van postkoloniale literatuur. Beide Kamfer en Bekono tree ook op as sogenaamde "native informants" (Sanders, 2006), met ander woorde hul maak informasie van hul eie mense

bekend aan die publiek. Deur hul mense se stories of die persoonlike storie te vertel, wil Kamfer en Bekono dus ook hul verlede terugeis. Dit skakel met hooks (1990:12) se begrip van “coming to voice”.

Postkoloniale literatuur spruit dus uit kolonialisme waarby (voorheen) gekoloniseerde skrywers hulself wil uitdruk teen die onderdrukking van imperialistiese dominansie deur hul verskille te beklemtoon.

3.5 Agentskap en Spivak se “Can the subaltern speak?”

Volgens Sanders (2006:8) verwys die term “native informant”¹² na ’n persoon wat inligting versamel en verskaf van sy eie mense/gemeenskap aan ’n koloniale maghebber. Spivak (1988:88) verwoord die definisie soos volg: “[A]n instrument of colonial authority who speaks for the native in service of efficient governing”.

Spivak (1988) is van mening dat dié figuur tale vorms aanneem, maar nooit werklik verdwyn nie. Dit kan ook gesien word as ’n tipe appropriasie wat plaasvind; met ander woorde die “native informant” verskaf informasie aan die kolonialis, waarby hy/sy dit approprieer en ’n oorvertelde weergawe van die waarheid aan die wêreld voorhou. Volgens Spivak (1988:88) neem die onderdrukte dan ’n posisie aan wat die magshebber nie voorsien het nie: “[T]he postcolonial subject may find itself appropriating a position to which he is not, strictly speaking, entitled.” Die subalterne neem volgens Spivak (1988:89) subjektiwiteit aan en word ’n “free agent”: “No position is proper to one side, and all are appropriable by the other: the Native Informant leaves in its tracks a colonial subject turned postcolonial agent-instrument of global capital” (Sanders, 2006:11).

In haar poging om ’n stem te gee aan die gemarginaliseerde het Spivak (1988:89) die volgende aan haar leser voorgelê: “[W]orkers should rethink themselves as agents of production not as victims of capitalism”. Deur dié rekonstruksie van die hooffiguur vind die gemarginaliseerde van die verlede ’n geleentheid om hul verhale te vertel en so verbreek hulle ook die stiltes wat in die verlede geskep is. Hul werk(e) skep dan die geleentheid vir die leser om na vroeër

¹² Ek behou die Engelse term omdat daar na my mening nie werklik ’n goeie vertaling bestaan nie.

ongehoorde stemme te luister. Myns insiens is Spivak se doel hier om die gemarginaliseerde tot besef te dwing dat hul as agente teen onderdrukking moet optree eerder as slagoffers.

Die postkoloniale term “subaltern” of subalterne verwys volgens Spivak (1988:89) na enige groep mense (nie net vroue) wat nie “n stem” het nie in die sin dat die stem nie gehoor word of nie erken word deur diegene in magsposisies nie, sodat die subalterne die groepe is wat geen invloed kan uitoefen op die magshebbers, die bevoorregtes en die mag van kulturele imperialisme nie. Die praat “vir” of namens die Ander, en die praat oor die Ander met gepaardgaande “othering” (dus die ander party so voorstel dat dit inderdaad “anders” voorkom) perk die subalterne se eie spreekruimte in.

Dit is vir skrywers van hierdie groep belangrik dat hul rol as informant erken word en dat die inligting wat sy/hy verskaf tot voordeel van haar/sy gemeenskap is (Spivak, 1988:90) Volgens my interpretasie is die “native informant” dus nie daarop uit om die gemeenskap negatief te benadeel nie, maar vertolk die rol van ’n woordvoerder deur die lewenservarings van byvoorbeeld vroue en hul gemeenskap te deel met die buitewêreld. Hierdie tipe inligting kan veral in die gedigte van Kamfer gesien word – spesifiek in die bundel *Hammie*, waarin sy die vrou(e) in haar lewe beskryf. Dit dra belangrike implikasies tydens die proses van verteenwoordiging wanneer die informant-vroue se lewensomstandighede verteenwoordig word wat bydra tot feministiese navorsing en die vorming van feministiese diskopers binne openbare/politieke ruimtes.

Sanders (2006) wys daarop dat die vroulike “native informant” lojaliteit aan beide die feministiese beweging en hul gemeenskap toon. Die skrywers (en hul personasies) figureer nie alleen in die dilemmas waарoor hulle dig/skryf nie, hulle betrek ’n hele gemeenskap. Die “native informant” kan ook gesien word as ’n persoon wat van een land na ’n ander beweeg het en skryf oor hul tuisland. Dit sluit aan by migranteliteratuur en veral die werk van Bekono. Die “native informant” staan in ’n bemagtigingspositie en gee beide direkte en indirekte informasie oor hul gemeenskap, en in hierdie geval vroue in hul gemeenskap, deur.

Hulle skep die illusie dat die subalterne praat en sluit sodoende aan by swart feminisme en die stemgewing aan vroue as onderdruktes.

Die “native informant” kan ook as kulturele vertaler optree. Dit beteken dat die skrywer besig is om ’n brug te bou sodat vroue/subalterne figure se stemme erken kan word (Sanders, 2006). Bekono dien as hierdie brug tussen Nederland en haar oorspronklike plek van herkoms, terwyl

Kamfer as swart Afrikaanse skrywer narratiewe van haar gemeenskap verskaf aan 'n tradisioneel wit Afrikaanse lezerspubliek.

Beide Kamfer en Bekono tree dus as "native informants" op met die hoofdoel om swart vroue te bemagtig en die patriargale samelewing uit te daag. Teoreties sluit die bogenoemde aan by die werk van beide hierdie skrywers en hierdie aspekte sal in die volgende hoofstuk met die analisering van hul werk bespreek word.

Hoofstuk 4: Besprekings van die digters en hul oeuvres

4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono se poëtiese oeuvres bespreek aan die hand van die teoretiese aspekte wat vooraf bespreek is. Verder word die verskille en ooreenkoms tussen die werk(e) van Bekono en Kamfer hier ondersoek. Uit elke digbundel van dié skrywers word twee relevante gedigte geselekteer en in detail bespreek. Die betrokke gedigte is almal volledig beskikbaar in Addendum B van hierdie tesis.

4.2 Ronelda Kamfer

4.2.1 *Noudat slapende honde* (2008)¹³

Kamfer maak in 2008 haar solo-debuut met die digbundel *Noudat slapende honde*. Die bundel word gunstig deur Suid-Afrikaanse resensente ontvang en word bekroon met die belangrike Eugène Marais-prys van die Suid-Afrikaanse Akademie van Wetenskap en Kuns (wat sy met die digter Loftus Marais deel). Die bundel kry daarna ook internasionale erkenning en van die gedigte word in onder andere Frans, Engels en Nederlands vertaal (Terblanche, 2014).

Met die publikasie van die bundel sluit Kamfer aan by verskillende tradisies en die tematiek van veral swart Afrikaanse skrywers. Die bundel ondersoek volgens Botes (2012:251) spesifiek bruin identiteit in 'n postapartheid-digter, taal en marginalisering asook werkersklasgemeenskappe.

Dat die bundel beide postkolonialisme en feminism aanspreek, is vanaf die openingsgedig opmerklik: "Nou sit ek om 'n tafel / met my voorvaders se vyande / Ek knik en groet bedagsaam / maar / êrens diep binne my / weet ek waar ek staan" ("Waar ek staan", 11). Die spreker maak reeds hier gebruik van een van die kenmerke van die postkolonialisme (vergelyk Ashcroft, Griffiths en Tiffen 1989:38) – sy eis die verlede terug en raak bewus van haar posisie, nie net in die samelewing nie, maar ook in die letterkunde. Myns insiens kom Kamfer ook tot die besef

¹³ Onder die betrokke afdeling oor 'n spesifieke digbundel sal net bladsynommers gebruik word as gedigte aangehaal word.

dat sy nou ten volle in beheer is en deur middel van hierdie magstelposisie haar verlede ten volle kan teruggeïs.

Die tema van toe-eiening en terugname word herhaaldelik aangespreek in *Noudat slapende honde*. Hoewel die spreker om die tafel sit met haar “voorvaders se vyande” (11) is sy nog steeds ontevrede met die wyse waarop sy die stelsel betree het, soos vergestalt in die titelgedig: “Noudat ek net mense sien / en my tekort aan kuns en kultuur / my harregat gemaak het / nou’s ek goed genoeg / om deel te wees van die stelsel” (“Noudat slapende honde”, 13).

Gedigte soos “die baas van die plaas” (14), “Die storie van klonkies” (16-17), “ek soek ’n goue sterretjie” (38) en “goeie meisies” (43) spreek weer ander kwessies soos ekonomiese uitbuiting, bendegeweld en tienerswangerskap aan. Hierdie tipe gedigte sluit volgens Botes (2012:254) aan by die proses van postkoloniale terugskryf waarin die posisie van plaasarbeiders en ekonomiese verdrukking aan bod kom. Die gedig “Die storie van klonkies” (16-17) kan as goeie voorbeeld van die voorstelling van ekonomiese druk en klassisme gesien word: “Klonkies Booysen was nie ’n skelm nie / ’n arm, dronkgat, dom veewagter miskien / maar honger maak mens mal / jaarin, jaaruit / werk van voordag tot nánag / en niks verander nie” (16). Klonkies se optrede (die feit dat hy steel) is dus nie uit wraak nie, maar uit suiwer desperaatheid vanweë sy gemarginaliseerde sosio-ekonomiese posisie.

Wanneer daar gekyk word na die omslag van die bundel (sien Addendum A), kan die volgende opmerkings gemaak word. Die omslagontwerp van die bundel strek van die voor- na die agterplat wat beteken dat die bundel heeltemal oopgespalk moet word om die volledige prent te sien. Daar is ’n illustrasie (deur Doret Ferreira) van ’n vrou wat op haar rug lê en twee swart honde – een aan die bokant van haar gesig en die ander een aan die onderkant van haar liggaam. Die skrywer se naam verskyn op ’n breë wit verfstreep met ’n dun grys streep daarby. Volgens Vermeulen (2018:79) pas die donker skakerings by die ernstige aard en somber toon van sommige gedigte in die bundel.

Die vrou op die voorblad lê op haar rug, met haar kop op geposisioneer op die voorkant van die omslag en haar voete op die agterplat. Dit is egter onduidelik of die vrou dood is of net slaap. Indien die vrou dood is, kan die hond wat skuins oor haar staan volgens Vermeulen (2018:75) gelees word as ’n dier wat aan ’n dooie ruik. Voorts is Vermeulen (2018:75) van mening dat die illustrasie en titel van die bundel teenstrydig is – die *Noudat slapende honde* kan verwys na honde wat slaap of na die opstanding van iets nuuts noudat die oue begrawe of dood is. Die twee swart honde is in teenstelling met die dooie of slapende vrou wakker. Die groot hond op

die voorblad staan met sy voorpote op haar bors met sy snoet naby haar gesig asof hy aan haar snuffel. Die een op die agterkant staan by haar onderlyf met sy kop in die teenoorgestelde rigting gedraai asof hy verby die vrou kyk. Beide honde se ore is gespits wat op hul nuuskierigheid kan dui. Sien Vermeulen (2018: 75) vir 'n bespreking van die assosiasies met die hond as 'n skeldwoord vir veral vroue (dink aan 'bitch' en 'teef'). Vermeulen (2018:79) is van mening dat die vroue in die bundel, die digter-spreker inkluis, nie passiewe karakters is nie, alhoewel daar in sommige gedigte sprake is van 'n potensiaal wat nie ontsluit word nie of wat pertinent onderdruk word (sien onder meer "die huisvrou", 19; "Lolla", 25; en "baas van die plaas", 14). Tesame met die illustrasie en metaforiese beeld van die vrou as 'hond' hou die titel ook verband met die hond/e. Verder meer skakel die illustrasie van die honde op die omslag met Kamfer se tesis in 2018 waarin sy vertel van hul nuwe bure se honde. Die vrees vir die honde was egter 'n afleiding van haar vrees om te erken dat sy aan 'n leessfwyking ly. Dié gegewe gee die onderdanige honde wat die vrou op die voorblad se gesig lek 'n nuwe betekenis.

Vermeulen (2018: 78) wys daarop dat die bundel struktureel geen onderafdelings of onderskeibare afbakenings het nie en dat die gedigte op 'n assosiatiewe wyse gesprek met mekaar voer. Die digter is volgens Vermeulen (2018: 78) op 'n reis – 'n interessante insig wat dadelik verbanne lê met migranteliteratuur en Bekono se werk. Kamfer maak uiteindelik die slapende honde wakker in haar bundel. Die titelgedig, "Noudat slapende honde" (13), raak in die proses 'n lys ongemaklike onderwerpe soos patriargie, onderdrukking en taaloorheersing (die toe-eining van Standaardafrikaans) aan. Hierdie ongemak duur voort tot aan die einde van die bundel. Die derde laaste gedig, "as ek klaar my verhaal vir jou vertel het" (45), gee die leser 'n aanduiding dat die bundel tot 'n einde kom. Dit voorspel ook die emosie(s) (verligting en bemagtiging) wat die digter by die leser wil skep, met ander woorde, hoe die leser nou voel nadat Kamfer haar 'verhaal' vertel het. Kamfer sluit die gespreksiklus van die bundel af met die gedig "laat dit reën" (47), waarin die elemente van die hond in die titel en die openingsgedig "waar ek staan" weerklink. Dit is asof die spreker bewus word van die posisie wat sy in die literêre sisteem beset en dit haar bemagtig.

Die gedigte "Noudat slapende honde" (13) en "Die huisvrou" (19) sal nou met behulp van die voorafgenoemde teoretiese raamwerk van nader beskou word.

Ontleding van gedig 1: "Noudat slapende honde" (13)

Die titelgedig van Kamfer se debuutbundel handel grotendeels oor haar bewuswording van haar vermoë om te kan dig. Struktureel bestaan die gedig uit 22 versreëls in ses strofes waarvan die

eerste vyf strofes begin met die woord “Noudat”. Die woord suggereer dat iets aan die gebeur is in die gedig of besig is om te verander. Die slotstrofe beklemtoon hierdie suggestie en dui ’n wending aan. Dit is asof die spreker nou erken dat, alhoewel sy die slapende honde wakker gemaak het (“en ek my helde in rock n roll en gangsta-rap gevind het”), sy steeds nie kan ontsnap van die verlede nie:

Maar saans
net voor ek gaan slaap smeek
ek die donkerte
om my weer bang te maak
(13)

Daar word twee elemente hieruit opgeroep, naamlik die digter se helde en haar verlede. Die digter se helde bestaan uit kunstenaars soos die rapper Tupac Shakur (12, 38) en die musiekgroep Radiohead (46) (sien Vermeulen, 2018:108). Daar kan afgelei word dat sy hierdie helde kies om ’nbeeld van rebelsheid, wat ook sterk weerklink in die res van haar bundel, te bewerkstellig. Kamfer se keuse van helde uit die populêre kultuur sluit volgens Vermeulen (2018:108) veral aan by hooks (1990:27) se siening rondom rap-musiek as ’n “testimony for the underclass”. Kamfer se sterk band met dié musiek-genre versterk ook haar rol as “native informant” (Spivak, 1988) en posisie as swart feminis soos verwoord deur hooks (1981). Verder stem die lirieke van Tupac Shakur volgens Vermeulen (2018:108) ooreen met die temas van Kamfer se werk – onderwerpe soos bendegeweld, gesinsgeweld, armoede, drank- en dwelmmisbruik word ingesluit. Kamfer se keuse van Amerikaanse helde en musiek sluit ook aan by haar tesis getiteld “Chinatown” in 2018 waar sy verwys na haar ma se negatiewe assosiasie met Amerika en alles wat Amerikaans is: “My ma dink enige ding met die woord *American* voor aan is die slegste ding ooit.” (Kamfer, 2018:62).

Alhoewel Kamfer hierdie noue verband met Tupac en sy lirieke smee, probeer die digter haarself ook so van hom losmaak. Dit is asof sy die vroulike weergawe van Tupac wil word en sodoe die patriargale stelsel wil breek. Daar kan afgelei word dat Kamfer aggressie teen die manlike geslag opper deur haarself aan die man gelyk te stel en sodoe die patriargale stelsel te ondermy. Sy knip in versreeël 5 die “labels” (etikette) van haar klere af. Hierdie knip kan as beide simbolies en letterlik gelees word. Letterlik omdat dit haar vel irriteer en simbolies kan

daar gesuggereer word dat dit te make het met die etikette wat haar voorheen gebrandmerk het. Met ander woorde die manlike helde wat namens vroue gepraat het, die Standaardafrikaans wat op haar afgedwing is en die hiérargiese magverhoudings in die samelewing.

Die digter verwys na die verlede wat haar agtervolg – “jaag die meid my nog steeds soos ’n skadu” (reël 3); die woord “meid” is ’n rassepejoratif vir bruin- of swart vroue. Myns insiens sluit hierdie reël aan by Kamfer se identiteit as swart vrou. Haar identiteit en realiteit as swart vrou beïnvloed steeds haar posisie in die literêre sisteem en kanon. Sy probeer ontslae raak van die letsels van die verlede, maar sy word voortdurend daaraan herinner. Die konnotasie met reën (“soek die verlede my nog steeds in die reën” – reël 6) is veral vreemd omdat reën en water gewoonlik met reinheid en verlossing geassosieer word en hier die teenoorgestelde voorstel. Verder spreek die digter haar tekort aan kuns en kultuur, wat as moontlike metafoor vir Standaardafrikaans en gekanoniseerde letterkunde kan dien, aan (reël 11). Kamfer beweeg in haar bundel weg van die norme van die standaardtaal, sy approprieer met ander woorde die taal en maak dit haar eie (sien die gebruik van woorde soos “harregat” asook die invoeg van Engelse woorde). Hierdie tegniek is soos Viljoen (2005) aandui tipies van swart Afrikaanse skryfwerk en sluit aan by die postkoloniale manier van terugskryf aan die onderdrukker (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989). Kamfer besef dat alhoewel sy deur middel van hierdie terugskryf haar gemeenskap kan bemagtig, sy steeds nie heeltemal kan ontsnap van die verlede nie, ’n verlede wat onderdrukking en patriargie insluit.

Ontleding van gedig 2: “Die huisvrou” (19)

In die gedig “Die huisvrou” word stereotipiese genderolle uitgedaag. Antie Doris word bespreek as die vrou wat altyd skoonmaak en in die kombuis besig is. Hierdie uitdaging van die stereotipe sluit veral aan by Freud se teorie oor subjekvorm (Dullaart, 1998) en hooks (1981) se geveg vir gelyke genderregte.

Die gedig is opgebou uit 18 onreëelmatige versreëls. Dit beskik oor geen rymskema nie en val onder die vrye versvorm-struktuur. Daar is geen hoofletters aan die begin van ’n sin nie – slegs voorname soos “Doris” en maandname (“Junie”) word met hoofletters geskryf. Kamfer approprieer met ander woorde die skryfreëls van Standaardafrikaans in hierdie verband.

Kamfer open die gedig met die reël “antie Doris was ’n tipiese tannie” asof sy aanvaar dat dit ’n prentjie is waarby die leser sal kan aanklank vind. Die woord “tipiese” suggereer miskien

verder ook dat dit die normale beeld van 'n vrou uit die digter-spreker se gemeenskap is. Sy gaan verder deur die daaglikse take van die tipiese vrou op te noem:

soggens het sy haar kinders by die skool kom afsien
met 'n pienk check overall en groen rollers in haar hare
het sy heeldag huis skoongemaak, wasgoed gewas en kos gekook (19)

Ter afsluiting van die lys van Doris se take maak die digter-spreker die volgende stelling: "sy was 'n huisvrou". Die alleenplasing van die versreël is veral funksioneel vanweë die konnotasie met wat 'n vrou se rol in die huishouding is (sien ook Bonthuys, 2020: 251). Kamfer bring hier die sterkheid van 'n vrou onder die loep en dat die vrou ten spyte van omstandighede steeds voortgaan met die alledaagse pligte. Verder lewer Kamfer ook kommentaar op die feit dat Doris besig is om kontak te verloor met realiteit:

eendag in Junie het dit vreeslik gereën
maar antie Doris het wasgoed opgehang, vensters gewas

Kamfer maak ook melding van die vrou se rol as versorger deur middel van die metaforiese assossiasies wat sy skep in versreël 8: "en haar stoeplante water gegee".

Dit is asof antie Doris haarself voorberei het vir die gebeure in versreël 9. Sy het met ander woorde gesorg dat sy steeds haar pligte doen om te verseker dat haar huis skoon is soos dit 'n goeie huisvrou betaam, maar daar kan ook gespekuleer word dat sy ontslae wou word van bewyse ("sy't vir ons nosey bystanders gesê dat ons maar kan kyk / haar huis is skoon").

Die omstanders se reaksie skakel met Kamfer se rol as "native informant" – die digter-spreker is een van die "nosey bystanders" wat die storie aan die leser oorvertel. Dit beklemtoon ook die onvermydelikheid van die daaglikse realiteit van die lewe op die Kaapse vlakte waar moord en geweld algemeen plaasvind. Die gedig laat dink die leser aan die verhaal van Ellen Pakkies¹⁴ wat haar seun se lewe geneem het as gevolg van dwelmmisbruik. Dit is moontlik dat antie Doris ook soos Ellen moeg geword het van die onvermydelike realiteit waarmee sy elke dag moes lewe en 'n einde daaraan wou bring.

¹⁴ Sien <https://kyknet.dstv.com/fiek/ellen-die-storie-van-ellen-pakkies>.

Kamfer lê veral klem op die stereotipering van vroue in hierdie gedig en daag so patriargale ondrukking uit. Die gebrek aan interpunksie en taalreëls sluit ook veral aan by die postkoloniale terugskryf na die onderdrukker deur die standaardtaal en taalreëls te vermy. Samevattend kan die gedig dus as beide feministies en postkolonialisties gesien word; as 'n gedig waarin daar stem gegee word aan die gemarginaliseerde vrouw en die patriargale stelsels uitgedaag word – 'n tema wat veral in haar volgende bundel sentraal staan.

4.2.2 grond/Santekraam (2011)

Kamfer volg haar debuutbundel op met *grond/Santekraam*, waar die titel betrekking het op grond, besitreg daarop en veral die gedwonge verskuiwings daarvandaan – volgens Viljoen (2005) weer 'n tipiese onderwerp van swart Afrikaanse skryfwerk. Die titel bestaan uit die samestelling van die konkrete gegewe "grond" en die Nederlandse woord "santekraam". Die woord 'santekraam' is volgens die HAT (2005) 'n ou Nederlandse en Afrikaanse woord wat "die res" beteken. Met verwysing na "die res" raak Kamfer sodoende al in die titel van die bundel 'n postkoloniale aspek aan – verwysend na die Ander. Hierdie 'res' sluit moontlik die bruin gemeenskap van Skipskop in, wat nie net fisies geskuif is nie, maar ook op politieke vlak vanaf die sentrum tot op die marge (sien afdeling 3.4 oor postkoloniale teorie). Oor die gebruik van 'n Nederlandse woord as titel het Kamfer die volgende te sê gehad: "Ek wou nie 'n boek skryf net oor grond of verskuiwings nie, dis waar die santekraam inkom. Ek was ook besig met my honneurskursus en het baie Nederlandse poësie gelees" (Bezuidenhout, 2011).

Voorts is die hoofletter- en kleinlettergebruik opvallend in die titelkonstruksie. Die gebruik van die hoofletter 'S' by Santekraam beklemtoon volgens Vermeulen (2018:87) die belangrikheid van 'die res', met ander woorde die ander kwessies rondom die grondbesit en grondverskuiwing. Die gebruik van die skuinsstreep in die titel beklemtoon ook die feit dat 'die res' van hul grond geskei of verwyder word. Die skuinsstreep suggereer ook reeds dat die kernkwessie in hierdie bundel handel oor die afsny tussen die menslike 'santekraam' en hul grond soos gesien in die gedig "gaan i" (9) waar die inwoners nie 'n keuse het nie, hulle "móét" gaan. Volgens Bezuidenhout (2011) word die mense nie net van hul grond beroof nie, maar ook van hul menswaardigheid – sien byvoorbeeld die gedig "die minuut uur dag en jaar wat vir Terrence kêns gemaak het" waarin daar gesinspeel word op hoe Terrence vyf dae lank na sy ou

self gesoek het, maar “uitgespoel is deur verkeerde see” – hy is dus na die verskuiwings nie meer dieselfde nie, sy menswaardigheid is geskend.

Die mense van Skipskop word die wit regering se besitting wat rondgeskuif word en sodoende het hulle geen stabiliteit en sekuriteit nie – verbeeld in byvoorbeeld “eviction notice” (28) wanneer ’n brief van Jan van Riebeeck kom waarin hy homself voorstel as “God” en sê dat hy hulle (die Khoi se) land kom oorneem. Hierdie onstabilitet en gebrek aan sekuriteit veroorsaak ’n wanhopige atmosfeer wat regdeur die bundel sentraal staan.

Volgens Bezuidenhout (2011) se onderhoud met Kamfer op *Versindaba* is mense van die Overbergse dorpie Skipskop in 1985 deur die regering uit hul dorp verskuif – baie van hulle na Kassiesbaai by Waenhuiskrans, ander na Bredasdorp en Struisbaai toe – om plek te maak vir Krygkor se missieloetsgrond by De Hoop. Die dorp se naam kom van die wrak van die *Maid of the Thames*, wat rondom 1848 in die omgewing gestrand het en waarvan die “kop” vir ’n lang tyd nog sigbaar was bo die golwe. Volgens die Bezuidenhout (2011) het die Surplus People Project gedwonge verskuiwings in Suid-Afrika bestudeer en bevind die meeste van Skipskop se inwoners was nasate van drenkelinge van ’n skip wat in 1848 in die omgewing op die rotse geloop het. Bezuidenhout (2011) maak ook melding daarvan dat die kwessie van die verskuiwing in die 1980’s redelik dekking van die pers ontvang het en dat die bekende musikant David Kramer “So long Skipskop” daaroor geskryf het. Dit blyk dat die bundel handel oor die lewensverhale en wedervaringe in ’n onregverdigte politieke bestel van die digter se ma se familie en die gemeenskap van Skipskop.

Met betrekking tot die omslag van die bundel (sien Addendum A) kan die volgende genoem word. Die omslag van die bundel is ontwerp deur die Trantraal-broers (Nathan, Kamfer se man, en haar swaer, André). Op die omslag is daar skakerings van die kleur blou/seegroen asook kringe wat inmekaarvleg. Die omslag van die bundel is funksioneel omdat dit mens laat dink aan die gesegde ‘stille waters diepe grond, onder draai die duwel rond’ (Vermeulen, 2018:86). Dit gaan in hierdie bundel juis oor die grond en die diepte van menslike emosies wat aangeraak is waarby water as simbool vir die transe/hartseer van die mense gesien kan word. Hierdie beskrywing skakel nie net met die titel en omslag van die bundel nie, maar ook met die algehele tema. Volgens Vermeulen (2018:87) verwys die uitdrukking oor stille waters nie net na ’n stil individu nie, maar dalk na ’n stiller, onvertelde geskiedenis van ons land – vertellings wat jare onaangeroer gelaat is, maar steeds aanhou maal en kolk het, en wat nou deur die spreker in die “oorvertel”-siklus van die bundel opgediep word.

Die beeld van water speel 'n besondere rol in die bundel. Water word in Cirlot (2001: 365) se simboolwoordeboek as simbool vir lewe aangegee en verteenwoordig daarvolgens ook die moeder-element en mites wat verband hou met die vrou en haar maandelikse siklus; water word ook as simbool van die onbewuste beskou. Volgens Vermeulen (2018) kan daar 'n Christelike konnotasie gelê word met water met verwysing tot die doop en wedergeboorte. Verder dien dit ook as simbool vir reiniging. Die implikasie met betrekking tot hierdie bundel is byvoorbeeld dat die gemeenskap deur 'n dal van doodskadu moet gaan voor hulle weer vrede sal vind of hulself sal wees (sien ook Vermeulen, 2018). Kamfer maak telkemale melding van die woord 'water' in die bundel soos te sien in gedigte soos "de diep" (51) en "onder water" (55). Dit is uiteraard veral funksioneel omdat Kamfer huis oor 'n vissersdorp in hierdie bundel dig. Die kringe wat inmekaar vleg kan 'n suggestie wees van die gemeenskap se stories wat aansluiting vind bymekaar asook hoe gedigte in die bundel mekaar aanvul soos byvoorbeeld "oorvertel 1, 2, 3, 4 en 5" (onderskeidelik bladsye: 16, 17, 18, 25). Van Wyk (2018:71) se opmerking oor swart Afrikaanse skrywers se optekening van die verlede en dat dit as oorheersende tema in hul werk voorkom, sluit hierby aan. Dit is duidelik vir Kamfer belangrik om die stories van haar gemeenskap op te teken.

Fred de Vries gesiteer in Terblanche (2014) is van mening dat dit gedigte oor konflik en verlossing, waarheid en leuens is, wat diep in die siel en die geskiedenis van die land se ongesproke stories delf. Dis volgens De Vries gedigte wat die verlede, die hede en die onderbewuste saamsnoer. Volgens Bezuidenhout (2011) het Kamfer in die Skipskopomgewing gaan navorsing doen en met familielede gesels en van die gedigte rondom hul stories gebou. Vervolgens raak die bundel egter 'n veel breër tematiek aan. Dit werk in op vele vlakke (soos aaneengeskakelde sirkels) – bo en onder die water – en word by tye heel surrealies (Bezuidenhout, 2011).

Musiek speel ook 'n groot rol in die bundel. In *grond/Santekraam* lees heelwat van die gedigte soos musiek – refreine, herhaling – daar is selfs gedigte met rymende koeplets en 'n vaste metrum soos byvoorbeeld die gedig "Katie het kinders gehad" (38) wat reaksie op Koos Kombuis se liedjie "Kytie" is. *grond/Santekraam* lees vir De Vries (aangehaal in Terblanche, 2014) soos: "'n [W]ettige weergawe van onwettige, verbode opnames, iets wat uit Amerika se Suide van die 1930's kon gekom het. Dié is 'n moderne Suid-Afrikaanse weergawe van die 'dust bowl blues' van die liedjies van die katoenplukkers en chain gangs – 'n oproep tot medemenslikheid en begrip wat nooit gekunsteld of pateties aandoen nie".

Die tema van verlies staan sentraal in die bundel. Dit raak ook ander temas aan soos ontwerteling, verskuiwing en verplasing soos gesien in die gedigte “eviction notice” (24) en “grond” (10). Die bundel raak ook verganklikheid aan in “Oupa Thomas Daniel Granfield” (30) asook familiebande en bande binne ’n gemeenskap in “Ons Klyntji spreek” (29). Verdere temas sluit in lyding, soos gesien in die gedig “Jeppe” (35), wat ook beskou kan word in die postkoloniale lig met sterk verwysing na die vermeldings van Jan van Riebeeck op bladsy 24 en 28 en die oorvertel van ander se stories in “oorvertel 1-5” (16-26). Kamfer se posisie as “native informant” kom veral na vore in gedigte soos “gaan i” (9) en “slot onder water” (55) waarin sy haarself vereenselwig met die gemeenskap en as ’n eenheid hul storie(s) vertel.

Ontleding van gedig 1: “gaan i” (9)

Hierdie gedig handel oor die fisiese “gaan” van die mense van Skipskop, meer spesifiek die gedwonge grondverskuiwings wat plaasgevind het. Die digter-spreker word hier bewus dat hulle (die ons) nie ’n keuse het nie: “ons moet gaan” (reël 1).

Die digter maak in die gedig “gaan i” gebruik van sintaksis om die tema van verlies effekief oor te dra. Die onvoltooidheid en ooptheid van sinne, en selfs van die gedig as geheel met verwysing na die versreëls (reëls 3, 5, 7, 10, 12), veroorsaak spanning en trek die leser se aandag.

Die digter gooい die sinsbou-patroon, wat altyd ’n liniére patroon van onderwerp, handeling en voorwerp volg, omver om die gedigvorm abnormaal te maak, die vorm te problematiseer en dit te beklemtoon. Deur die sinsorde te verander, beklemtoon Kamfer die woord “gaan” en word die leser se aandag gevëstig op die feit dat die gedig handel oor dié “gaan”/ verskuiwing. Die leser word in ’n mate verwarring deur dié ongewone sinsbou: “maar gaan / is wat / ons moet” (reëls 6-8). Die feit dat daar sintaktiese onvoltooidheid asook geen stoppunte is nie, dui daarop dat die gedig nie voltooi is nie en oorgaan in ’n ander gedig soos in hierdie geval “gaan ii” en “gaan iii”. Woorde soos “heeltyd” (reël 2) en “mettertyd”, (reël 11) werk in samehang met die gebrek aan punte in die gedig asook in die bundel. Die woord “heeltyd” impliseer dat die “gaan” nie ophou nie en word versterk deur die gebruik van punte wat ook impliseer dat die “ons” nooit tot stilstand kom nie en enige tyd deur die wit regering gedwing kan word om (weer) van grond te verskuif. Die woord “mettertyd” impliseer weer dat alhoewel die skuif geleidelik plaasvind, sal die “ons” uiteindelik almal moet “gaan” en van hul grond moet verskuif. Die enigste punt in die gedig is die “teenwinde” in reël 4, wat verwys na die sosiale faktore (soos armoede) wat keer dat hulle kan “gaan”.

Kamfer gebruik die konseptuele manifestasievorm van perspektief wanneer sy in die eerstepersoon “ons” (reëls 1, 2, 5, 8, 12) skryf. Sy raak hierdeur die postkoloniale kenmerk van die Ander of die eksklusiewe ons (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989) aan deur ’n skeidingslyn te trek tussen die bruin gemeenskap en die wit gemeenskap. Dit kan ook aansluit by die skuinsstreep in die titel van die bundel wat ’n duidelike skeiding aandui. Die onvoltooidheid van die “ons” skep ook spanning omdat die leser nie weet wie die “ons” is waarvan daar gepraat word nie: hetby dit na die hele bruin bevolking verwys of net na die mense van Skipskop. Alhoewel ’n eerstepersoonsspreker ’n subjektiewe/individuele perspektief bied, duif die gebruik van die “ons” daarop dat daar identifikasie met die hele “santekraam” is en vereenselwig sy haarself daarmee omdat sy daarmee kan identifiseer.

Die digter maak van herhaling gebruik om sekere kwessies te beklemtoon. Die imperatieve woord “moet” word byvoorbeeld vier keer herhaal. Hierdie herhaling beklemtoon die feit dat die “gaan” (reëls 1, 3, 6, 8, 11) nie uit vrye wil is nie, maar dat dit ’n gedwonge “gaan” is wat plaasvind as gevolg van politieke grondverskuwing binne die bruin gemeenskap van Skipskop.

Die gedig eindig in ’n onvolledige sin wat lees: “ons moet” (reël 12) waar die woord ‘gaan’ ontbreek. Die weglatting is funksioneel hier omdat die ‘gaan’-handeling voort sal duur in die ander gedigte wat daarop volg. Die sentrale tema van verlies en gedwonge grondverskuwings is dus duidelik teenwoordig in hierdie gedig. Die gedig sluit ook aan by Viljoen (2005) se bespreking van verplasing as letterlike en figuurlike aspek in die skryfwerk van swart Afrikaanse skrywers.

Teoreties hou “gaan i” veral verband met die postkolonialisme. Dit dien as ’n direkte aanspraak op gedwonge grondverskuwings (sien afdeling 3.4) en verteenwoordig ook Kamfer se rol as “native informant” (sien Spivak 1988), aangesien sy die gemeenskap se stories vertel. Naas dié openingsgedig van die bundel wat sterk postkolonialistiese kenmerke het, kry die bundel later ook ’n sterk feministiese inslag soos die volgende gedig illustreer.

Ontleding van gedig 2: “slot onder water” (55)

Die gedig “slot onder water” spreek hibriditeit aan en fokus veral op die gemarginaliseerde wat hul verlede probeer teruggeïen. Kamfer probeer in hierdie gedig stem gee aan die onderdruktes deur hulle op die voorgrond te plaas.

Tipografies is hierdie gedig opgebou uit drie strofes met 19 versreëls. Daar is geen hoofletters nie – tipies van Kamfer se skryfstyl. Alhoewel Kamfer in die gedig sinne klaarmaak, gebruik

sy geen punte nie. Dit beklemtoon myns insiens die aanhoudende woede en geveg teen onreg. Reëllengtes is oneweredig en die gedig lees soos een lang sin.

Met betrekking tot die titel kan die volgende afgelei word. Die “slot onder water” kan moontlik verwys na hibriditeit en die gemarginaliseerde (met betrekking tot die verskeie mense van kleur, geloof, bruin, swart) – ’n aspek van die postkoloniale Ander (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989). Die titel gee reeds vir die leser die insig dat die gedig hoofsaaklik gaan oor die verplasing van mense vanaf die sentrum tot op die marge.

In reël 1 maak Kamfer melding van “die afkopskepe” wat “rys uit die bodem van die see” (55). Dié skepe kan moontlik verwys na die bruin mense van Skipskop wat al jare lank onderdruk word. Hierdie ‘skepe’ is woedend (“donderweer dreun / wrakke is wakker”) en herinner die leser aan Kamfer se vorige digbundel, *Noudat slapende honde*, waar die honde weer ‘wakker’ gemaak is. Dit skep spanning en awagting oor wat volgende gaan gebeur. Die “afkopskepe” het intussen “wrakke” geword wie se “sonstrale steek” soos “pyle” met die sonstrale wat moontlik verwys na haar poësie. Kamfer gee naamlik uiteindelik ’n stem aan die gemarginaliseerde deur die verlede terug te eis en terug te skryf na die onderdrukker. Dit is duidelik vanuit die gedig dat die digter die onderdrukker onkant betrap het: “elke vis klip en korreltjie sand hou asem op en mol na die / afkopskepe om te kyk te sien te bid te help te keer” (55).

Die “vis, klip en korreltjie sand” dien moontlik as metafore vir die onderdrukker. Hulle wil “kyk” en “sien” met ander woorde haar poësie onder oë neem met die doel om te “keer”, sodat sy binne ’n beperkte ruimte (op die marge) bly. Die onverwagse wending in reëls 8-9 (“maar / vir die afkopskepe is als te veel te lank sit hulle vas onder die water”) kan ook as die klimaks van die gedig gesien word. Die digter-spreker is steeds staande ten spyte van die onderdrukker se pogings om haar stil te maak.

In reël 11 is die “wrakke” skielik weer besig om terug te beweeg na die bodem van die see. Hier kan ons die afleiding maak dat die digter ten spyte van haar probeerslae steeds nie volkome haar verlede kan terugeis nie en dat die onderdrukker steeds gedeeltelik mag oor haar besit. Kamfer stel die onderdrukker bekend as “mev Groot de Wit” en “Klein Groot de Wit” (“veilig trug in haar huisie troos mev Groot de Wit vir Klein Groot de / Wit die tranen rol van sy skerp-stomp gesigcie af ag nee mô ek kan dit / nie glo nie die skepe bly al jare hier en niemand ken eers ’n naam”). Hier word die dus satiries gesuggereer die onderdrukker is wit.

Teoreties beskik die gedig oor talle postkoloniale eienskappe. Die verwringing van taal, terugskryf na die onderdrukker en terugeis van die verlede is alles ten bate van die stemlose gemarginaliseerde. Die gedig beskik ook oor verskeie feministiese aspekte. Die verwysing na “meerminne” (“meerminne sak hul koppe en fluister: Allahu Akbar”) sluit aan by vrouwees en die vrou se simboliese verbintenis met water (sien Cirlot, 2001). Die “wrakke” kan ook gelees word as vroue wat genoeg gehad het van die patriargale stelsel – swart vroue wat wil ontsnap vanuit die dubbele kolonialisering, met ander woorde die gemarginaliseerdheid deur kolonialisme en die patriargale stelsel. Kamfer veg met ander woorde ook vir die regte van swart vroue wat al volgens haar vir te lank geïgnoreer is: “vir die afkopskepe is als te veel te lank sit hulle vas onder die water” (55). Die gedig ontgin dus ook die bemagtiging van die gemarginaliseerde swart vrou. Hierdie tema van vrouebemagtiging en stemgewing ten opsigte van die gemarginaliseerde swart vrou sluit ook aan by die poësie van Bekono. Dit staan voorts sentraal in Kamfer se volgende bundel, *Hammie*.

4.2.3 *Hammie* (2016)

Die titel van Kamfer se derde bundel is Kaaps vir “moeder” of “ma” (Taljard, 2016a). Tematies sentreer die bundel volgens Taljard (2016a) hoofsaaklik die digter se moeder, Gertruida Kamfer, wat in 2011 oorlede is. Die res van die gedigte handel oor ander familielede en kennisse, aktuele sake en die sosiale omgewing, asook taal en digterskap.

Kamfer se verhouding met haar moeder word in *Hammie* uit verskillende hoeke ondersoek op ’n outentieke wyse. In die bundel spreel sy verlies aan in “Jirre waa’s my ma” (18) en maatskaplike omstandighede soos gesien in “Disney days” (45) en werp ook lig op die apartheidsbestel in “Volkspele” (68). Volgens Taljard (2016b) verloop die gedigte nie streng chronologies nie, maar maak die digter gebruik van ’n soort gedagtestroomtegniek – dit is volgens haar “flardes onthou soos dit ’n mens skielik en onnadenkend te binne skiet”. Voorts is Taljard (2016b) van mening dat Kamfer lig werp lig op die lewensomstandighede van bruimgemeenskappe, maar ook op die rasgebaseerde skeidingslyn wat dwarsdeur die Afrikaanse taal- en kultuurgemeenskap loop. Haar verse word gekenmerk deur ’n alledaagse ongekunsteldheid, kenmerkend van die sogenaamde “praatpoësie” (Taljard, 2016b).

Oor die skryf van die bundel het Kamfer die volgende in 'n onderhoud met Annemarié van Niekerk (2013) gesê: "Toe ek amper twee jaar later die eerste keer weer kon skryf, wou ek my eie weergawe van Tupac se 'Dear Mama' skryf, eerlik, mooi en onsentimenteel, iets wat haar lewe opsom en ook die lewe van ander 'hammies', veral van haar generasie." Hier kan die vergelyking met die werk van Tupac Shakur weer gesien word as 'n uitdaging van die patriargale stelsel. Dit is asof sy die vroulike weergawe van Tupac wil word en sodoende die patriargale stelsel breek. Voor in die bundel staan die woorde "... jy is my kind en jy bly my kind tot die dag wanneer die maan 'n ander naam kry", wat volgens Kamfer (Van Niekerk, 2013) die mooiste woorde was wat haar ma ooit aan haar gesê het.

Hammie se omslagontwerp (kyk Addendum A) is gedoen deur Michiel Botha en Nathan Trantraal. Hierdie bundel se omslag lyk heelwat anders as dié van Kamfer se ander bundels. Op die voorplat is daar 'n foto van 'n vrou wat mens aanneem Kamfer se ma is en na regs bo is vergeelde kolle, byna die kleur van roes (die kolle is ook op die vrou se kleredrag) (sien Vermeulen, 2018:19). Daar kan geargumenteer word dat dit 'n redelike ou foto is vanweë die roeskolle. Die gebruik van roeskolle sluit ook aan by vele van die gedigte in die bundel wat te make het met 'n appel se kneusplek. Kamfer se gebruik van appels in die bundel het 'n sterk konnotasie met die vroulike figuur en Eva uit die Bybel wat dan ook sentraal staan in die bundel. Die feit dat sy hierdie appels kneusplekke/roespelke het, laat die leser dink aan die stelling dat daar in elke gesin 'n vrot appeltjie, oftewel 'n swartskaap, is. Die digter-spreker voel skynbaar dat sy hierdie 'vrot appel' is as gevolg van dinge wat met haar gebeur het soos te sien in gedigte soos "High birds" (63). In die agtergrond links op die voorblad is 'n gebou wat na 'n huis lyk, maar dit kan 'n stasiegebou ook wees vanweë die perron en stasiennaamboord. Hierdie beeld op die omslag hou volgens Vermeulen (2018) verband met die tema van dood en die verganklikheid van die lewe, asook 'n vorm van groet en afskeid en smee ook verbande met reis soos in haar vorige bundels.

Volgens Vermeulen (2018:91) dra die raam van die foto by tot die gevoel dat dit deur 'n onervare fotograaf, dalk familielid of 'n kind, geneem is en versterk dit die gevoel dat die leser hiermee die intieme, huislike ruimte van die spreker betree. Sy is ook van mening dat die raming – met die moederfiguur op die periferie van die foto – geïnterpreteer kan word as die skynbaar minagtende houding wat die samelewing teenoor bruin vroue huldig – hier maak Vermeulen (2018:91) gebruik van voorbeeld uit Kamfer se vorige bundels ("Katie het kinders gehad" uit *grond/Santekraam* asook "Die huisvrou" uit *Noudat slapende honde*). Die kleur pienk wat

gebruik word op die voor- en agterplat roep ook assosiasies met vroulikheid (dink aan antie Doris in “Die huisvrou” se “pienk check overall” – *Noudat slapende honde*, 19) en dogters (teenoor blou as die kleur vir seuns) op.

Die sentrale tema van die bundel handel oor die afwesige ma wat ironies genoeg altyd in die verse teenwoordig is. Kamfer ondersoek volgens Taljard (2016b) veral die komplekse en intieme verhouding tussen ma en dogter. Dit gaan in dié bundel hoofsaaklik oor verlies, oor dinge wat ongesê bly, oor die woorde tussen woorde. Volgens Taljard (2016b) sentreer die ‘verhale’ in die eerste instansie rondom die spreker se onthou van haar oorlede moeder en bevat dit intieme outobiografiese besonderhede. Die bundel begin op ’n sterk negatiewe toon, soos die verskillende motto’s van die bundel wat almal na nag of donker verwys, suggereer. Talle gedigte, soos “Ma” (32) en “Sterk staan vir plat skoene” (19), het sterk feministiese invloede.

Ontleding van gedig 1: “Ma” (32)

Hierdie gedig handel oor die leemte wat die moeder se dood laat. Soos Jacobs (2018: 167) uitwys, herinner die gedig die leser aan die beroemde gedig met dieselfde titel van Antjie Krog (sien *Dogter van Jefta*, 1970). Bonthuys (2020:248) identifiseer Antjie Krog as histories een van die min Afrikaanse vroueskrywers wie se werk ’n sterk bewustheid van “die vrou as vrou” toon. Die gedig speel dus ook in op Krog se rol as literêre moeder vir Kamfer. Krog is naamlik ’n literêre voorganger vir Kamfer by die Universiteit van Wes-Kaapland (UWK) en was ook haar mentor in kreatiewe skryfkuns (Bonthuys, 2020:253). Beide Krog en Kamfer raak die verhoudings met hul moeders op ’n eerlike wyse aan en beide kom ook tot ’n besef in hul onderskeie gedigte getiteld “Ma” dat hulle self nie perfek is nie. Die gebruik van die enigste hoofletter in die gedig vir die titel se “Ma”, suggereer ook die hegte band wat Kamfer met haar ma gehad het en die belangrikheid van die moederfiguur. Dit dien as ’n teken van respek. Kamfer se gedig kan ook as parodie van Krog se “Ma” gesien word in terme van postmodernistiese teorie (Jacobs, 2018: 131). Dit is wel ’n minder ekstreme parodie, maar vervang eweneens die meer delikate atmosfeer van Krog se gedig met gevoelens van ontnugtering, woede, bitterheid, verlies en depressie.

Met betrekking tot die struktuur van die gedig is dit in vryeversvorm. Die gedig beskik oor geen leestekens en hoofletters nie behalwe vir die een in die titel. Die versreëls se lengte wissel en daar is ’n wisseling in ritme en metrum. Kamfer skryf in “Ma” oor die verandering wat plaasvind na haar ma se dood. Sy begin die gedig met ’n koeplet (reëls 1-2) wat lees: “na my ma se dood / het net die klein dinge verander” (32). Kamfer wil hierdeur klem lê op die feit dat

daar nie na haar afsterwe groot veranderinge binne die huishouding of in hul sosiale omstandighede is nie. Die woorde “net die klein dinge” (32) kan ook volgens my suggereer dat die effek van haar ma se dood dalk nie vir almal so belangrik was nie – alles het net soos normaal voortgegaan. Dit is juis ironies omdat die dood ’n groot verandering is. In strofe 2 van die gedig begin die spreker die “klein” dinge wat verander het opnoem. Sy noem dat die “hekke afgeval” het, “die gras het doodgegaan”, “die plante het ophou groei”, “die vensterbank het wit geword”. Haar ma het dus ook die tradisionele rol as versorger vervul soos antie Doris in die gedig “Die huisvrou” uit die bundel *Noudat slapende honde*. Al hierdie dinge kan bloot gesien word as materialistiese aspekte wat verval het of dit kan gelees word as die konkretisering van die abstrakte. Die “hekke” wat “afval” kan verwys na die manier hoe almal eers tot breekpunt gekom het en daarna besef het dat geen een die verganklikheid van die lewe kan vryspring nie: “die gras het doodgegaan”. Die daaropvolgende reël (“die plante het ophou groei”) suggereer myns insiens die besef dat daar geen aardse lewe na dood is nie – die geliefde is weg. Dan maak die spreker in reël 6 (“die vensterbanke het wit geword”) uiteindelik vrede met die dood van haar ma met die simboliese gebruik van die kleur “wit” wat sinspeel op vrede en aanvaarding. Die stelling duï ook op tyd en hoe lank dit haar geneem het om vrede te maak met haar ma se dood, die vensterbanke het met ander woorde al stof vergader.

Na hierdie ontnugtering in strofe 2 gee die spreker in strofe 3 meer konkrete bewyse van hoe hulle daaglik voortgaan met hulle bestaan: “ek en my suster maak elke dag / kombuis skoon”. Dit is asof hulle hul gedagtes wil reinig en wil vergeet van haar ma “maar dit bly vuil” – die herinneringe bly steeds teenwoordig. Die spreker noem dan dat haar suster se seuntjie se tand begin vrot word het (reël 11). Hierdie reël dien as ’n ontvlugting van die werklikheid waar die spreker eerder oor ander dinge wil praat as om haar ma te onthou. Die digter-spreker se ma het as matriarg opgetree en haar dood het selfs tot in die tweede geslag (haar kleinkinders) ’n invloed gehad. Die digter-spreker slaag egter nie daarin om haar ma se herinneringe te ontvlug nie en keer terug na die sentiment en nostalgiese beeld van haar moeder in die laaste strofe. Die pa probeer in dié slotstrofe die ma se plek volstaan: “my pa probeer hard om ’n goeie ma wees”. Die feit dat Kamfer hier die pa se probeerslae met versorging (“hy koop gereeld groente”) in kontras plaas met die mislukking daarvan (“maar niemand maak kos nie”), sinspeel op die stereotipering van ’n vrou se plek wat in die kombuis is. Hierdie stereotipering sluit aan by die uitbeelding van veral die swart vrou as moederfiguur en versorger (vergelyk hooks, 1998:346). Die digter-spreker besef hier dat alhoewel haar pa probeer, hulle nog hy nie die plek van die moeder kan inneem nie: “maar niemand maak kos nie”.

Die reëls “ek dra my ma se trouinge / maar dit maak my vingers seer” verwys na ’n algemene verskynsel onder moeders en dogters dat die oudste dogter die ma se trouinge kry wanneer die ma afsterf. Dit kan op figuurlike vlak impliseer dat die digter sukkel om haar ma se skoene te vul asook die pyn verbonde aan die herinnering aan haar ma. Kamfer gebruik hier die persoonlike voornaamwoord “ek” wat weereens vir die leser as beklemtoning dien van die hegte verhouding tussen haar en haar ma. Die slotreël van die gedig beskik oor geen punt nie wat vir die leser ’n aanduiding gee dat die gedig tot ’n einde kom met die woorde “maar dit maak my vingers seer”. Die weglatting van ’n punt is hier funksioneel omdat die gedig eintlik oorloop in die daaropvolgende gedig, “Troupanne” (33). Dit gee die leser ’n aanduiding dat die spreker se verhaal nog nie klaar is nie en dat die seer ten slotte nog heers. Die tema van verlies staan sentraal in hierdie gedig – dit laat mens ook dink aan die stereotipiese frase “wat is ’n huis sonder ’n moeder” wat aansluit by die matriargale beeld van die bundel en Kamfer se helde soos voorgestel in die volgende gedig.

Interessant is dat Kamfer die beeld van die moeder as versorger/huisvrou wat binne die feminism soms ’n negatiewe stereotipe is, approprieer deur die ma se rol in hul huis te besing en die leemte wat sy laat, uit te wys. Hierdie appropriëring sluit veral aan by derdegolffeminisme waarin die erkenning en aanvaarding van vroulike diversiteit sentraal staan (Bonthuys, 2020:244).

Ontleding van gedig 2: “Sterk staan vir plat skoene” (19)

Tipografies is hierdie gedig sonder leestekens en hoofletters. Een versreël (reël 10) is geïsoleer van die res. Die alleenplasing van die versreël dien as beklemtoning wat later bespreek sal word. Die versreëls se lengte wissel ook en die strofes is nie ewe lank nie.

Hierdie gedig gaan oor die soeke na helde en die digter-spreker se ontnugtering dat mens dikwels ver en wyd na helde soek wanneer hulle net gewone mense na aan jou is. Die titel van die gedig, “Sterk staan vir plat skoene” (19), sinspeel op gewone vroue wat plat skoene dra. Mense wat veg vir die minimale regte soos in hierdie geval vir gelyke regte (sien hooks, 1981, oor swart feminism).

Die gedig begin met die woorde “toe ek jonger was” (reël 1) – dit gee vir die leser ’n aanduiding dat daar progressie in die gedig sal plaasvind. Die digter-spreker noem dan in die eerste strofe dat sy in haar kinderjare op soek was na “helde”, maar “verby” haar ouma en “ver” van haar ma af gesoek het. Die gebruik van die woord “ver” (reël 4) kan impliseer dat Kamfer nader aan

haar ouma was as haar ma. Sy kyk dus net “verby” haar ouma as ’n voorbeeld van ’n held, maar kyk “ver” van haar ma af wat die suggestie laat dat sy haar nie huis as ’n goeie voorbeeld van ’n held beskou het nie. Sy gaan dan verder in reël 5 deur vir die leser uit te lig in watter tipe vroue sy helde gesoek het: “Amerikaanse feminisme / het my geleer / dat vrouens als kan doen / wat mans kan doen / hulle het gefight vir equality”. Die Anglo-Amerikaanse tradisie van feminism wat die rol van gender binne ’n patriargale samelewing bevraagteken, vind hierby aansluiting (sien De Jong, 2010). Hulle hoofdoel was naamlik om vir vroue gelyke regte te bewerkstellig en om stereotipes te ondermyn.

Kamfer volg strofe een op met die alleenplasing van ’n reël wat strofe twee opmaak. Die alleenplasing van die reël “my ma’le het gefight vir survival” beklemtoon die feit dat haar “ma’le” met een doel voor oë geveg het en dit was om te oorleef. Dit vind waarskynlik aansluiting by die apartheidswette waar bruin en swart onderdruk is as gevolg van velkleur (Chaudhari, 2015:25). Die hiérargiese magsverhoudings tussen wit en swart kan ook hierby betrek word.

Kamfer gaan voort in die volgende strofe deur te sê dat haar jong dae ’n tyd in haar lewe was toe alles verkeerd was (reëls 11-12). Hiermee gee sy erkenning aan die verlede en aanvaar tot ’n mate dit wat gebeur het. Die spreker gaan dan verder in reël 13 met die woorde “maar nou is alles reg”. Die gebruik van die woord “maar” duï hier ’n omwenteling aan – die spreker se oorwoë mening het verander met betrekking tot die “fight” vir “survival”. In reël 14 noem sy dan dat sy nou kan sien waarvoor haar “ma’le” “gefight” het. Kamfer eindig die gedig met die besef waartoe sy gekom het: hulle het geveg “om van hulle knieë af te kom / omdat die rewolusie / nie vir hulle sexual was nie”. Dié versreëls het weer betrekking op die feminism en die feit dat vroeë feministe se geveg hoofsaaklik gegaan het oor gelyke regte tussen mans en vroue (hooks, 1981) waar haar ma en ouma net geveg het om gelyke regte vir swart/bruin mense en veral vir oorlewing te midde van armoede.

Myns insiens kan die laaste vier reëls van die gedig ook ’n wrede ontnugtering suggereer omdat Kamfer tot die besef kom dat sy eintlik “helde” in haar “ma’le” moes gesoek het. Sy besef ook dat mens as volwasse vrou eers waarlik die interseksionele uitdagings van vroue begryp.

Kamfer se vierde bundel, *Chinatown*, bou veral voort op die beeld van die vrou as heldin en feministiese aktivis.

4.2.4 Chinatown (2019)

Kamfer se jongste digbundel, *Chinatown* (2018), bou voort op haar vorige bundels en die tema van woede is veral prominent in hierdie bundel. Die omslag van die *Chinatown* (sien Addendum A) sluit aan by Kamfer se vorige bundels wat hoofsaaklik uit kleure soos bruin, groen, blou en swart bestaan. Soos ek elders vermeld (Kidel, 2020:148), kan die groen-bruin kleure wat 'n skets van 'n draak omring, genesing, groei en nuwe lewe simboliseer. Dié simboliese suggestie sluit aan by die digter se persoonlike groei en die nuwe stadium wat in haar lewe aangebreek het. Alhoewel Kamfer steeds die verwoording van haar woede (simbolies van die draak) voortsit in die bundel, beweeg sy ook na ander aspekte deur die posisie van die vaderfiguur uit te daag en die kwessie van 'femicide' en geweldsmisdaad teen vroue onder die loep te neem. Verder kan die bruin kleur op die voorblad ook verband hou met identiteit en velkleur vanweë haar ondersoek in die bundel na die bestaan van bruin/swart mense en al die interseksionele uitdagings wat dit inhou. Die groen skakerings aan die ander kant kan 'n suggestie wees van Kamfer se groei in die literêre sisteem en ten opsigte van haar temas. Die bundel open met die titelgedig "Chinatown", wat handel oor die digter-spreker se besoeke aan Chinatown. 'n Chinatown, oftewel 'n Chinese winkelsentrum, word dikwels geassosieer met valse of nagemaakte items, en die herhaalde gebruik van dié woord is veral funksioneel vanweë die digter se soeke na egtheid – in haar lewe, maar ook in haar digkuns (Kidel, 2020:148). Hambidge (2019:12) is van mening dat die bundel sterk verbande smee met Polanski se 1974-film genaamd *Chinatown*, wat bloedskande en (gender)geweld ondersoek.

Wat die tipografiese inhoud en struktuur van die bundel betref, val die gehibridiseerde taal (Kaaps) wat lynreg staan teenoor sogenaamde taalsuiwerheid sterk op. Tipografies is haar gedigte ook steeds meestal sonder leestekens en die reëllengtes wissel. Alhoewel die bundel vernuwing bring, hou Kamfer egter by ou gebruiks soos gedigte wat oorvloeи in ander, wat dit soos verhale laat lees. Kamfer beweeg in *Chinatown* tematies weg van kwessies soos grondverskuiwings, apartheid en die moederfiguur. Sy fokus die aandag meer op die vaderfiguur ("Chinatown daddy", 11) en die hedendaagse diskosperse rondom geslagsgebaseerde geweld ("DIY 3-step rape kit", 25; "terrorist attack", 26; "safe word", 34 en "laat die wit meisies huil", 47). Sy spreek egter nie net die harde realiteit van verkragting en geweld aan nie, maar ook die sielkundige effek wat dit het op slagoffers. Volgens (Kidel, 2020:149) in 'n resensie oor *Chinatown* is die tematiese materiaal in die bundel nie nuut wat Kamfer se oeuvre betref nie en die woede oor pyn, swaarkry en rassisme is steeds nie uitgewoed nie.

'n Postkoloniale eienskap wat regdeur Kamfer se oeuvre gesien kan word, is, soos reeds vermeld, die digter as "native informant". Kamfer verskaf in hierdie bundel weereens informasie van haar gemeenskap met die doel om hulle te bemagtig. Gedigte soos "Babes" (39), "try dié" (52), "Mr Brown en sy pyn-Barbie" (16) en "meire" (24) verskaf nie net inligting oor die gemeenskap nie, maar ook van die digter self. Sy verbreek die stiltes wat in die verlede geskep is deur vanuit 'n voorheen gemarginaliseerde posisie te skryf. Haar werk gee "dus nie net aan die Afrikaanse leser die kans om na vroeër ongehoorde stemme te luister nie, maar plaas ook 'n ander perspektief op die verlede en die hede" (Kideloo, 2020:148).

Samevattend kan mens dus sê dat die bundel voortbou op vorige bundels, maar ook vernuwing tot die tafel bring. Kamfer daag in *Chinatown* (2019) nie net die literêre sisteem uit nie, maar moedig ook lezers aan om radikale verandering teweeg te bring ten opsigte van geestesgesondheid, afwesige vaderfigure en geslagsgebaseerde geweld. Die derde en vierde golwe van feminism, waarna daar vlugtig verwys word in hoofstuk 1, kom sterk na vore in hierdie bundel. Volgens Ann (2007) is die fokus van veral die vierde golf geregtigheid vir vroue en die veroordeling en uitwysing van seksuele teistering en geweld teen vroue.

Ontleding van gedig 1: "terrorist attack" (26)

In "terrorist attack" verwoord Kamfer die grusame gebeure van 'n verkragting in Istanbul, Turkye, en die rol van die media ten opsigte van wat as belangrik geag word.

Die struktuur van die gedig is dit as vrye vers geskryf met geen leestekens (behalwe die hoofletters) nie. Die gedig is opgebou uit twee kwathyne, een alleenstaande strofe, en 'n koeplet. Dit is asof die gedig as een sin gelees kan word.

Die titel van die gedig is 'n vorm van woordspel waar verskeie betekenisse gegee word vir 'n ironiese of retoriiese effek. Die woord "terroris" verwys volgens die HAT (2005) na 'n persoon wat onregmatige geweld en intimidasie gebruik, veral teen burgerlikes, in die strewe na politieke doelwitte. In die eerste instansie (letterlik) roep die woord beelde van oorlog en bomaanvalle by die leser op. Voorts kan dit ook as figuurlik gesien word, as onregmatige geweld en intimidasie teen vroue met betrekking tot verkragting. Die digter bou voort op hierdie woordspel deur melding te maak van Istanbul, 'n land wat bekend is vir terroristiese aanvalle. Dié transnasionale verwysing is ook funksioneel vanweë die universele aard van die verkragtingtema wat later aangeroer word.

Die alleenplasing van die reël “en verkrag my” beklemtoon die erns van die aanval en sluit ook aan by die betekenis van die byvoeglike naamwoord “terrorist” in die titel aan. Die leë ruimtes voor en na dié versreël skep afwagting en spanning. Die wit ruimte voor die versreël skep die afwagting oor wat volgende gaan gebeur en die wit ruimte na die versreël maak die leser bewus van die gevolge. Dit is asof die digter die leser kans wil gee om weer tot verhaal te kom, ná die gru-aanval. Die digter verskuif dan weer die leser se aandag na buite waar ’n bom besig is om te ontploff: “buite op Taksim gaan ’n bom af” (6). Dit verbeeld die tipe “terrorist attack” waarmee die leser deur middel van die media bekend is. Hierdie versreëls is veral funksioneel vanweë die verskuilde betekenis daaragter. Die “bom” is ’n metafoor vir verkragting en die sielkundige skade wat dit agterlaat. Die digter-spreker se eerste reaksie na die aanval is om haar ma te skakel. Hier bring Kamfer weer die moeder-dogter-verhouding onder die loep met die vroulike ouer wat haar behoort te verstaan en empatie sal kan toon.

Die slotreëls (“ek bel my ma / en vertel haar net / van die een aanval / die een wat sy op CNN / kan volg”) is funksioneel omdat dit ’n uitroep om hulp suggereer. Dit fokus myns insiens op die media se rol en wat hulle beskou as belangrike nuus. Hierdie strofe sluit ook aan by die feministiese leuse “the personal is political” – met ander woorde hoe die wette en regte van vroue geïgnoreer word of as minder belangrik aanskou word (vergelyk Mack-Canty, 2004:154). Ten slotte kan die titel dan ook gelees word as ’n metafoor vir die geslagsgebaseerde geweld wat skakel met die feministiese eienskap van stemgee aan die stemlose.

Ontleding van gedig 2: “my poems is nie confessions nie” (50)

Struktureel sluit die gedig “my poems is nie confessions nie” aan by Kamfer se norm: dit is ’n vrye vers sonder leestekens. Die gedig is opgebou uit twee strofes – ’n oktaaf en ’n sonnet. Behalwe vir die hoofletters beskik die gedig oor geen ander vorme van interpunksie nie en kan weer soos in die geval van “terrorist attack” as een sin gelees word.

Die gedig se motto (’n aanhaling van die swart vroueskrywer Toni Morrison) hou reeds aan die leser voor dat die gedig oor feministiese eienskappe beskik- spesifiek swart feminisme vanweë die twee ‘wêrelde’, ‘swart’ en ‘feminis’, wat saamgevoeg is:

I merged those two worlds – black and feminist, growing up because I was surrounded by black women who were very tough and very aggressive and who always assumed they had to work and rear children and manage homes. - Toni Morrison

Die titel van gedig is paradoksaal en relevant omdat dit die digter se rol as “native informant” met die oog op bemagtiging van vroue en haar gemeenskap goed ondersteun. Kamfer erken dat sy informasie van haar gemeenskap en vroue deurgee, maar wil dit ook by die leser huisbring dat die informasie nie net bloot “confessions” is nie, maar dat dit ter bemagtiging van die gemeenskap, spesifieker die swart vrou, funksioneer:

ek is die meid se kind en nou is ek groot
ek exchange my ma se as vir gunpowder
vir die next generation
sodat hulle armed kan wees
julle gaan ons nie weer in ons rugte skiet
terwyl ons in vrees weghardloop nie (50)

Die eerste paar versreëls (“net ’n wit man kan dink ’n vrou wat haar kop in / ’n oond druk is sexy as ek dink aan Sylvia Plath / dink ek aan Ted Hughes se *Birthday Letters* / Jeremih se stupid song ‘Birthday sex’”) spreek die stereotipering en die objektivering van vroue aan. Dit sluit ook aan by die ontdekking van die self wat gepaard gaan met die vrou wat vrygemaak word van die patriargale tradisie. Gegewe die geskiedenis rondom feminismus en swart feminismus en veral rondom vrouerestate (sien hooks, 1981) is die digter-spreker steeds onseker oor haar gevoelens teenoor spesifieke wit vroue. Die digter-spreker erken dat die objektivering van die vrou verkeerd is, maar klou nog vas aan die woede van die verlede: “dan weet ek nie of ek moet lag of huil vir die tief nie” (50). Die feministiese appropriasie van die skeldwoord “tief” (teef) in *Noudat slapende honde* sluit volgens Bonthuys (2020:250) aan by die feminis Jo Freeman met haar 1969-BITCH Manifesto. Die aktivering van dié woord met spesifieke verwysing na die wit vrou sluit ook weer aan by die hoofdoel van feminismus (sien afdeling 2.1), naamlik om gelyke regte vir alle vroue te bewerkstellig. Kamfer wil dié seksistiese woord teruggeïs en toe-eien vir alle vroue.

Die onbeheerde woede jeens die apartheidbestel en die historiese ongelyke regte van vroue bly die digter-spreker by. Dit is egter ironies en teenstrydig dat sy “... fokkol vir ’n wit vrou wat mooi gedigte” skryf voel, en haar helde beskryf as mense wat nie literêre pryse wen nie, maar tog aan die einde van die bundel die bekroonde wit digter Antjie Krog bedank. Hierdie teenstrydigheid skakel dus met die tematiek van haar vorige bundels – die digter-spreker wil ontsnap van die verlede, maar laat haarself nog nie heeltemal toe om vergeet nie.

Verder erken die digter-spreker dat haar gedigte nie vir aktiviste is nie, maar vir die gewone vrou. Spesifieker vir bruin en swart vroue wat onderdruk is deur beide die politieke stelsel en mans – met ander woorde wat dubbel gemarginaliseer is. Dit is egter ook teenstrydig omdat die digter-spreker geen waarborg het dat gewone Afrikaanse bruin en swart vroue haar digbundel sal kan bekostig, koop en lees nie.

Die digter besef volgens hierdie gedig watter impak haar werk en woorde op die gewone swart vrou, die “next generation”, kán hê. Sy besef dat sy in die posisie staan om beide bemagtiging en gelyke regte teweeg te bring. Dit dra ook myns insiens by tot Kamfer se posisie as feministiese en postkoloniale skrywer deur ’n stem te gee aan die gemarginaliseerde vrou en sodoende die stiltes van die teks (vergelyk Chaudhari, 2015) te verbreek.

4.2.5 Kamfer-oeuvre: samevatting

Samevattend kan gestel word dat Kamfer se digbundels heelwat ooreenkomsste én ontwikkeling toon. Die sterk politieke ondertoon wat veral manifesteer in woede teen wit mense is regdeur sigbaar. Die bundels is dus deurtrek van postkoloniale neigings. *Noudat slapende honde* (2008) sluit gedigte in soos “vergewe my maar ek is Afrikaans” waar verwringing van taal plaasvind en waarin die verlede teruggeëis word. In die gedig “Belville” (85) in die bundel *Hammie* (2016) beskryf die spreker haar afkeer van die wit vrou wat simbolies word vir postapartheidliberales, en wat “heeltyd vir my ma [sê] / hoe ongelooflik mooi ek is / en hoe sy nie tyd het vir rassisme nie”. In “apartheid” (71) uit die bundel *Hammie* (2016) is Kamfer ontsteld namens haar ouma wat vir ’n wit man “baas” moes sê en sy noem dat sy nie kan wag tot ’n wit man haar “hotnot” noem nie sodat sy ook soos haar ma kan sê “... is omdat jou / voorouers nie hulle trille / in hulle broeke kon hou nie / dat jy vir my kan skrie hotnot / jou vuilgat” (reëls 7-21). Hierdie gedigte skakel met “eviction notice” (24), “santekraam” (46) en “rampsspoedige einde” (39) in die digbundel *grond/Santekraam* (2011) wat aansluiting vind by verskeie postkoloniale tendensesoos byvoorbeeld hiërargiese magsverhoudings en staan ook onder die teken van gedwonge grondverskuiwings. Die tema van gedwonge verskuiwings duur voort in *Chinatown* (2019) met gedigte soos “try die” (52) wat die herhaalde woede teenoor wit mense (gesien in gedigte soos “laat die wit meisies huil”, 47, en “straatmeid”, 29) steeds voed. Hierdie herhaalde woede teen veral wit vroue sluit aan by vroeë feministiese bewegings wat beweer het dat swart vroue binne die strukture van mag op fundamenteel verskillende maniere geplaas word as wit vroue (Friend, s.a.). Dit sluit ook aan by hooks (1981) se waarnemings dat wit vroue

die feministiese revolusie in werking gebring het en dat swart vroue as gevolg van kolonialisering en rasse-imperialisme verbied is om vrouebewegings te bestuur (sien afdeling 2.2 oor hooks en swart feminism).

Dit is duidelik opmerkbaar dat Kamfer se woede oor pyn, swaarkry en rassisme soos vermeld in Taljaard (2016b) oor die digbundel *Hammie*, steeds in *Chinatown* teenwoordig is. Kamfer skryf voorts steeds gedigte wat tipografies meestal sonder leestekens is met wisselende reëllengtes, asook gedigte wat oorvloeи in ander wat die bundels soos verhale laat lees.

Wat sy wel progressief anders doen in *Chinatown* en *Hammie* as in *Noudat slapende honde en grond/Santekraam*, is die soeke na die self en introspeksie. Die bundel *Hammie* is deurtrek van gedigte wat spesifiek gefokus is op die digter-spreker se identiteit soos te sien in gedigte soos “Vir die voëls” (15), “Scream” (29), “Disney days” (45), en “High birds” (63). Ook in *Chinatown* met gedigte soos “bamboo” (14), “safe word” (34) en “ver was nog nooit naby nie” (37) kom hierdie tematiek na vore. Kamfer verbeeld in hierdie gedigte ’n eerlike en opregte selfintrospeksie wat aansluiting vind by die postmodernistiese tendens¹⁵ van selfrefleksiwiteit. Selfrefleksiwiteit is een van die mees opvallende tendensies van die poësie sedert sestig; volgens Foster en Viljoen (1997:xxvii) se voorwoord tot die bundel *Poskaarte* is dit “heel dikwels ’n skynbaar obsesionele gemoeidheid met die self”.

Gedigte sinspeel op hul eie aard en reflektere dus hulself. Volgens Foster en Viljoen (1997) gaan die rol van die leser hiermee gepaard; die leser is nie meer passief betrokke by die teks nie, maar word aktief betrek as medewerker of medeskrywer. Die leser word ook dikwels in sulke gedigte aangespreek.

In *Noudat slapende honde en grond/Santekraam* is die beheptheid met die self nie so sterk teenwoordig nie. Dit gaan in hierdie bundels vir Kamfer meer oor die gemeenskap as kollektief. Sy vereenselwig haar met die gemeenskap van die Kaapse Vlakte en maak gedurig gebruik van die persoonlike voornaamwoord “ons”. Deur gebruik te maak van hierdie voornaamwoord sluit die digter-spreker haarself by die gemeenskap in. Dit versterk ook haar rol as “native informant” (Spivak, 1998) en plaas haar in die posisie om hierdie bruin mense se stories te vertel. Terwyl *grond/Santekraam* se sentrale tema grondverskuiwings is, lê die bundel *Noudat slapende honde* meer klem op die taal en die appropriasie daarvan soos te sien in gedigte soos byvoorbeeld

¹⁵ Die verbintenis tussen die postmodernisme en postkolonialisme is reeds in die vorige hoofstuk uiteengesit.

“vergewe my maar ek is Afrikaans” (32). Verder fokus die bundel ook grotendeels op die gemeenskap se stories soos gesien in “’n gewone blou Maandagoggend (15), “klein Cardo” (12) en “Dis vroeg winter in die Kaap die jaar (20). Wanneer daar gekyk word na die werk van Simone Atangana Bekono word dit duidelik dat sy hierdie eienskap van die vertel van eie en gemeenskapstories met Kamfer deel.

4.3 Simone Atangana Bekono

4.3.1 *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren* (2018)

Bekono ondersoek in *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren* verskeie vrae wat verband hou met identiteit en die eie ek. Die vraag wat veral sentraal staan is: Met wat verbind jy jouself? Sy skets reeds in die eerste hoofstuk van haar bundel hoe sy bewus word van die eerste tekens van lewe, “de eerste vonken”: “Ik hoorde gehijg en gelach” (9). Hierdie versreël duï op spesifieke konkrete geluide wat simbolies kan wees van ’n geboorte, in hierdie geval ook ’n wedergeboorte. Die konsep van wedergeboorte kan ook aansluit by die bundel se konnotasie met water. In hierdie hoogs persoonlike versameling lyk dit asof beide die dood en identiteit tot ’n groot mate oorvleuel. Die basiese tema(s) is volgens Thies (2018: 36) die identiteit, selfbeskikking en selfdefinisie van ’n swart vrou met Kameroense, of meer algemeen, Wes-Afrika-agtergrond in ’n Westerse, oorwegend wit kultuur.

Volgens Thies (2018: 36), open die bundel onmiddellik met ’n persoonlike genesis, ’n min of meer mitiese geskiedenis: “Ik ben in een bos geboren ...” (37). Om in ’n stad of in ’n dorp gebore te word, is na Schafffer (2018) se mening iets anders as om die eerste lig in ’n “bos” te sien, met laasgenoemde wat by die gemiddelde stadsbewoner waarskynlik assosiasies ontlok met geheimsinnige, toegegroeiende, geværlike binnelandse gebiede. Die spreker word deur middel van hierdie assosiasie in ’n ander lig geplaas: “Ik ben geboren en er werd een lamp op mij gericht op/ het geboortedoek achter mij verscheen mijn silhouet. Wat ons dan op die projeksieskerm sien, is volgens Schafffer (2018) skrikwekkend: “Mijn silhouet deed haar mond open, ze zei: ‘Ik besta omdat jouw lichaam bestaat’. Die silhoeët is eerstens besig om te praat of te vertel wat ’n vertelling binne ’n vertelling voorstel. Verder meer kom die beeld van ’n persoon wat die mond wyd oopmaak om iets te verorber na vore. Dit sluit aan by die digterspreker se daaropvolgende reëls waarin sy Kronos wat sy kinders verorber, soos wat Goya hom

geskilder het, vermeld. Die leser kry van die begin van die bundel af die indruk dat daar iets is wat die spreker wil insluk, hetsy dit die taal van die onderdrukker of die kwessies verbonde aan velkleur is. Myns insiens word die spreker onmiddellik bewus van hierdie verorbering (“op het geboortedoek achter mij verscheen mijn silhouet) daar is met ander woorde ’n intense selfbewustheid teenwoordig.

In hierdie beginreëls reken Thies (2018: 37) kom twee motiewe na vore (of ten minste twee beelde wat gereeld in die bundel voorkom): Eerstens is daar beelde skaduwee, spook of silhoeët. Die ander herhalende motief is inklusiwiteit: die sluk, absorbering in die liggaam en die teenoorgestelde daarvan, uit die liggaam breek, ontsnap, opkom (“Mijn silhouet deed haar mond open, ze zei, / ‘Ik besta omdat jouw lichaam bestaat”). Wanneer Bekono haar posisie in die samelewing wil bepaal, besef sy vinnig dat haar posisie grotendeels te make het met velkleur. Die betekenis daarvan vir haar identiteit, haar selfbeeld en selfdefiniëring is dus nie onproblematis nie, nie onvolledig nie, maar dubbelsinnig: die “zwarte” is volgens Thies (2018: 37) deel van haarsel en mededefiniërend. Dit is bepalend en betekenisvol maar nie allesbepalend nie. Net soos sy nie deur witheid oorheers wil word nie, wil sy ook nie deur swartheid oorheers word nie. Hoewel ras deel van haar liggaam en kultuur of agtergrond is, kan dit nie haar identiteit bepaal nie. Swartheid is nie die ander deel van haar nie, sy inkorporeer die swart, nie andersom nie (“ik dink duizend keer per dag aan zwart”, 19). Die konnotasie met swart en swartheid sluit ook aan by die voorblad van Bekono se bundel (sien Addendum A). Die voorblad is dan ook kontrasterend; hoofsaaklik swart met wit letters – swart wat moontlik geassosieer kan word met Bekono se velkleur en herkoms en die wit met die witheid waardeur sy nie oorheers wil word nie.

Die aangrypende en kragtige aspek van Bekono se poësie debuut is na Thies (2018: 36) se mening dat die digter-spreker voortdurend besig is met ’n innerlike stryd tussen woede en moedeloosheid, opgewondenheid en uitputting, selfhaat, skaamte, skuldgevoelens en gevoelloosheid, asook angs en verdriet aan die ander kant. Die digter-spreker besef dat die woede ook vernietigend, fataal kan wees op die lange duur (“boven als vrees ik de bode van het zwarte water”, 46). Cirlot (2001) se omskrywing van die simboolwaarde van water as teken van die onderbewuste asook Kamfer se bundel *grond/Santekraam* kan dus hier betrek word. Beide Kamfer en Bekono sien die water as hul vyand en wil wegbrek daarvan.

Met betrekking tot Bekono se skryfwerk sê Anker (2020) die volgende: “Simone Atangana Bekono’s poetry constantly alternates between combativeness and tenderness, showing how the

personal can be simultaneously poetic and political.” Hierdie beskrywing van Bekono se poësie kan vergelyk word met uitsprake oor Kamfer se poësie na die verskyning van haar eerste bundel, *Noudat slapende honde* (2008). In *Die Burger* (Hambidge, 2008) word Kamfer se poësie byvoorbeeld beskryf as: “vreeslose gedigte wat nie wegskram van taboe-onderwerpe nie. Kamfer se gedigte is tegelyk toeganklik en onkonvensioneel”.

Die struktuur van Bekono se bundel bestaan uit drie afdelings: “wrijving”, ’n reeks van ses betreklik lang gedigte; “ontsteking”, die middelste deel, wat bestaan uit twee lang briewe; en derdens “vonken”, die afsluitende reeks van drie ewe lang gedigte. Volgens Thies (2018:36) verwys die struktuur na die fases van vuurmaak op ’n primitiewe of mitiese manier. Die “wrijving” van twee houtoppervlaktes teen mekaar; daarnaas begin die sagter en droër hout gloei, en die vuursteen slaan teen ’n ander, wat vonke veroorsaak. Volgens Schaffer (2018) weet Bekono van die stroping van taal en hoe dit grotendeels gepaard gaan met persoonlikheid en identiteit en daarom tot ’n mate abstrak word. Dissosiasie is ’n belangrike eienskap van Bekono se poësie (Schaffer, 2018). Volgens Schaffer (2018) besef sy dat sy as buitestander optree en die Nederlandse situasie vanuit ’n sekondêre oog bekyk. Bekono se bewuswording van haar situasie sluit aan by migranteliteratuur wat fokus op migrante se ondervinding in gasheerlande (sien Lambrechts, 2019:104). In die ses gedigte van die eerste “wrijving”-afdeling word daar verwys na geweld, afkoms, oorheersing en ’n samelewing waarin die digter-spreker die uitsondering eerder as die reël is. Dit is poësie wat konvensies en clichés ondermy soos in die vierde gedig: “Alle zwarte mensen identificeren met gebroken mensen/ [...] alle zwarte mensen zijn crimineel” (14).

In die eerste afdeling word opinie, politiek en private beelde saamgegooi. Die twee briewe van Siem aan Kipje (23), wat die tweede afdeling, “ontsteking”, vorm, stel volgens Schaffer (2018) ’n belangrike vraag: Wanneer ons simpatie het met ander se lyding, het ons die reg om jammer te wees vir lyding wat ons nie ken nie? Die drie gedigte in die derde en laaste afdeling, “vonken”, se fassinerende woord spel val dadelik op: “Ik zag mijn vader op zijn slippers, rennend naar school / [...] ik zag de blaren op de handen van mijn zusje / de strepen op de rug van mijn zus”. Dié afdeling fokus dus meer op die digter-spreker se identiteit.

Die woorde wat Simone Bekono in haar debuutversameling vind, lei tot ’n wêreld waarin sy regeer met haar taal: “Ik leen geld van een blanke, westerse man ... ik ben een gedachte-experiment van de blanke, westerse man” (12). Volgens Bekono (2017a:60) was die bewuswording van haar Nederlands-Kameroense identiteit en wat dit in die samelewing

beteken, pynlik. Haar vroulikheid, tesame met liggaamlilikheid, was ook ingewikkeld, maar die verlore beheer oor haar groeiende liggaam was die slegste van al hierdie ervaringe. Sy beskryf dit as 'n gevoel waar sy in 'n liggaam vasgevang is waarin sy nie 'n band met die vlees, die vel, die organe en ledemate voel nie. Bekono se bewuswording van haar herkoms, sluit aan by die tematiek van migranteliteratuur (Lambrechts, 2019:128) en veral die tema van kultuurverskille, ruimte en verplasing. Dit sluit ook sterk aan by die postkolonialisme met betrekking tot Bekono as die nie-Westerse "Ander" (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989).

Bekono (2017a) is van mening dat ons dikwels 'n toneel aan die eerste belangrike ervaring in ons lewens koppel wat herhaaldelik onthou en ontleed word. Hierdie ervaringe is soms traumatis, skuldgedrewe, hou verband met liefde of skaamte asook soms met intense vreugde. Om hierdie rede verklaar sy dus literatuur as middel om te genees wat in werklikheid beskadig is, om bloot te lê wat verborge was, om op te hef wat gekneus is en om te praat oor dit waарoor daar stilgebly is. Literatuur staan dus volgens Bekono (2017a) vir die woorde wat tussen gebeure kners, nuwe idees skep en/of gebeure rekonstrueer. Hierdie idee van literatuur sluit aan by postkolonialisme waar die onderdrukte verskeie norme approprieer en terugskryf na die onderdrukker met die idee om hul verlede terug te eis. Dit dien ook as 'n skakel tot die feminism, wat stem gee aan die gemarginaliseerde (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989).

Bekono se bundel lees soos 'n roman, wat dit veral moeilik maak om spesifieke gedigte te selekteer vir analyse. Die betrokke gedeeltes verskyn wel in die addendum. Ek bespreek daarom vervolgens gedeeltes uit al drie afdelings wat aansluit by die betrokke teorie.

4.3.2 Ontleding van gedeeltes uit die bundel: *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*

Eerste afdeling: "wrijving"

In die eerste afdeling, "wrijving", maak die leser alreeds kennis met eienskappe van migranteliteratuur en postkolonialisme. Die mees opvallende is die fokus op die self en die identiteit: "Ik schreef een gedicht dat over mezelf ging" (12). Die gemoeidheid met die self en die identiteit sluit veral aan by Lambrechts (2019:119) se teorie oor migranteliteratuur waar die migrant altyd soekend is en in 'n konstante geveg van behoort verkeer. Laasgenoemde sluit ook aan by die postkolonialisme en postmodernisme (sien die bespreking van Kamfer se oeuvre hierbo). Bekono open ook die bundel met biografiese inligting oor haar geboorte: "Ik ben in een bos geboren" (9). Die verwysing na haar geboorte kan myns insiens ook die suggestie skep dat

die temas/kwessies wat sy in die bundel aanraak, al bestaan sedert sy kan onthou: Sy word al vanaf 'n jong ouerdrom geklassifiseer op grond van ras en geslag. Teoreties sluit dit aan by die ondersoeke na hiérargiese magsverhoudings binne die postkolonialisme (Young, 2009:57). 'n Reis word voorts beskryf, maar nie 'n fisiese reis nie – eerder die reis tot ingeslotenheid: "ik wilde virtueel, seksueel en van politiek ontdaan genot, ingesloten worden" (9). Bekono raak ook die eienskap van dubbele kolonialisering hier aan, met die verwysing na uitsluiting op politieke grond en op grond van geslagsverband.

Verder spreek die afdeling ook die patriargale stelsel aan. Die digter-spreker maak melding van haar visioene van die psigiatrisee eenheid waar meisies mans vrees: "met visioenen van de psychiatrische afdeling / meisjes die bezeten raakten van de man / en de aanraking van de man, en de aanraking van de vrouw / waardoor zij beseffen dat zij een man willen zijn" (10). Hierdie "man" funksioneer as metafoor vir die patriargale stelsel. Sy wil hom "opeten" ("Ik vrees de man en wil hem opeten"), met ander woorde die beherende posisie wil inneem. Hierdie geveg teen die patriargale stelsel sluit ook aan by die feministiese geveg om gelyke regte vir vroue (vergelyk hooks, 1981:164). Bekono tree ook as "native informant" (vergelyk Spivak, 1988) op ter bemagtiging van ander vroue en die volgende generasie vroue: "Ik hoopte de man op te kunnen eten / zo mijn zussen te beschermen" (10). Ten spyte van haar probeerslae besef die digter ten slotte dat die patriargale stelsel nog te veel mag besit: "de systemen vroegen: 'Wat kun jij doen, nu jij dat weet' / en ik was stil, ik besloot op vakantie te gaan" (11).

Die digter se reis begin hierna met "vakansie" wat as metafoor dien vir identiteitsoeke, meer spesifiek haar soeke na identiteit as migrant:

dat ik alleen besta in het verlengde van het brein van een blanke, westerse man:
ik leen geld van een blanke, westerse man
ik koop toiletpapier voor een blanke, westerse man
ik ben een gedachte-experiment van de blanke, westerse man
(12).

Sy word dus sterk bewus van die vreemde land waarin sy haarself bevind en klassifiseer haarself as die buitestander soos sy bestaan binne die perspektief van die Westerling wat duidelik betrekking het op postkoloniale teorie (Ashcroft, Griffiths en Tiffen, 1989:38). Bekono beklemtoon ook dat hierdie uitsluiting verband hou met haar voorkoms/herkoms: "ik voel geen verbintenis met mijn gegeven naam" (12); "ik trek een jurk aan, trek een huidkleurige jurk aan

/ ben zeventig kilogram vlees zonder naam, taal of herkomst” (13). Haar identiteit as migrant word hier dus gesentreer. Sy besef dat sy uitgesluit voel omdat sy geen verband/identifikasie met die Westerse ruimte waarin sy haarself bevind, ervaar nie. Om haarself te probeer insluit by ’n gemeenskap waarby sy nie tuis voel nie, doen meer skade as goed: “ik ben een virus dat zichzelf opeet bij gebrek aan materie om zich mee te voeden” (13). Die digter maak hierna gebruik van die woord ‘swart’ as identiteitsmerker:

Alle zwarte mensen identificeren zich met gebroken mensen
alle zwarte mensen identificeren zich met verlaten mensen alle
zwarte mensen zijn criminéel (14)

Bekono herhaal die stereotipering wat daar rondom swart mense bestaan en verbind dit met haar reis op soek na haar eie identiteit deur te verwys na ’n trein wat rigting verander. Hierdie ‘trein’ keer terug na Nederland (“op weer terug naar Nederland …”, 14) en die digter besef dat sy nie kan ontsnap van haar identiteit as swart vrou in ’n Westerse land nie: “je ziel verplaatsen, is accepteren dat je / tijdelik niet bestaan en dus bestaat de pijn ook niet” (14).

Ter afsluiting van die afdeling maak die spreker melding van haar ouderdom: “ik ben al vijfentwintig jaar zonder verliefd te worden / de lente ingegaan”. Hier kan ons aflei dat die digter al vir 25 jaar op soek is na haar ware identiteit, die identiteit wat sy nie kan uitleef in die land waar sy as emigrant leef nie:

Je mag niet zwarts denken, die afslag niet nemen met je brein
ik denk duizend keer per dag aan zwart en probeer het woord
uit mij te trekken (19)

Hierdie verlies van ruimte en identiteit sluit ook aan by die temas van migranteliteratuur soos uiteengesit deur Lambrechts (2019) en word ondersteun deur die reismetafoor waarop die digter in die afdeling fokus. Die eerste afdeling is volgens my ’n vertrekpunt van die reis waarop sy gaan in die res van die bundel. Sy word progressief bewus van haar migrasie en verskeurde posisie as emigrant:

ik ben een land en een land dat ertoedoe en, nee, ik ben niet op vakantie
dat vliegtuig komt niet van de grond
[...]
ik zit vast tussen ruimte en grond
een dode ruimte, een onbevattelijke situatie
een deur die nergens toe leidt maar wel, werkelijk, constant, opengaat (19).

Bekono is hoopvol aan die einde van die afdeling – hoopvol dat die deur, ondanks omstandighede, steeds oopgaan en die geleentheid om haar identiteit te ondersoek steeds moontlik is. Hierdie ‘deur’ kan ook verwys na Bekono se poësie, dat haar woorde die gaping tussen waar sy is en waarheen sy op pad is, vul.

Tweede afdeling: “ontsteking”

Die soeke na identiteit duur voort in die “ontsteking”-afdeling. Hierdie afdeling bestaan uit twee brieue van Siem (Simone) aan Kiep (23-32). Bekono behou die tema van reis en begin die eerste brief met verwysing na ’n trein (“ik zat in de trein en zag”), wat aansluit by die voorafgaande afdeling. Dit bind myns insiens die bundel tot ’n eenheid. Die digter skryf in hierdie brief oor haar jonger jare en raak ook die tema van verlies aan. Sy is bewus van die omgewing en wat rondom haar gebeur, maar bevraagteken gereeld of mense wel bewus is van haar: “Er kwam een vrouw naast me zitten [...] / Ik vroeg me af of ze me wel had opgemerkt [...]” (23). Die digter-spreker besef dat sy as swart vrou tog in ’n bevoorregte posisie is wanneer daar ’n minderbevoorregte man musiek begin speel op straat: “Ik schaamde me voor het beeld dat we samen opriepen, de tegenstrijdigheid die we / als duo uitstralen [...]” (24). Die digter-spreker besef dat die rolle nou omgedraai is en dat sy as swart vrou haarself nou in ’n meer bevoorregte posisie bevind as die (oënskynlik) wit man. Hierdie ironiese omgekeerde beeld maak die spreker ongemaklik en sinspeel nie net op die postkoloniale eienskap van hiërargiese magsverhoudings nie, maar ook op die patriargie en die vrou se plek as ondergeskikte in die samelewning (sien die afdeling oor die eerste golf van feminism in Jacobs, 2018). Die omgekeerdheid is vir die digter-spreker ’n vreemde gevoel wat sy toeskryf aan oneerlikheid: “Die gedachte voelt niet eerlijk, omdat het niets concreets betekent en / alleen maar mijn onmacht om tot een punt te komen vertegenwoordigt.” (25)

Die brief aan Kipje bevat ook outobiografiese inligting van die digter-spreker. Sy brei uit oor ’n jonger weergawe van haarself. Dit sluit ook aan by die eerste afdeling en die bundel as geheel. Die digter-spreker bevind haarself in die eerste afdeling in haar ‘geboortestadium’, die tweede afdeling merk die ‘kind’-stadium en die laaste afdeling verteenwoordig die hede. Soos in die eerste afdeling poog die digter-spreker steeds om te ontsnap aan die stereotipering en magsverhoudings wat die samelewning met haar ras en geslag verbind. Sy kan egter nie hieraan ontsnap nie en word gereeld herinner aan haar velkleur: “...toen ik met een vriendin voor Café

Vrijdag stond te / roken en een jongen uit een kleine Peugeot riep: ‘Hé, neger!’” (27). Die digterspreker is geskok en verneder: “initiële schok van die vernedering”, die “onderdrukken van mijn woede en schaamte” blyk duidelik hier.

Die digterspreker se tweede brief aan Kipje is ’n opvolg op die eerste een. Dit blyk dat die twee brieue in gesprek tree met mekaar. Hier bring Bekono weer die konnotasie wat in die eerste strofe van afdeling twee met die woord “vakantie” gemaak is na vore, en ondersteun so die idee dat sy op reis is. Hierdie reis sluit beeld van haar ma in, mooi herinneringe (28) waaraan sy klou soos Kamfer in haar bundel *Hammie*. Naas die herinneringe wat die begrip van vakansie oproep, dink sy ook aan die ongelykhede (soos die wet op segegrasie) wat daarmee gepaard gegaan het en vergelyk dit met Ta-Nehisi Coates (29). Coates (2015) skryf in sy boek *Between the world and me* oor die 9/11-terroristiese aanvalle en dat hy geen verbinding met die VSA se Wyn voel nie omdat hy geen verbinding met hul land ervaar nie. Net soos Coates vind Bekono ook haarself in ’n gasheerland waarmee sy min/geen verbinding voel. Die vergelyking is vir Bekono ’n ontnugtering; alhoewel die mooi beeld van ’n vakansie afspeel, besef sy dat sy steeds werklik nie deel vorm van die gemeenskap waarin sy haar bevind nie en dat sy ten spyte van haar pogings steeds as slegs migrant gesien word:

Tegelijkertijd heb ik altijd gehoopt dat ik, door me te verdiepen
in de elementen van de maatschappij waarin ik leef, door te begrijpen waarom
de dingen zijn zoals ze zijn, ik juist meer verbondenheid zou voelen, dat mijn
begrip zou groeien. (29)

Die digter probeer verder verskeie voorbeelde (“Nuance is de sleutel van elk gesprek, houd ik mezelf altijd voor”, 29) aanhaal ter verduideliking van haar stelling, in die hoop dat iemand sal verstaan. Sy raak hierby ook kwessies soos verkragting, geweld teen vroue en kinders, moord en roof aan. Bekono besef dat sy met betrekking tot hierdie kwessies deel uitmaak van ’n gemeenskap wat op grond van diskriminiasie geskuif is vanaf die sentrum tot op die marge. Teoreties sluit sy aan by hooks (1981) se skrywes aangaande vroue se geveg vir vryheid op grond van ras en geslag. Bekono eindig die tweede afdeling weer met die beeld van ’n trein: “Mensen wilden hun laaste trein naar huis halen [...]” (32), wat aansluit by die breër tema (die geveg om gelyke regte) van die bundel en gee ook aan die leser die-aanduiding dat dit oorslaan in ’n volgende fase.

Derde afdeling: “vonken”

Die laaste fase van Bekono se reis word ook aangekondig met die element van vakansie:

Dat ik uit jagen ging, en dat ik geschikte laarzen kocht en een warme jas
en dat ik geen tent meenam maar een stuk zeil dat ik opgerold op mijn rug droeg
en dat ik in de voetstappen van de beer door de regen liep (35).

Die leser kom agter dat die digter-spreker eintlik op pad is na die plek van haar geboorte. Sy maak in die tweede strofe weer melding van die “bos” waarin sy gebore is en die belangrikheid daarvan in haar groei en selfontdekingsproses: “Dat het bos zich bewust was van mijn geur”/ “en dat mijn lichaam zich bewust was van het bos” (35).

Die digter-spreker besef dat haar soeke na identiteit by haar geboorte moet begin. Dat sy alreeds hier geweet het wie sy was, maar dit nie wou omarm nie. Sy gaan voort deur die afstand tussen haar en haar ware self gelyk te stel aan die afstand tussen die mens en die reën/water. Die beeld/e van water herinner die leser aan Kamfer se voorstellings van water in haar bundel *grond/Santekraam* wat tematies ook oor ruimte en identiteit handel. Die water kan ook, soos reeds getoon, simbolies verband hou met die vrou en vrouwees (sien Cirlot, 2001: 365) wat die kwessie van feminism aktiveer. Bekono sien haar refleksie in die water en onthou weer die verlede, ’n verlede wat deur die onderdrukker geskep is. Sy probeer dus met hierdie bundel daardie verlede terugeis deur as “native informant” op te tree. Nie net poog sy om haar eie stories te vertel nie, maar ook dié van haar (migrante)gemeenskap. Sy besef dat sy eintlik nie haarself geken het voor die reis nie: “ik was niemand en nergens en niet op tijd / ik was er net niet” (36).

Die digter-spreker voel magteloos (“een varken dat aan zijn agterpoten voor de neus van de slager hangt”, 37) en wil ontsnap van die verlede: “ik kan niet zwemmen...”, maar besef dat sy ter bemagtiging van ander vroue moet veg:

[...] wij maakten in de stilte van het bos een afspraak
zoals ik die maakte met die zeemeeuwen, de kustwacht, de party boot,
het opblaasdier en de miljoenen vissen” (38).

Die leser word bewus van die wending wat hiermee gepaard gaan en wat beklemtoon word deur die slotreeëls van die afdeling (38): “die het moment van ontsteking aankondigden / voordat de eerste vonken / zichtbaar waren”. Hierdie woorde skakel met die titel van die bundel en herinner aan Kamfer se *Noudat slapende honde* waar daar ook sprake is van ontwaking. Die ontwaking sluit aan by hooks (1990:12) se begrip van “coming to voice” waarvolgens die vrou haar stem ontdek en dan die moed het om ’n sterk eie opinie krities te lug en haarself te laat hoor. Hierdie titels roep die vraag van wat nou gaan gebeur op. Die daaropvolgende verse handel almal oor

swart mense en hul identiteit. Bekono verwys na haar Kameroense identiteit en herkoms: “Burundi-kamerundi! Yemayá en Sufí / ik wikkel je kind in zijde!” (39). Die digter-spreker het uiteindelik haar identiteit omarm, kan oor haar verlede en herkoms skryf sonder om gemarginaliseer te voel. Hierdie oorwinning is egter van korte duur en verander gou weer wanneer sy sê dat die onderdrukker steeds mag behou in die samelewing:

Kinderen met voeten grijs van het stof
gooien stenen naar mijn schaduw
ze denken dat ik hen negeer
maar ik observeer de gebarsten aarde
de resten van een opgedroogde rivier
waar watergodinnen hopelijk op tijd
van weg zijn gevlogen (42).

Hierdie skielike wending in Bekono se vers skuif die aandag weer na die digter-spreker se verlede en na die vakansie by die rivier. Sy besef dat sy nie die swartvelkleur kan ontvlug nie (sien hier ook die woordspel met “negeer” wat dui op verontagsaming versus “neger” as rassepejoratief). Sy kan nie die posisie wat sy op grond van ras en geslag in die samelewing beklee, ontvlug nie, sy “zie mijzelf in het zwarte water / mijn reflectie hapt naar adem” (43). Teenstrydigheid staan dus weer sentraal soos dikwels in Ronelda Kamfer se oeuvre as sy oor identiteit skryf. Bekono word ook bewus van die impak van haar poësie en hoe dit die onderdrukker laat voel (“Ik maak de watergodinnen boos en de leeuwinnen boos”, 44).

Ten slotte blyk dit dat die “zwart water” (“Het zwarte water beweegt niet / nee, dat is mijn reflectie”, 46) ’n metafoor vir die digter-spreker self is. Die digter voel skuldig (“en ik voel me schuldig / omdat ik me onbegrijpelijk aangetrokken voel tot het zwarte water”) dat sy so veel in gemeen het met die “zwarte water” (Kameroense identiteit) en voel dat sy Nederland en alles waarmee sy grootgeword het, op ’n manier verraai het. Dit sit haar in ’n teenstrydige posisie – sy besef dat die uitleef van haar ware identiteit as swart vrou in Nederland beide nadelig en voordelig kan wees. Skynbaar maak dit die digter-spreker angstig om te weet dat sy in die posisie is waar sy haar poësie kan gebruik tot bemagtiging van een groep, maar die nadeel van ’n ander. Hierdie tweespalt is interessant. Kamfer deel duidelik nie hierdie angstigheid met Bekono nie en maak gereeld melding in haar poësie van haar regmatige plek in die samelewing en staan erg krities teenoor wittes.

Hoofstuk 5: Vergelyking tussen die twee digters en hul werk

5.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk bestaan uit 'n samevatting waarin die Suid-Afrikaanse situasie en die digterskap van Ronelda Kamfer met die Nederlandse situasie en die digterskap van Simone Atangana Bekono vergelyk word. Die hoofdoel van hierdie tesis is om dié twee digters se werk op komparatistiese wyse te ondersoek. Die begrip *komparatisme* het volgens die webblad *Literäre terme en teorieë* (Strydom, 2013) in die 18e eeu ontwikkel met die Franse literêre kritikus Charles SainteBeuve wat reeds in 1868 die term *littérature comparée* gebruik het. Die studie van komparatisme word volgens Strydom (2013) gedefinieer as 'n studie van tekste wat op grond van hulle estetiese funksie as literêr ervaar word deur die ontvanger. Dit sluit in studies wat die literêre grense van verskillende tale en of kulture oorskry en die oeuvres van verskillende skrywers oorbrug.

Tötösy De Zepetnek (1999) is van mening dat die dissipline van komparatiewe literatuur 'n natuurlike inhoud en vorm het wat die kruiskulturele en interdissiplinêre studie van literatuur en kultuur vergemaklik. Verder gee Tötösy De Zepetnek (1999:4) te kenne dat elke vorm van resepsie in taal, kuns en musiek in wese komparatief van aard is. Die komparatisme bevraagteken nie net die idee dat tekste aan een taal/groep behoort nie, maar dit verander ook die benadering tot tekste met betrekking tot verskeie ruimtes (sien die afdeling 1.3 oor die metodologie). Volgens Tötösy De Zepetnek (1999:12) gee die vergelykende perspektief ons 'n goeie geleentheid om te bepaal hoe die geskiedenis bydra tot moderne kennis. Die komparatisme baseer dus sy basisaannames op literatuurteoretiese grondslag sodat die twee ondersoekvelde nie los van mekaar te sien is nie.

Die vergelykingsbasis van so 'n ondersoek is gewoonlik volgens van Vuuren (2013) gebaseer op gemeenskaplike aspekte soos temas, tradisies en strominge of konvensies wat in die verskillende tekste voorkom. Vergelykende studies stel myns insiens die ondersoeker in staat om bewus te word van tiperende konvensies in tekste wat hom/haar andersins nie sou opgeval het nie.

Komparatieve studies is steeds relevant in die hedendaagse letterkunde, en spesifiek die 20ste-eeuse literatuur toon 'n neiging tot sintetisering en oorbrugging van nasionale grense. Volgens

Fokkema aangehaal in Van Vuuren (2013) lê die relevansie van die komparatisme: “deels in toetsings van de algemene hypotheses van de theoretische literatuurwetenschap, en voorts in de beschrijving en verklaring van verschijnselen die in meer dan één literatuur voorkomen”. In hierdie tesis word daar sowel met taal as kultuur omgegaan wat die gebruik van ’n hermeneutiese komparatistiese studie hier effektiief maak.

5.2 Vergeyking tussen twee digters

5.2.1 Ooreenkomste

Soos vooraf genoem, word komparatiwe studies dikwels onderneem ten opsigte van tekste wat die literêre grense van verskillende tale en of kulture oorskry. Bekono en Kamfer sluit aan by hierdie oorskryding op beide taal- en kultuurvlak.

Die mees opmerkbare ooreenkomste tussen Kamfer en Bekono is dat albei as swart vroueskrywers klassifiseer, dat hul poësie onder die sambrel van postkoloniale-feministiese poësie gesien word en dat hulle albei uit die posisie van die Ander skryf (sien teorie oor feminism in hoofstuk 2 en postkolonialisme in hoofstuk 3). Simone Atangana Bekono (1991) is ’n Nederlandse digter met Kameroense agtergrond wat geklassifiseer kan word as migrante-skrywer. As migranteskrywer sentreer haar werk om die volgende aspect van migrante-literatuur: temas wat verband hou met die herkonstruksie van persoonlike en kulturele identiteit onder nuwe, vervreemdende omstandighede in gasheerlande (vergelyk Lambrechts, 2019:104).

Bekono skryf vanuit ’n migrante-oogpunt oor haar metaforiese gasheerland (Nederland). In ’n artikel deur haarself in die *Tijdschrift voor Literatuur kritiek & amusement* erken Bekono (2017a: 62) dat die gebrek aan migranteliteratuur in Nederland problematies is en dat dit ruimte laat vir toekomstige ondersoeke: “Het feit alleen al dat migrantenliteratuur in de Nederlandse letteren praktisch niet bestaat, toon aan hoe slecht wij met de verantwoordelijkheid voor ons literaire lichaam zijn omgegaan”. Verder hou die digter se poësie ook nou verband met die geskiedenis van slawehandel in Nederland in die 1980’s en 1990’s. Volgens Bekono (2017a:62) was Nederland ’n belangrike moondheid in die Oos-Indiese en trans-Atlantiese slawehandel en het Nederland ook as die tweede grootste slawevervoerder gedien tussen Afrika en Amerika. Hierdie slawehandel tussen Nederland en Afrika skakel die twee lande en sluit ook aan by

Kamfer se gedigte oor slawerny en veral die Kaaps-Maleise slawe (sien afdeling 4.2.2 oor die bundel *grond/Santekraam*).

Bekono se agtergrond lê dus die fondasie vir temas soos verlies van ruimte waar die spreker op soek is na 'n huis of tuiste as simbool vir veiligheid en stabiliteit. Dit fokus ook grotendeels op die tema van kultuurverskille met die klem op haar nie-Westerse identiteit as die eksotiese Ander. As eksotiese Ander teken sy dan die geskiedenis op deur gebruik te maak van magiese realisme om haar verlede terug te eis. Bekono neem die leser saam met haar op reis en teken selfs haar geboorte aan. Sy gee myns insiens aan die leser 'n gedeelte van die siklus tot op hede: "ik voel nou eenmaal geroepen om mijn stem toe te voegen aan het geluid dat ik hoor" (Bekono, 2017a:62).

Hierdie bewuswording van poësie en spesifieke haar vermoë om te kan dig, maak Bekono bewus van ander probleme in die Nederlandse literatuur. Volgens haar voel die literatuur soms "als een soort geconcentreerde, hyper, masculiene, spierwitte massa" (Bekono, 2017a:63) wat sy by tye selfs ongesond vind. Hierdie benadering het dus bygedra tot die skryf van nie net migranteliteratuur nie, maar ook die skryf van poësie vanuit 'n swart postkolonial-feministiese oogpunt en die eksplisiete weerstand teen 'n oorheersende wit narratief wat Kamfer ook telkens vermeld.

Bekono se posisie as postkoloniale-feministiese skrywer sluit soos vooraf genoem aan by dié van Ronelda Kamfer. Ronelda Sonette Kamfer (1981) is in Blackheath, Kaapstad gebore. Op driejarige ouderdom gaan bly Kamfer by haar oupa en ouma in Grabouw. Sy verhuis weer op tienjarige ouderdom na Eersterivier waar sy saam met haar ouers woon en eerstehandse kennis maak met die bendekultuur (Terblanche, 2014). Vanuit Kamfer se kinderjare kan die leser reeds die konnotasie van reis as tema tussen haar en Bekono trek. Alhoewel Kamfer nie as migrant beskou word nie, dien sy steeds as verplaaste digter vanweë haar geskiedenis met verskillende ruimtes/plekke. Kamfer se bewuswording van literatuur verskil van dié van Bekono – sy het haar leesgewoontes by haar ouma en oupa se huis aangeleer en deur middel van die afluister van stories 'n liefde vir oorvertel ontwikkel (Terblanche, 2014).

Kamfer kon weens verskeie redes egter aanvanklik nie haar skryfloopbaan voortsit nie. Sy werk daarom eers as verpleegster, administratiewe assistent, asook as kelnerin. Hierdie verskeie werksposisies sluit ook aan by die patriargale sisteem – dat vroue – en veral werkersklasvroue – dikwels in posisies soos onderwys, verpleegkunde en administratiewe assistente moet werk (sien afdeling 3.2.3 oor onderdrukking). In 2010 begin Kamfer met haar honneursgraad aan die

Universiteit van Wes-Kaapland waar Antjie Krog as een van haar dosente optree. Sy voltooi ook in 2018 haar meestergraad aan Rhodes universiteit. Kamfer debuteer in 2005 in die *Nuwe stemme* 3-bundel met 'n paar gedigte en gee in 2008 haar eerste volledige digbundel, *Noudat slapende honde*, uit. Die bundel word goed ontvang deur die literêre publiek en maak opslae oor veral die sterk postkolonialistiese eienskappe wat daarin gevind kan word. In 2011 publiseer Kamfer haar tweede bundel, *grond/Santekraam*, waartoe Krog 'n groot bydrae as mentor lewer. Krog word soos vroeër vermeld 'n soort literêre moeder vir Kamfer (Terblanche, 2014). Oor haar verhouding met Krog sê sy die volgende (aangehaal in Terblanche, 2014): "Antjie Krog is iemand van wie ek hou, want sy was die eerste digter op hoëskool wie se werke ek nie vervelig gevind het nie; toe ek haar werk ontdek, het ek geweet dat poësie nie veronderstel is om gekompliseerd te wees nie."

Die invloed van Krog as literêre moeder kan ook gesien word in Kamfer se opvolgbundel, *Hammie* (2016), waarin sy meer fokus op swart feminisme en die patriargale stelsel meer uitdaag – waarvoor Krog bekend is. Kamfer se mees onlangse bundel, *Chinatown* (2019), bou voort op hierdie tematiese ondersoekte in die postkoloniale-feministiese wêreld. Kamfer hou soos Bekono ook aan die leser 'n siklus voor wat met elke nuwe bundel aangevul word en sien die skryf van poësie as "'n intieme en persoonlike ding" (Terblanche, 2014).

Die aard van beide Kamfer en Bekono se werk hou dus nou verband met hul agtergrond. Kamfer se nasionaliteit as Suid-Afrikaner – gebore in Blackheath, grootgeword in Grabouw en tiener en volwassene in Kaapstad – ondersteun die assosiasie met haar as 'noue lees'-agent met direkte, intieme bande met die land van herkoms (Viljoen, 2016). Voorts lê die konstante verandering in die Suid-Afrikaanse ruimte ook die fondasie vir narratiewe gedigte. Die tematiese inhoud van Kamfer se bundels spreek bekende situasies en kwessies aan wat die digter waarskynlik eerstehands ondervind het.

Kamfer se besoek aan Nederland tesame met haar akademiese agtergrond (studies aan die Universiteit van Wes-Kaapland en Rhodes) dra waarskynlik by tot haar vermoë om van Nederlandse frases gebruik te maak en hierdeur ook taalgrense te oorskry (Terblanche, 2014). Die konstante verplasing eie aan Kamfer se persoonlike geskiedenis (hierbo vermeld) dra myns insiens by tot haar status as kulturele hibried – 'n status wat sy met Bekono as migrantedigter deel. Die hibriditeit van hul taal blyk ook uit die struktuur van hulle gedigte. Beide digters se gedigte/bundels neem die vorm van narratiewe aan. Bekono se bundel bestaan uit drie afdelings en ondersoek elk 'n verskillende stadium/fase van haar lewe. Die begin, wat haar geboorte

opteken, die middel, wat 'n terugblik op haar tienerjare voorstel, en die einde, wat haar huidige posisie as jong volwassene bespreek – sien afdeling 4.3.2 vir die bespreking van hierdie afdelings in *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*. Kamfer se oeuvre spreek weer haar bewuswording van apartheid en die woede wat daarmee gepaard gaan aan, haar ma se dood en die feministiese eienskappe wat sy by haar voorgangers geleer het, asook die kwessie van interseksionaliteit.

Met betrekking tot Bekono se vooraf vermelde migranteskrywer-identiteit kan die volgende gestipuleer word. Bekono word gesien as Kameroens-Nederlandse digter wat slegs haar Kameroense agtergrond deur narratiewe verken. Sy dig met ander woorde vergelykend oor die twee identiteite en maak gebruik van die 'op reis'-element om haar outentieke identiteit te vind. Bekono beskryf in 'n praatjie die bewuswording van haar Nederlands-Kameroense identiteit as 'n pynlike ontnugtering (Bekono, 2019:60). Sy skryf myns insiens nie soos Kamfer bloot oor wat intiem bekend is aan haar nie, maar bevraagteken deur middel van haar digkuns 'n bestaan en identiteit waarvan sy vervreemd voel: "Het gevoel opgesloten te zitten in een lichaam geen verbinding te voelen met het, de huid, de organen, de ledematen, dat heb ik gevoeld en komt nu vervlochten met mijn engagement terug in wat ik maak... Wie ik bent bepaald wat ik schrijf" (Bekono, 2017a). Haar poësie verteenwoordig dus 'n soort 'veraf lees' (Viljoen, 2016) – meer hieroor in 5.2.2.

Haar verse is narratief van aard en is dikwels uit die perspektief van die eerstpersoonspreker. Teoreties sluit dit aan by Lambrechts (2019) se teorie oor migranteskrywers en persoonlike identiteit (sien afdeling 3.3.3 oor persoonlike identiteit). Volgens Lambrechts (2019) hou persoonlike identiteit verband met hoe 'n individu hom/haarself sien, meer belangrik hoe hy/sy dink ander hulle sien. Dit is volgens Lambrechts (2019) dikwels hierdie botsing met die waardesisteme van die gasheerland wat bydra tot die individu se verskeurdheid omdat hy/sy in 'n konstante geveg is om te behoort. Hier kan verwys word na byvoorbeeld die eerste afdeling, "wrijving", in *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*. Die woord "wrijving" kan gelees word as konflik of vyandigheid wat veroorsaak word deur verskille in opinies, norme, wette en temperamente. Bekono se 'wrijving' ontstaan as gevolg van die kulturele verskille wat daar tussen haar en haar gasheerland is. Hierdie 'wrijving', oftewel konstante geveg, veroorsaak 'n verskeurdheid in identiteit en dra by tot Park (1928) se klassifikasie van migranteskrywers as kulturele hibriede. Verder sluit Bekono se soeke na identiteit ook aan by Van Voorst (2007) se drie fases van migranteliteratuur – die skrywer se stryd is om 'n stem te kry deur van hierdie

verlies te praat; die stryd om erkenning van die geskrewe werke as literêre werke te kry en sodoende 'n nuwe identiteit te verkry; en laastens om 'n groter verskeidenheid in vorm asook 'n breër spektrum temas in die literatuur te verseker. Bekono hou in *Hoe de eerste vonken zichbaar waren* 'n eenvoudige storielyn voor wat verskille tussen die land van herkoms en die land waarin die skrywer woon, belig. Die afdelings vorm (soos vooraf genoem) 'n siklus wat haar hele bestaan tot op hede aanspreek.

Dié narratiewe aard wat gedigte aanneem om 'n voltooide siklus te verteenwoordig, is ook by albei digters te sien. Bekono se drie afdelings wat die begin tot eindpunt van 'n reis verteenwoordig, sluit aan by Kamfer se oeuvre wat konstante relevante kwessies in 'n tipe chronologiese volgorde bespreek. Narratiewe elemente dra volgens Bonthuys (2016) by tot die ondermyning van poësienorme. Die werk van Kamfer sluit veral hierby aan. Kamfer ondermy die standaardtaal deur gebruik te maak van verskillende variante. Sy ondermy ook die kanon in haar poësie. Kamfer daag die literêre kanon uit in *Chinatown* (2019) deur "hulle" (wat verwys na skrywers wat in die kanon opgeneem is) plek langs die tafel te weier en hulle eerder uit te nooi na buite. Sy wil met ander woorde nie 'n plek langs die 'normale tafel' hê nie (52), maar wil hulle eerder uit hul gemaksone ruk om by haar vuur buite aan te sluit, die vuur wat omring word deur swart vroueskrywers (sien ook die verse in *Noudat slapende honde*, "Vergewe my maar ek is Afrikaans", "Waar staan ek", oor die Afrikaanse kanon).

Voorts oorskrei beide digters taalgrense in hul bundels. Kamfer beweeg tussen variante van Afrikaans (Standaard-, Overbergse en Kaapse Afrikaans) en voeg ook Arabiese verse by haar werk. Bekono, aan die ander kant, beweeg slegs tussen die twee tale wat sy magtig is¹⁶, naamlik Nederlands en Engels. Behalwe vir die feit dat beide digters taalgrense oorskry, oorskry hulle ook kulturele grense.

Behalwe vir die ooreenkoms in taal en struktuur kan die digters se werk(e) ook teoreties vergelyk word met spesifieke aandag aan postkolonialisme en feminisme. Beide sluit teoreties aan by hooks (1981) se definisie van swart feminism as 'n beweging wat gemoeid is met die regte van alle vroue ondanks kultuurverskille. Die ekonomiese posisie wat vroue voorheen beklee het, word veral aangespreek in Kamfer se digkuns. Vroue was nie toegelaat om met mans te kompeteer nie en indien hulle wel die ekonomiese sektor sou betree, mag dit slegs in areas soos verpleegkunde of die onderwys gewees het (sien hoofstuk 2). Verskeie gedigte soos

¹⁶ Volgens haar praatjie by Open Book (2019) kan sy slegs Nederlands en Engels praat.

“Disney days” (*Hammie*, 2016:45), “Die huisvrou” (*Noudat slapende honde*, 2008:19) en “Die skoonmakers” (*Hammie*, 2016:38) wat handel oor die ekonomiese posisie van bruin vroue in Suid-Afrika word ook belang. Dit kom egter nie net voor in haar gedigte nie maar hou ook verband met haar biografiese inligting. Sy vertel in verskeie onderhoude (sien Terblanche, 2014, asook haar Jan Rabie & Marjorie Wallace-lesing, “Soos ’n koeipaal op die plaas” (Kamfer, 2018), van die armoede waarin sy grootgeword het. Kamfer maak ook melding van hierdie armoede in haar poësie (sien byvoorbeeld gedigte soos “Troupanne” uit die bundel *Hammie*), waarin die digter-spreker vertel hoe sy haar ma se trouinge moes verkoop sodat hulle aan die lewe kon bly. Kamfer stel in die gedig “Sterk staan vir plat skoene” (*Hammie*, 2016) dat sy in die gewone werkersklasvroue van haar gemeenskap helde gevind het en hulle die fondasie van haar sterk feministiese aanslag tot die letterkunde gelê het. Bekono spreek in die eerste afdeling, “wrijving” (12), van haar bundel ook die ekonomiese posisie van die hedendaagse swart vrouw in Nederland aan. Sy lê dit voor aan die leser hoe sy geld leen by ’n blanke Westerse man, toiletpapier koop vir ’n blanke man en ’n ‘gedagteseksperiment’ van hom word. Die vergelyking met geld en status beklemtoon dus die mag van die blanke Westerse man teenoor die swart vrouw.

Beide digters skryf dus ook vanuit ’n voorheen gemarginaliseerde posisie en spesifieker ’n posisie wat dubbele marginalisering – op grond van ras en geslag – insluit. Hierdie dubbele marginalisering skakel met die term *interseksionaliteit* wat volgens Platteau (2019:50) een van die mees kenmerkende eienskappe van swart digters se poësie is (sien ook afdeling 3.1.5 oor interseksionaliteit). Soos gesien in die werk van Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989) is een van die prominentste kenmerke van postkoloniale poësie die stryd teen ’n dubbele, hibriede of onstabiele identiteit wat ook aansluit by die tematiek van migranteliteratuur. Bekono se reis tot behoort ten opsigte van politiek en geslag dra by tot die verkenning en ontwikkeling van haar identiteit. Haar bewuswording van haar posisie in die literêre sisteem versterk ook hierdie soek na identiteit: “de bewustwording over mijn Nederlands-Kameroense identiteit, en wat dit betekent in de maatschappij, was ook pijnlik, het steeds bewuste ervaren van mijn vrouwelijkheid en lichamelijkheid in diezelfde maatschappij was ingewikkeld [...]” (Bekono, 2017a: 60). Bekono verwoord egter nie so uitgesproke ’n haat vir die onderdrukker nie – sy erken dat die onderdrukker bestaan en aan haar ’n valse geskiedenis voorgehou het en dit nou haar plig is om haar verlede terug te eis. Kamfer se woede teenoor die onderdrukker is meer uitgesproke en prominent. Sy skroom nie weg van politieke gevegte nie en spreek openlik haar haat teenoor wit mense uit. Die digter is egter ook, soos Bekono, bewus daarvan dat nie alle wit mense

verantwoordelik is vir die pyn wat sy ervaar nie. Hierdie ontnugtering kan veral in die bundel *Chinatown* gesien word waar die digter-spreker teenstrydige voorstellings van wit mense bied (Kamfer, 2019:43), soos gesien in die bespreking van die bundel (afdeling 4.2.2).

Hierdie dubbele marginalisering dra ook dan by tot die swart feminisme se hoofdoel – om onreg op grond van geslagtelikheid, rassisme en interseksionaliteit te bekamp (sien afdeling 2.2 oor swart feminisme). Laasgenoemde sluit ook aan by Crenshaw se interseksionaliteitsteorie (Carastathis, 2014), wat beklemtoon dat die feminisme as 'n skakel tot die postkolonialisme gelees kan word. Dié skakel sluit in tematiese verbande wat in beide digters se poësie voorkom. Dit omvat sosio-politieke temas wat oorheers in die werke van swart (Afrikaanse) skrywers soos Viljoen (2013) vermeld en gefokus is op die herskrywing van die geskiedenis vanuit die perspektief van die gemarginaliseerde. In die geval van Bekono vind 'n terugskryf oor haar Kameroense identiteit plaas en in die geval van Kamfer die terugskryf oor 'n verlede wat grotendeels vanuit die onderdrukker se perspektief beskryf is. Verder dra die temas van sosio-politieke kwessies by tot die digters se posisie as "native informants" (vergelyk Sanders, 2006 en Spivak, 1988). Hulle teken met ander woorde die ontwikkeling van hul eie gemeenskap se ervaringe op met die doel om die publiek en literêre stelsel op te voed aangaande hierdie gemeenskappe. Só daag Kamfer en Bekono die patriargale sisteem uit en skryf met die hoofdoel om vroue te bemagtig, spesifiek swart vroue soos voorgestaan deur swart feministiese teoretici soos hooks (1981). Hierdie terugskryf met die oog op die bemagtiging van swart vroue sluit ook aan by die derdegolffeminisme wat daarop gefokus is om diversiteit en meerduidigheid te weeg te bring en nie weg te skram van konflik nie (Jacobs, 2018).

Nog 'n aspek wat komparatisties skakel met die werke van Kamfer en Bekono is die verbintenis met wat Ann (2007) skryf oor swart feminisme as 'n denkskool waarin seksisme, klas-onderdrukking, geslagsidentiteit en rassisme onlosmaaklik gebind word. Die afdeling "ontsteking" in Bekono (2018:20) se debuutbundel spreek veral hierdie seksisme aan. Die reeks brieve wat sy aan haar geliefde rig in dié afdeling, lê veral klem op die gevoel van hulpeloosheid wat haar oorval. Sy vertel hoe die nag haar oorval en watter rol die bewuswording van haar vroulikheid gespeel het in haar lewe. Bekono spreek ook in hierdie afdeling haar woede teenoor seksisme en rassisme uit: "Pas toen ik thuiskwam merkte ik hoe uitgeput ik was van het onderdrukken van mijn woede" (27). Sy word meer bewus van haar velkleur en wat dit vir haar beteken in die Nederlandse konteks. Sy probeer onderskeid tref tussen haarself en ander swart mense, maar kom tot die konklusie dat alle swart mense deur die stelsel dieselfde behandel word. Platteau (2019:50) se opmerking dat swart kunstenaars steeds gesien word as auteurs wat

implisiet dig oor kollektiewe of individuele lyding, skakel hiermee. Hierdie opmerking van Plateau sluit aan by Hambidge (2008) se stelling oor die werk van Kamfer: “Haar gedigte breek deur alle grense. Taal, die kanon, fatsoenlikheid, noem maar op. Sy spreek alle kwinte en kwale aan: familieskap, gender, ras, politiek, dwelms, bloedskande, armoede, verwerping, buitestanderskap en jeugervarings”. Dit verbind dan ook die twee digters met mekaar – beide dig implisiet oor individuele én kollektiewe lyding. In die geval van Kamfer word seksisme deur gedigte soos “goeie meisies” (*Noudat slapende honde*, 43) en “Mr Brown” (*Chinatown*, 16) ondersoek; die nuus oor ’n terroristiese aanval wat belangriker is as verkragting in “terrorist attack” (*Chinatown*, 26), en dat genderrolle steeds in die hedendaagse Suid-Afrika bestaan, word ook aangespreek in Kamfer se werk.

Met betrekking tot die postkolonialisme is die mees opmerklike ooreenkoms tussen die twee digters die kwessie van plek en verplasing. Volgens Ashcroft, Griffiths en Tiffen (1989:5) het verskuiwing nie slegs betrekking op amptelike grondverskuiwings nie, maar ook verplasings vanaf die imperiale sentrum tot op die marge. Kamfer se tweede digbundel, *grond/Santekraam* (soos aangedui in afdeling 4.2.2), ondersoek veral hierdie verskuiwings. Kamfer dig in die bundel oor die gedwonge grondverskuiwings van die mense van die vissersdorpie Skipskop. Die woord “santekraam” in die titel van die bundel is veral funksioneel vanweë die verwantskap met Nederland. Deur gebruik te maak van ’n Nederlandse woord in die titel verbind Kamfer myns insiens ook dan so met Bekono. Dié verplasing kan dus as figuurlik gesien word en verwys voorts na taal wat oor grense verplaas word. Afrikaans se geskiedenis hou egter ook sterk verband met die kwessie van verplasing en verbintenis met Nederland. Volgens Jansen, Schreuder en Neijt (2007) is Afrikaans die dogertaal van Nederlands en sowat 90 tot 95% van Afrikaans se woordeskat is van Nederlandse oorsprong. Wat die imperiale sentrum en die verplasing van mense tot op die marge aanbetrif, verwys Kamfer in haar bundels na die hiërargiese magsverhoudings wat ontstaan as gevolg van verskillende sosio-politieke posisies in die samelewing.

Voorts sluit beide digters ook aan by die postkoloniale tema van terugskryf aan die onderdrukker. Volgens Van Wyk (2018) is dit ’n oorheersende tema in swart Afrikaanse skryfkuns sedert 1994 met die oog daarop om die eie stories te vertel. Kamfer se oeuvre bestaan grotendeels uit die stories van haar gemeenskap oftewel die gemeenskappe waarin sy grootgeword het. Sy skryf in ’n onderhou selfs haar liefde vir dig toe aan die vroue in haar gemeenskap: “So nou, op daardie dae wanneer ek rondhang en eintlik besig moet wees met

skryf, staan ek by die hek en vat notas van die goed waарoor die mense praat, nie huis van dit waарoor hulle praat nie – dit sal te skandalig wees vir publikasie – maar oor die manier waarop hulle dit sê.” (Terblanche, 2014). Hierdie metode van afluister kom ook subtel voor in Kamfer se bundel *grond/Santekraam* wanneer sy ’n reeks gedigte as “oorvertel” (16-25) titel. Bekono se terugskryf spreek Wes-Europese persepsies aan en lewer subtel kommentaar oor politieke stelsels en wette wat daarmee gepaard gaan.

5.2.2 Verskille

Tesame met die ooreenkomste is daar ook heelwat verskille tussen die digters. Bekono en Kamfer se politieke posisies merk die grootste verskil tussen dié twee. Kamfer vorm deel van die minderheidsgroep in Suid-Afrika as bruin vrou wat op politieke vlak nie meer oorheers word deur wit mense nie, terwyl Bekono as swart vrou haarself in ’n land bevind waar die mag by witte lê.

Volgens Platteau (2019:49) bring nuwe stemme soos Bekono suurstof na Nederlandse poësie, hulle maak ander registers oop en dink buite die boks wat die taal ook uitdaag. As migrant wat grootgeword het in Nederland het sy geen verbinding met die Kameroense taal nie – sy is slegs Engels en Nederlands magtig, soos wat sy genoem het by die Open Book-fees in 2019. Bekono hou streng by die taalreëls van Nederlands. Die enigste tye wat Bekono wegbeweeg van Nederlands is in die laaste afdeling, “vonken” (42), waar sy die motto van die afdeling in Engels skryf asook melding maak van Engelse boeke (29). Kamfer, aan die ander kant, wyk meer gereeld van die Standaardafrikaans af en gebruik ander variante soos Overbergse Afrikaans en Kaapse Afrikaans (sien Terblanche, 2014). Die motivering agter Kamfer se afwyking is eenvoudig – deur die taal van die onderdrukker te approprieer en te herskryf, neem sy haar verlede terug en vertel sy haar storie/s vanuit haar perspektief (sien afdeling 3.1.3 oor die verhouding tussen swart skrywers en Afrikaans). Dit is dus duidelik dat Kamfer meer eksplisiet taal tot haar voordeel gebruik en polities approprieer. Die digters se verwysing na ander taalkontekste vind veral plaas wanneer hulle melding maak van hul helde of wanneer hulle terugverwys na Anglo-Amerikaners se invloede wat ’n belangrike rol in hul lewens gespeel het (sien Bekono se verwysings na Ta-Nehisi Coates, 28, en die motto op bl. 42 van haar bundel, asook Kamfer se verwysings na Tupac Shakur, 12, in *Noudat slapende honde*).

Strukturele assosiasies wat gemaak kan word met betrekking tot die digters se poësie sluit die volgende in: Bekono hou by 'n vaste vorm van lang gedigte in vryeversvorm wat soos verhale lees en Kamfer maak gebruik van verskillende strukturele vorme – sy verken vanaf vryeversvorm, wat sy die meeste inspan, tot Italiaanse en Engelse sonnette.

Voorts kan Kamfer en Bekono se poësie ook geweeg word ten opsigte van Viljoen (2016) se onderskeid tussen vergelykende letterkunde wat 'nou lees' en 'veraf lees'. Viljoen (2016:3) beskryf 'nou lees' as die herkoms van spesialiste wat 'n intieme kennis van nasionale literatuur het, terwyl verafgeleë leeswerk geassosieer word met die sfeer van vergelykende letterkunde en wêrldletterkunde. Kamfer tree as 'nou lees'-agent op vanweë haar intieme kennis van Suid-Afrika. Sy skryf met ander woorde oor die plekke, mense en dinge/kwessies wat sy as ingewyde ken. Bekono kan weer as 'veraf lees'-agent gesien word as gevolg van haar verbinding met wêrldletterkunde en die posisie wat sy beklee as migranteskrywer. Bekono skryf met ander woorde hoofsaaklik oor haar Nederlands-Kameroense identiteit en soos geïllustreer voel sy verwyderd van beide die Nederlandse en die Kameroense kultuur.

Volgens Platteau (2019:49) is die geveg teen identiteitsvorming, die hantering van die verlede en 'n individu se toekoms steeds 'n permanente stryd in Nederland. In die werk van Bekono kan ons sien dat die digter baie gemoeid is met haar identiteit en die vorming daarvan. Dit is vir die digter belangrik dat sy weet wie sy is en waarvandaan sy kom. Kamfer se oeuvre fokus ook op identiteit, maar nie as sentrale tema nie. Sy fokus eerder op verskeie aspekte soos gedwonge grondverskuiwing, sosiale kwessies en nostalgie saam met identiteit. Die digter is dus nie so gemoeid met haar identiteit as individu nie, maar eerder gefokus op haar gemeenskap se identiteit. Die gemeenskap en hul stories speel 'n belangrike rol in Kamfer se digkuns teenoor die persoonlike identiteit wat sentraal staan in die digkuns van Bekono. Kamfer en Bekono se oorvertel of terugskryf verskil dus van mekaar. Kamfer is tuiser in haar gemeenskap, terwyl Bekono vanaf geboorte geen verbinding met haar Afrika-identiteit en kulturele agtergrond gehad het nie. Sy leer egter nou van haar posisie in die samelewning en word bewus van die mag wat sy besit. Hierdie kulturele botsing by migranteliteratuur maak volgens Tötösy De Zepetnek en Mukherjee (2013) ruimte vir temas soortgelyk aan dié van postkolonialisme.

Die kwessie van kulturele botsing dra ook myns insiens by tot die bespreking van plek en verplasing en alhoewel beide digters dié kwessie aanraak, verskil die aard daarvan. Beide het dit oor die marginalisasie van mense. Die verplasing waarna Bekono in haar bundel verwys, het veral te maken met kultuur en identiteit. Sy ondersoek met ander woorde meer die imperiale

skuif van mense asook haarself. Volgens Platteau (2019:50) is die posisie van migrante in Nederland steeds problematies en bestaan die grootste deel van die werkersklas uit Oos-Europese vroue. Voorts bespreek Bekono in haar bundel ook hoe sy nog aangestaa word in die een-en-twintigste eeu en as vreemd in Europa beskou word weens haar velkleur (“een jongen uit een kleine Peugeot riep: ‘Hé neger’”, 27). Haar en haar familie se skuif na Europa was egter nie gedwonge nie, maar die gevolg van emigrasie. Kamfer se verplasing aan die ander kant het veral te make met gedwonge verskuiwings en mense wat fisies (sowel as polities) verskuif is (sien afdeling 4.2.2 oor Skipskop), asook haar fisiese rondskuif as kind vanaf een tuiste na ’n ander tydens apartheid.

5.3 Slot

Ten slotte is dit duidelik dat ten spyte van onderskeidende faktore soos die verskil ten opsigte van taal, kultuur en ruimte die digters se werk steeds struktureel, teoreties en tematies verband hou met mekaar. Dit skakel myns insiens met hooks (1981) se definisie van swart feminism as ’n beweging wat gemoeid is met die regte van alle vroue ondanks kultuurverskille. Bekono en Kamfer is beide bewus van die posisie wat hulle in die hedendaagse samelewing beklee. Die digters is ook bewus van die effek wat hul werk op beide wit en swart lesers het. Soos vooraf genoem, skryf albei digters vanuit ’n voorheen gemarginaliseerde posisie wat gedryf word deur die woede teenoor kolonialisme en die patriargale sisteem. Kamfer se woede teenoor wit mense is egter meer eksplisiet as dié van Bekono. Waar Kamfer haar sterk teen wittes uitspreek, kritiseer Bekono slegs diegene wat haar uitsluit as swart vrou.

Hoofstuk 6: Gevolgtrekkings

Die doel van hierdie studie was om die huidige transnasionale feministiese beweging in Afrikaanse en Nederlandse poësie op komparatiewe wyse te ondersoek met spesifieke verwysing na die werk(e) van Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono.

Die tesis bestaan uit ses hoofstukke. Hoofstuk 1 bevat die inleidende paragraaf wat die navorsing bekendstel. Verder gee dit ook 'n bondige agtergrond oor die navorsingsdoeleindes, bespreek onder meer die probleemstelling, navorsingsvrae, hipotese en metodologie. Hoofstuk 2 dien as vertrekpunt aangaande teoretiese benaderings en bespreek onder meer die terme *swart, feminisme, die drie golwe van feminisme, swart feminisme* en die werk van bell hooks. Hierdie teoretiese vertrekpunt loop uit in hoofstuk 3. In hierdie hoofstuk word tersaaklike aspekte van die postkolonialisme bespreek – onder meer marginalisering en dubbele kolonialisering. Daar word ook in hierdie hoofstuk gekyk na die stilte van die teks en agentskap met verwysing na Spivak se *Can the subaltern speak?* (1988). 'n Verdere teoretiese punt wat in hierdie hoofstuk bespreek word, is swart Afrikaanse skryfwerk sowel as migranteliteratuur met betrekking tot die Nederlandse posisie en die temas wat dit betrek.

Die bespreking van Kamfer en Bekono se oeuvre word in hoofstuk 4 onder die loep geneem. Die bespreking word begelei deur die teoretiese aspekte wat vooraf genoem is. Voorts ondersoek hoofstuk 5 verskille en ooreenkoms tussen die werk(e) van Bekono en Kamfer. Dit illustreer dan die komparatistiese aard van die studie. Ter afsluiting dien hoofstuk ses as slot en beoog dit om vrae met betrekking tot tekortkominge, gevolgtrekkings en ruimte vir verdere navorsing te beantwoord.

Die tesis het gepoog om die volgende vrae te beantwoord:

- **Kan Kamfer en Bekono as postkoloniale skrywers en spesifieke postkoloniale-feministiese skrywers in onderskeidelik Afrikaans en Nederlands gesien word?**

Beide Bekono en Kamfer kan as postkoloniale-feministiese skrywers gesien word. Die redes hiervoor sluit in die terugskryf na die onderdrukker, en die dubbele marginalisering ten opsigte van geslag en ras wat aansluit by interseksionaliteit. Deur terug te skryf aan die onderdrukker en bekende norme, strukture en taalreëls te approprieer, neem die digters hul plek as postkoloniale skrywers in. Hul geveg om gelyke regte vir alle vroue, maar spesifieker swart vroue ten opsigte van seksisme en diskriminasie, beklemtoon hul posisie as swart feministe wat

behoort tot die derde feministiese golf. Dit is vir albei hierdie digters ewe belangrik dat hul werk toekomstige swart vroue moet bemagtig.

- **Hoe figureer die swart feminisme in albei digters se werk?**

Die hoofdoel om ander swart vroue te bemagtig en 'n stem te wees vir die gemarginaliseerde swart vrou sluit aan by die digters se werk(e) as feministiese poësie. Vir Bekono en Kamfer is dit belangrik om die ekonomiese en politieke stelsels uit te daag en sodoende ook die patriargale sisteem. Deur die belangrikheid van ervenis en herkoms deur middel van literatuur te beklemtoon, sluit hulle ook sodoende aan by die swart feminism. Beide digters verwys na die rol van gewone vroue as helde in die samelewing. Hulle besef dat die gewone vrouw net soveel mag besit soos diegene in 'n hoër magsposisie.

- **Watter rol speel die self en introspeksie in Kamfer en Bekono se skryfwerk? Tree albei hierdie digters as “native informants” (Spivak, 1988) op, met ander woorde verskaf hulle inligting van hul eie mense wat dit in 'n mate laat lyk asof hulle hul verraai of uitverkoop?**

Dit blyk dat die gewone vrouw se stories albei digters se digbundels tot 'n voltooide siklus bring. Vir Bekono is introspeksie skynbaar die belangrikste konsep van poësie en die soeke na 'n ware, outentieke identiteit 'n sentrale tema. Die digter se bewuswording van haar Nederlands-Kameroense identiteit is die dryfkrag agter die skryf van hierdie introspeksies. Dit is egter waarskynlik nie ongewoon dat 'n debuutdigbundel grotendeels bestaan uit temas van identiteit en introspeksie nie. Selfs Kamfer se *Noudat slapende honde* in 2008 het vernaamlik gehandel oor haar soeke na 'n ware identiteit en na waar sy inpas op die marge. Terwyl die soeke na identiteit in beide digters se werk(e) heers, tree hulle ook op as "native informants" (aldus Spivak, 1988). Hulle verskaf met ander woorde inligting van hul gemeenskap aan die publiek met die oog daarop om die bestaande narratiewe reg te stel. Dit is veral vir Kamfer belangrik om haar mense se stories te vertel en 'n stem te wees vir die stemlose. Bekono aan die ander kant is meer gemoeid met die weergee van inligting rondom haar gemeenskap(pe) en hoe dit bydra tot haar eie identiteitsvorming.

- **Watter rol speel vroulike voorgangers in dié digters se werk?**

Die posisie van "native informant" word versterk deur die vroulike figure wat in Kamfer en Bekono se poësie voorkom. Daar kan na Antjie Krog as Kamfer se literêre moeder verwys word

as gevolg van die groot impak wat die werk van Krog en Krog self op Kamfer gehad het. Kamfer se ma, ouma en die vroue in haar gemeenskap vertolk gereeld rolle in haar digkuns. Sy het selfs die bundel *Hammie* opgedra aan haar ma. Bekono maak ook melding van vroulike figure in haar bundel en beeld die vrou uit as bewaarder van geheime en betroubare, lojale teenwoordigheid. Haar briewe aan haar vriendin beklemtoon die belangrike rol wat ander vroue as bewaarder van die geheime in mekaar se lewens speel. Vir Kamfer is die vroue in haar lewe 'n refleksie van krag en 'n vrou se vermoë om alles te kan hanteer.

- **Watter ooreenkomste en verskille is daar tussen die werk en posisies van Kamfer en Bekono?**

Met betrekking tot die ooreenkomste van die digters se posisies en hul werk(e) is die volgende bevind. Die grootste ooreenkoms wat die digters het, is sekerlik die feit dat beide as swart vroueskrywers geklassifiseer word. Beide digters skryf vanuit 'n voorheen gemarginaliseerde posisie. Hulle verskil egter ten opsigte van kultuur en taal. Tematies raak hulle dieselfde temas aan wat verband hou met genderrolle, geweld, diskriminasie, verplasing en ruimte, en natuurlik die kwessie van 'n hibriede identiteit. Ander verskille sluit in Kamfer se gebruik van verskeie variante van Afrikaans teenoor Bekono wat taalreëls in haar verse gehoorsaam en dig in die standaardvorm van Nederlands. Bekono se posisie as migrant wat skryf oor haar metaforiese gasheerland verskil ook van Kamfer s'n as gebore Suid-Afrikaanse burger. Verder meer is daar ook die politieke verskille: Bekono wat as swart vrou in 'n 'wit' land standpunt inneem met Kamfer wat in 'n land waar wittes die minderheid is, ook kritisie teen wit ekonomiese mag staan. Ten spyte van die verskille tussen die digters, slaag beide bundels steeds daarin om hul sentrale boodskap, die ondermyning van kolonialisme en rassisme asook patriargie, effektief oor te dra.

Die studie se doel om te bewys dat die digters as postkolonial-feministiese skrywers optree, is myns insiens beantwoord in hierdie proses. Daar is in hierdie studie gepoog om die teoretisering van bell hooks (1981) te gebruik as teoretiese vertrekpunt vir die analise en interpretasie van Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono aan die hand van die konstrukte 'ras' en 'geslag'. Hierdie konstrukte is gekies weens die prominentheid daarvan in beide partye se werk. My komparatistiese studie beklemtoon ook die verskille en ooreenkomste wat die digters se poësie vertoon.

Die bundels is na my mening tipies van die tydsgewrig waarin dit geskryf is. Swart en bruin mense was tydens die apartheidstydperk nie deel van die openbare gesprek nie.

Kamfer se tekste oor gedwonge grondverskuiwings, hiërargiese magsverhoudings en diskriminasie op grond van ras en geslag wat tydens apartheid plaasgevind het en steeds plaasvind, is dus 'n bewuste politieke daad. Sy gee uiting, nie net aan haar eie emosies nie, maar aan dié van die hele bruin gemeenskap – 'n kenmerk van swart Afrikaanse skryfwerk. Bekono skryf weer vanuit die migranteposisie en raak faktore soos verlies van ruimte en identiteit, grond en verplasing, kultuurverskille en die optekening van alternatiewe geskiedenis binne 'n hedendaagse Nederland aan.

Dit gaan vir Kamfer daaroor om aan haar woede teen die apartheidsbestel en die nagevolge daarvan uiting te gee. Vir Bekono gaan dit weer hoofsaaklik oor haarself en om haar identiteit te ondersoek. Identiteit word ook in Kamfer se eerste bundel, *Noudat slapende honde* (2008), krities ontgin. Die fragmente van onthou neem uiteindelik die vorm aan van 'n narratiewe terapie-oefening om rou te verwerk in die vorm van die digkuns. Biografiese gegewens van die digter-sprekers word dikwels soos in die werk van hooks (1981) in 'n ondermynende taal uitgedruk. Kamfer maak gebruik van die hibriede taal Kaaps en Bekono sluit fragmente van Engels in hoewel sy in standaardnederlands dig. Die gebruik van hierdie hibriede taalvorme sluit aan by hooks (1990) se teorie aangaande die gebruik van die Amerikaanse geselstaal/omgangstaal om haar persoonlike ervarings te vertel.

Hierdie aspek sluit grotendeels ook aan by beide digters se posisie as "native informants". Kamfer en Bekono tree as "native informants" op en verskaf inligting van hulself en gemeenskap ter bemagtiging van die gemeenskap. Die doel is dus nie om die gemeenskap se stories te gebruik tot voordeel van hulself nie, maar om die verlede wat deur die onderdrukker vertel is, terug te eis en sodoende dit te herskryf. In die geval van Bekono is dit om haar eie identiteit terug te eis. Dit bring dan ook die vraag van introspeksie en die belangrikheid daarvan in hul werk onder die loep. Soos gesien in die gediganalises (hoofstuk 5) toon beide digters se werk 'n beheptheid met die self. Bekono is op 'n ontdekkingsreis om haar ware identiteit te vind en Kamfer op reis om haar gemeenskaplike identiteit te vind.

Verder meer bespreek die bundels ook die afbreek van stereotipes wat in die verse aan bod kom, met die oog daarop om die patriargale sisteem te oorwin, wat die digters deel. Stereotipes soos die vrou se rol in die huishouding, swart mense as kriminele en vroue as seksobjekte word in die bundels aangespreek (sien Bekono se herhaalde reël: "Alle zwart mensen die crimenelen" en Kamfer se gedigte soos "Die huisvrouw" in *Noudat slapende honde*). Hierdie stereotipes word uitgedaag en die digters gee so ook 'n stem aan die stemlose vrou wat lei tot die ontwikkeling

van 'n veelvuldige bruin/swart subjektiwiteit. 'n Genderonderskeid wat soms deur hooks (1981:159) en ander swart Amerikaanse feministe gemaak word, kom voor in verskeie gedigte van Kamfer se oeuvre wat spesifiek die bruin/swart *vroulike* subjektiwiteit sentraliseer. 'n Dominante ingesteldheid teenoor heersende diskoserse en teenoor die sisteem – die gemoeidheid met die verplasing van die subjek vanaf die sentrum tot op die marge – weerlink in die poësie van Bekono en Kamfer sowel as die werk van hooks (1981:163).

Ten slotte kan beide Kamfer en Bekono dus bestempel word as postkolonial-feministiese skrywers vanweë die konstante postkoloniale en feministiese merkers wat neerslag vind in hul werk. Die feit dat beide vanuit 'n dubbel-gemarginaliseerde posisie skryf, ondersteun ook hul rol as postkolonial-feministiese skrywers. Dis 'n rol wat aansluit by die hoofdoel van hierdie skrywers, naamlik om deur middel van hul werk(e) bemagtiging en bevryding vir swart vroue te bring.

Die ondersoek na transnasionalisme en migranteliteratuur met betrekking tot Nederland is steeds een wat meer aandag in die letterkunde verdien. My tesis lê dus slegs die fondasie vir verdere ondersoek rakende die werk van Bekono. Haar stand as migrante, postkoloniale skrywer laat ook ruimte vir verdere navorsing. Die digter is nog baie jong en het reeds opslae gemaak met haar debuutbundel *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren* (2018). Sy word nou saam met ander swart Nederlandse digters soos Radna Fabias in een klas geplaas en dit maak haar debuut vernuwend binne die literêre wêrelde. As jong swart digter in Nederland eis sy 'n plek vir haarself op in die letterkunde en daag so die literêre sisteem uit. Hierdie gerigtheid op die self tesame met die bewuswording van haar plek in die literêre sisteem laat ook ruimte vir ondersoeke oor die swart vrou se posisie in die hedendaagse Nederland/Europa.

Met betrekking tot Kamfer en die oog op toekomstige studies bied haar onlangse bundel, *Chinatown* (2019), ruimte vir meer akademiese ondersoeke ten opsigte van die swart vrou se posisie in die hedendaagse Suid-Afrika. Dit maak ook plek vir vergelykende studies oor haar oeuvre wat talle ooreenkoms- en progressieverskille daarin kan ondersoek. Kamfer bied as swart Afrikaanse digter in Suid-Afrika met elke nuwe digbundel wat sy publiseer, nuwe kritiese insigte oor geslag en ras. Ook haar oeuvre laat die gaping vir verdere studie.

Bronnelys

Ann, A. 2007. Beautiful, also are the souls of my black sisters. 2 Januarie. Beskikbaar by: <https://kathmanduk2.wordpress.com/2007/01/02/the-origins-of-black-feminism/>. [Datum van gebruik 22 Maart 2018].

Anker, J. Simone Atangana Bekono. Beskikbaar by: <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/30023/Simone-Atangana-Bekono/en/tile> [Datum van gebruik 30 Januarie 2020].

Ashcroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londen: Routledge.

Bekono. S. 2017a. *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*. Tilburg: Gianotten Printed Media.

Bekono, S. 2017b. Het literaire lichaam. *Tijdschrift voor Literatuur & Amusement*: 60-63

Bertens, H. 2007. *Literary Theory: The Basics*. Londen. Routledge.

Bezuidenhout, A. 2011. Onderhoud met Ronelda S. Kamfer. Versindaba. Beskikbaar by: <http://versindaba.co.za/2011/08/02/andries-bezuidenhout-onderhoud-met-ronelda-skamfer/>. [Datum van gebruik 25 Mei 2019].

Black, N. 1989. *Social Feminism*. New York: Cornell University Press.

Bonthuys, Marni. 2016. 'n Vergelykende ondersoek na die toekenning van debuutpryse vir Afrikaanse en Nederlandstalige poësie, 1990–2009. Ongepubliseerde proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Bonthuys, Marni. 2020. Postkoloniale feminisme in die Afrikaanse poësie: Die debute van Ronelda S. Kamfer, Shirmoney Rhode en Jolyn Phillips. *LitNet Akademies*, 17(1):241-261.

Boswell, B. 2010. Black South African women writers: Narrating the self, narrating the nation. Beskikbaar by: <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/10884> [Datum van gebruik 22 Maart 2021]

Botes, Nina. 2012. "Haar art was befok, haar gap was groovy": Die resepsie van Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* in Suid-Afrika en die Lae Lande. In: T'Sjoen, Y en R Foster

(red.). 2012. *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands. Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands*. Leuven: Acco. 247-282.

Bothma, M. 2018. Feminisme, vriend of vyand? 5 Desember. Beskikbaar by: <https://www.netwerk24.com/Stemme/Die-Student/feminisme-vriend-of-vyand-20181130> [Datum van gebruik 23 Maart 2018].

Carastathis, A. 2014. The concept of intersectionality in feminist theory. *Philosophy Compass* 9(5):304–14.

Chaudhari, S. 2015. Die rebellie van die slavin: 'n African womanist-perspektief op die stiltes van die slavin in geselekteerde Afrikaanse tekste. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Oos-Londen: Universiteit van Fort Hare.

Cirlot, J.E. 2001. *A dictionary of symbols*. Londen: Routledge.

Coates, T. 2015. *Between the World and Me*. New York: Spiegel & Grau.

Cochrane, N. 2008. Die swart Afrikaanse vroueskrywer (1995-2007): nog steeds 'n literêre minderheid binne 'n demokratiese bestel? *Acta Academica*, 40(1): 31-51.

Colyn, T. 2010. Die stem van die gemarginaliseerde. 'n Ondersoek na die konstruksie van die identiteite van die vroulike figure in die werk van E.K.M. Dido. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Conradie, P. Hatting, M. Van Wyk, S. & Willemse, H. 1997. *Die reis na Paternoster*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Crous, M 2009. Afrikaans poetry: New voices. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 21(1-2):200-217.

De Jong, M. 2010. Feminisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*: 123-128. Beskikbaar by: <http://www.literaryterminology.com/index.php/f/1564-feminisme-2> [Datum van gebruik 28 Januarie 2019]

De Jong, M. & Murray, J. 2017. Feminisme. *Literêre terme en teorieë*. Beskikbaar by: <http://www.literaryterminology.com/index.php/f/1564-feminisme-2> [Datum van gebruik 28 Januarie 2019].

De Roover, S. 2017. Feminisme nog van deze tijd? Masterproef over Gender en Diversiteit. Gent: Universiteit Gent.

De Wet, K. 2016. Van Komas tot Kamfer en kie: die aard en manifesteringsvorme van eenheidsdigbundels in Afrikaans. *Stilet*, 28(1):20-44.

Dullaart, G. 1998. Feminisme. In: Van der Merwe, C.N. en Viljoen, H. (eds.). *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 152-160.

Eagleton, M. (ed.) 1986. *Feminist literary theory: A reader*. Oxford: Basil Blackwell.

Fabias, R. 2018. *Habitus*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Fokkema, D.W. 1981. Vergelijkende literatuurwetenschap en het nieuwe paradigma. Forum der letteren.

Foster, R. 2017. Die representasie van die Kaap in enkele gedigte. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 24(1):69-108.

Foster, R. & T'Sjoen, Y. (eds.). 2012. *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands - Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands*. Beskikbaar by: <https://biblio.ugent.be/publication/2939418>. [Datum van gebruik 23 Maart].

Foster, R & Viljoen, L. (samest.). 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau Uitgewers.

Friend, C. s.a. Women of Color in the Feminist Movement: An Invisible Subgroup?
Beskikbaar by:

https://www.unc.edu/~fbaum/teaching/PLSC_SOC_497_SP_2004/Friend_Women_of_Color.pdf. [Datum van gebruik 22 Maart 2018].

Grüttemeier, R. 2001. Migrantenliteratuur in de Nederlandse en Duitse letteren. Beskikbaar by: https://www.dbln.org/tekst/_nee005200101_01/_nee005200101_01_0024.php [Datum van gebruik 19 Augustus 2020].

Grüttemeier, R. 2005. Nederlandse migrantenliteratuur in Duitse vertaling. Een receptieonderzoek naar de journalistieke literatuurkritiek. Beskikbaar by: https://www.dbln.org/tekst/_nee005200501_01/_nee005200501_01_0001.php. [Datum van gebruik 19 Augustus 2020].

Hambidge, J. 2008. Ronelda S. Kamfer - Noudat slapende honde (2008). Beskikbaar by: <https://joanhambidge.blogspot.com/2013/02/ronelda-s-kamfer-noudat-slapende-honde.html> [Datum van gebruik 20 September 2020].

Hambidge, J. 2019. Hardegat verse vol dinamiet en onrus. *Rapport*, 30 November.

Hendricks, L. 2014. 'n Feministiese oorsig van die posisie van die bruin vrou na apartheid soos dit na vore kom in die werk van Ronelda Kamfer. Ongepubliseerde Honneursskripsie. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

hooks, b. 1981. *ain't i a woman: black women and feminism*. New York: Routledge.

hooks, b. 1990. *Yearning: Race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.

hooks, b. 1998. Black Women: Shaping Feminist Theory. In: Eze, E.C. (ed.). *African Philosophy: An Anthology*. New York: Blackwell Publishing. 338-45.

Jacobs, I. 2018. Relasionaliteit in die outobiografiese poësie van Afrikaanse vrouedigters. Ongepubliseerde MA-tesis. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.

Jansen, C, Schreuder, R, & Neijt, A. 2007. The influence of spelling conventions on perceived plurality in compounds. A comparison of Afrikaans and Dutch. In: *Written Language & Literacy* 10:2 (105-114). Radboud: University Nijmegen.

Kamfer, R. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela.

Kamfer, R. 2011. *grond/Santekraam*. Kaapstad: Kwela.

Kamfer, R. 2016. *Hammie*. Kaapstad: Kwela.

Kamfer, R. 2018. Chinatown. MA-tesis. Oos-Kaap: Rhodes Universiteit

Kamfer, R. 2018. Soos 'n koeipaal op die plaas: Jan Rabie & Marjorie Wallace-lesing. Beskikbaar by: <https://www.litnet.co.za/jan-rabie-marjorie-wallace-lesing-soos-n-koeipaalop-die-plaas/> [Datum van gebruik 17 September 2020].

Kamfer, R. 2019. *Chinatown*. Kaapstad: Kwela.

Kelly, C. 2008. The personal is political. Beskikbaar by: <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political> [Datum van gebruik 25 Maart 2020].

- Kidelo, T. 2020. Chinatown. *Tydskrif vir Afrikaans en Nederlandse Letterkunde*. 57(1):147-49.
- Krog, A. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lambrechts, M. 2019. Migranteliteratuurtemas in Die wêreld van Charlie Oeng deur Etienne van Heerden. *LitNet Akademies*. 16(1): 103-142.
- Lawrence, M. 2017. Stemgewing en vertelstrategieë in *Philida: 'n slaweroman* deur André P. Brink. Ongepubliseerde MA-tesis. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Lebowski. 2017. Simone Atangana Bekono. Beskikbaar by:
<https://www.lebowskipublishers.nl/auteur/Simone-Atangana-Bekono-A7081.html> [Datum van gebruik 23 Maart 2018].
- Mack-Canty, C. 2004. Third-wave feminism and the need to reweave nature/culture duality. *NWSA Journal*, 16(3):154–79.
- Marais. R. 1998. Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaans en prosa. *Literator*, 9(3): 29 – 43.
- Morgan, R. 1970. *The Sisterhood is powerful*. New York: Random House.
- Odendaal, F. 2005. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)*. Pretoria: Pearson.
- Oliphant, Vincent. 2016. Resensie: *Hammie* deur Ronelda S Kamfer. LitNet. 3 Mei.
Beskikbaar by:www.litnet.co.za/resensie-hammie-deur-ronelda-s-kamfer/ [Datum van gebruik 17 Julie 2020].
- Open Book Festival. 2019. Simone Atangana Bekono: Praatjie. Kaapstad.
- Park, R.E. 1928. Human migration and the marginal man. *American Journal of Sociology*, 33(6):881–93.
- Platteau, V. 2019. Het superdiverse Nederlandstalige poëzieveld. *Poëziekrant*, 48- 51.
- Ponelis, F.A. 1987. *Die eenheid van die Afrikaanse taalgemeenskap*. Pretoria: HAUM Opvoedkundige Uitgewery.
- Prins, J. 2017. Trantraal wen groot skryfbeurs. *Beeld*, 30 November.
- Sanders, M. 2006. *Gayatri Chakravorty Spivak: Live Theory*. Londen: Bloomsbury.

Schaffer, A. 2017. Hoe de eerste vonken zichtbaar waren: meningen. Beskikbaar by:
<https://lebowskipublishers.nl/boek/hoe-de-eerste-vonken-zichtbaar-waren-T10233.html>
[Datum van gebruik 23 Mei 2019].

Schaffer, A. 2018. Duizend keer per dag aan zwart denken. *De Groene Amsterdamer*, 28 februari.

Snepvanger, M. 2014. Migranteliteratuur, oude en nieuwe garde. Ongepubliseerde proefskrif. Tilburg: Universiteit Tilburg.

Spivak, G.C. 1988. Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C & Lawrence G (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Illinois: Macmillan Education. 66-111.

Strydom, L. 2013. Literatuurteorie en komparatisme. Beskikbaar by:
<http://www.literaryterminology.com/index.php/k/91-komparatisme-sy-terrein> [Datum van gebruik 28 Januarie 2020].

Taljard, M. 2016a. Resensie: *Hammie* (Ronelda S. Kamfer). Versindaba. Beskikbaar by:
<https://versindaba.co.za/tag/hammie-ronelda-s-kamfer/> [Datum van gebruik 28 November 2020].

Taljard, M. 2016b. Waar sal my woorde vandaankom? Versindaba. Beskikbaar by:
<http://versindaba.co.za/tag/postkolonialisme/> [Datum van gebruik 22 Maart 2018].

Terblanche, E. 2014. Ronelda Kamfer (1981–). *LitNet*. 3 Junie. Beskikbaar by:
<http://www.litnet.co.za/ronelda-kamfer-1981/> [Datum van gebruik 2 Oktober 2017].

Thies, W 2018. Woede is zwart water. *Poëziekrant*, 42(4): 36-38.

Thompson, K. 2018. What was apartheid in South Africa? Beskikbaar by:
<https://www.thoughtco.com/apartheid-definition-4140415> [Datum van gebruik 20 September 2020].

Tötösy De Zepetnek, Steven. 1999. From Comparative Literature Today towards Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1(3):1-19.

Tötösy De Zepetnek, Steven & Mukherjee, T. 2013. *Companion to comparative literature, world literatures and comparative cultural studies*. New Delhi: Cambridge University Press.

Van der Merwe, C. & Viljoen, H. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Van Niekerk, A. 2013. Ronelda Kamfer in gesprek met Annemarié van Niekerk. Beskikbaar by: <https://www.litnet.co.za/ronelda-kamfer-in-gesprek-met-annemari-van-niekerk/> [Datum van gebruik 15 Maart 2019].

Van Rensburg, C. 2002. Die rol van tolke in Afrikaans. Beskikbaar by: <http://aie.ned.univie.ac.at/oor-afrikaans/gister-en-vandag/vier-eeue-afrikaans/die-khoi/> [Datum van gebruik: 22 Maart 2018].

Van Voorst, S. 2007, 'Wordt vervolgd: de receptie van Nederlandse migrantenliteratuur'. *Neerlandica extra muros*, 45 (1): 11 - 22.

Van Vuuren, H. 2013. Komparatisme: Sy terrein. Beskikbaar by: <http://www.literaryterminology.com/index.php/k/91-komparatisme-sy-terrein> [Datum van gebruik 22 Oktober 2020].

Van Wyk, S. 2018. Narrating the past: Reflections on recent Black Afrikaans writing. *Tydskrif vir Letterkunde*, 55 (1):70-80.

Vermeulen, D. 2018. 'n Ondersoek na Ronelda Kamfer se poësie aan die hand van bell hooks se filosofie oor ras en taal. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Viljoen, H. 2010. Groot avonture in die (onlangse) Afrikaanse poësie. *Stilet*, 22(2): 169-196.

Viljoen, L. 1996a. Postcolonialism and recent Women's writing in Afrikaans. *World Literature Today*, 70(1):1-21.

Viljoen, L. 1996b. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n Verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskourse. Beskikbaar by:

http://www.academia.edu.6996808/Postkolonialisme_en_die_Afrikaanse_letterkunde_n_verkenning_van_die_rol_van_enkele_gemarginaliseerde_diskoerse. [Datum van gebruik 22 Maart 2018].

Viljoen, L. 2005. Displacement in literary texts of black Afrikaans writers in South Africa. *Journal of literary studies*, 21(1/2):1-21

Viljoen, L. 2007. Antjie Krog en haar literêre moeders: Die werking van 'n vroulike tradisie in die Afrikaanse poësie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2):5-28.

Viljoen, L. 2011. Ronelda Kamfer: Die teks binne die konteks. Ongepubliseerde gaslesing. Leiden: Universiteit Leiden.

Viljoen, L. 2013. Perspektiewe op Afrikaans in die werk van swart Afrikaanse digters in postapartheid Suid-Afrika. Beskikbaar by:

https://www.researchgate.net/publication/313024771_Perspektiewe_op_Afrikaans_in_die_werk_van_swart_Afrikaanse_digters_in_post-apartheid_Suid-Afrika

Viljoen, L. 2016. Antjie Krog's Mede-wete/ Synapse as a challenge to new ways of comparative reading. *Literator*, 37(1):1-11.

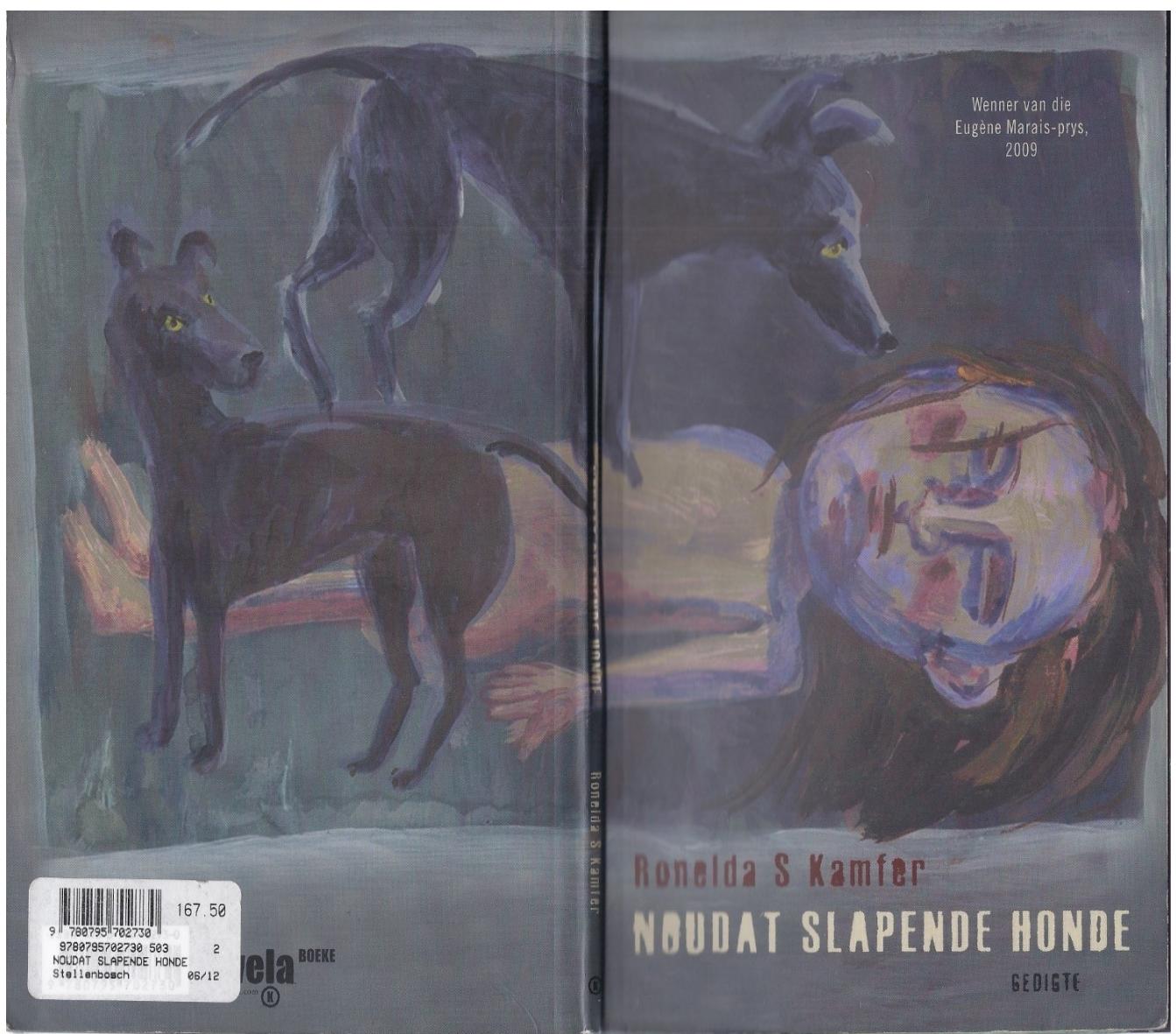
Willemse, H. 2007. *Aan die anderkant – swart Afrikaanse skrywers in die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria. Protea Boekhuis.

Young, M.I. 2009. Five Faces of Oppression. In: Henderson, G.L. en Waterstone, M. (eds.). 2009. *Geographic Thought: A Praxis Perspective*. Oxford: Routledge.

ADDENDUM A

Bundelomslae

Bundelomslag 1



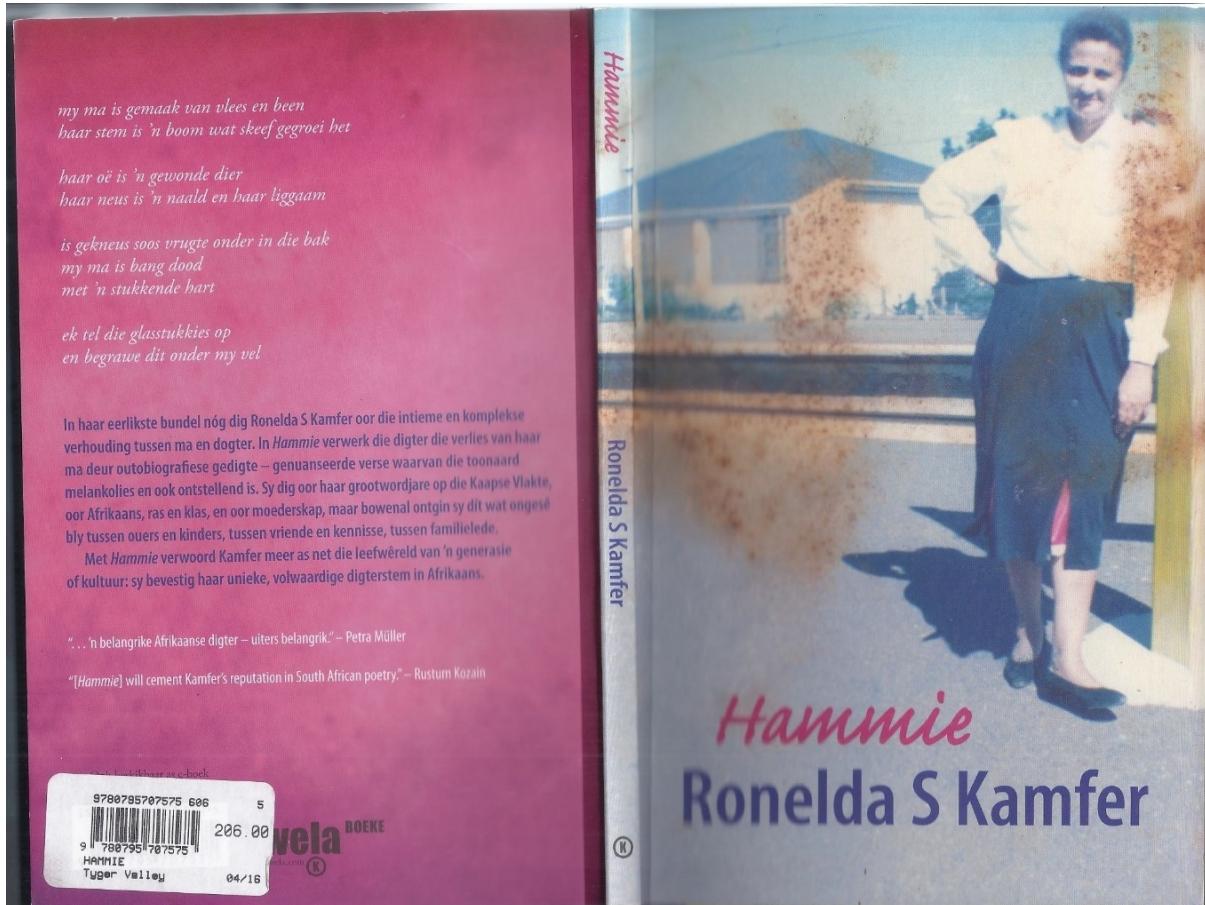
Noudat slapende honde (2008)

Bundelomslag 2



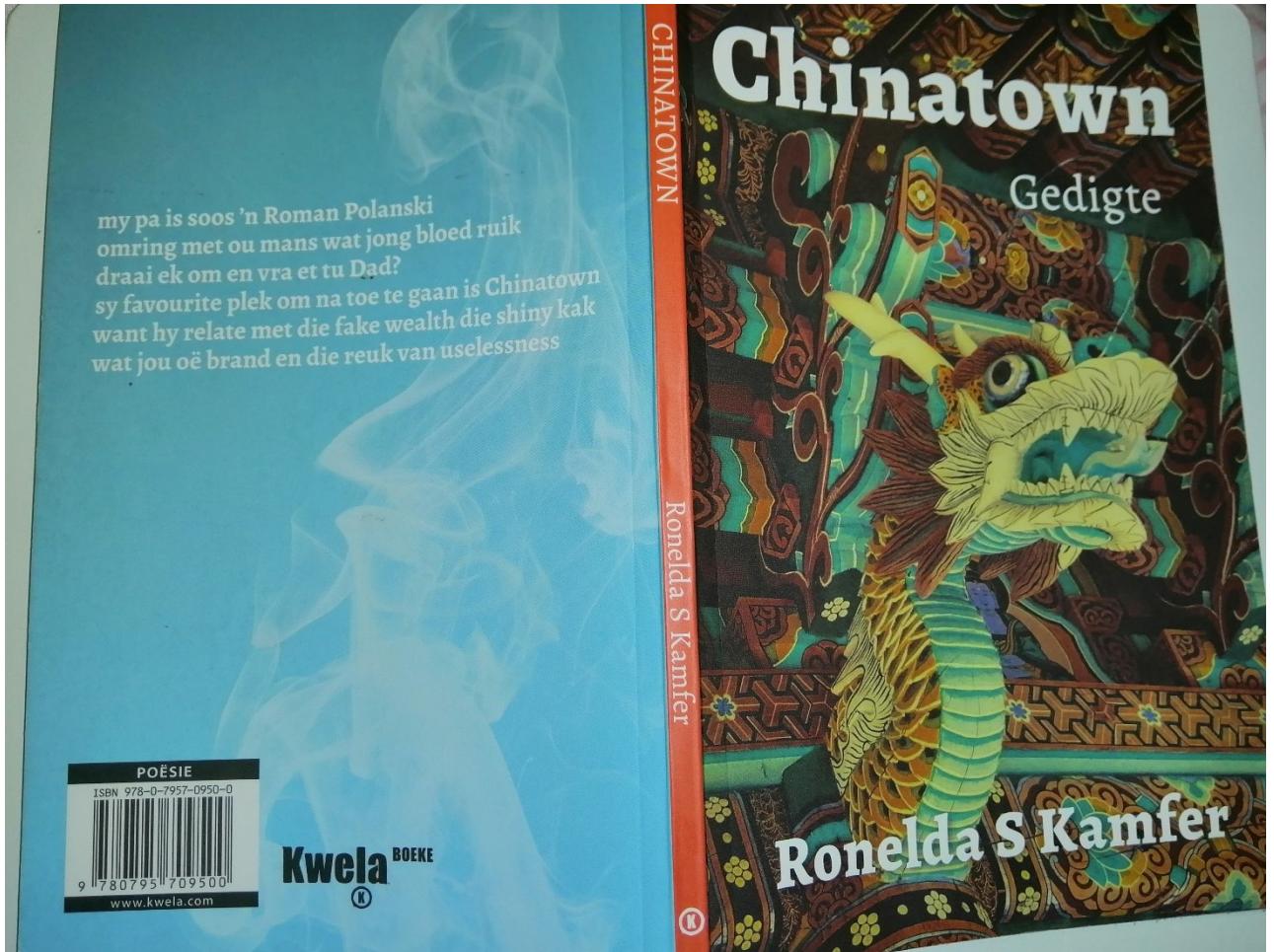
grond/Santekraam (2011)

Bundelomslag 3



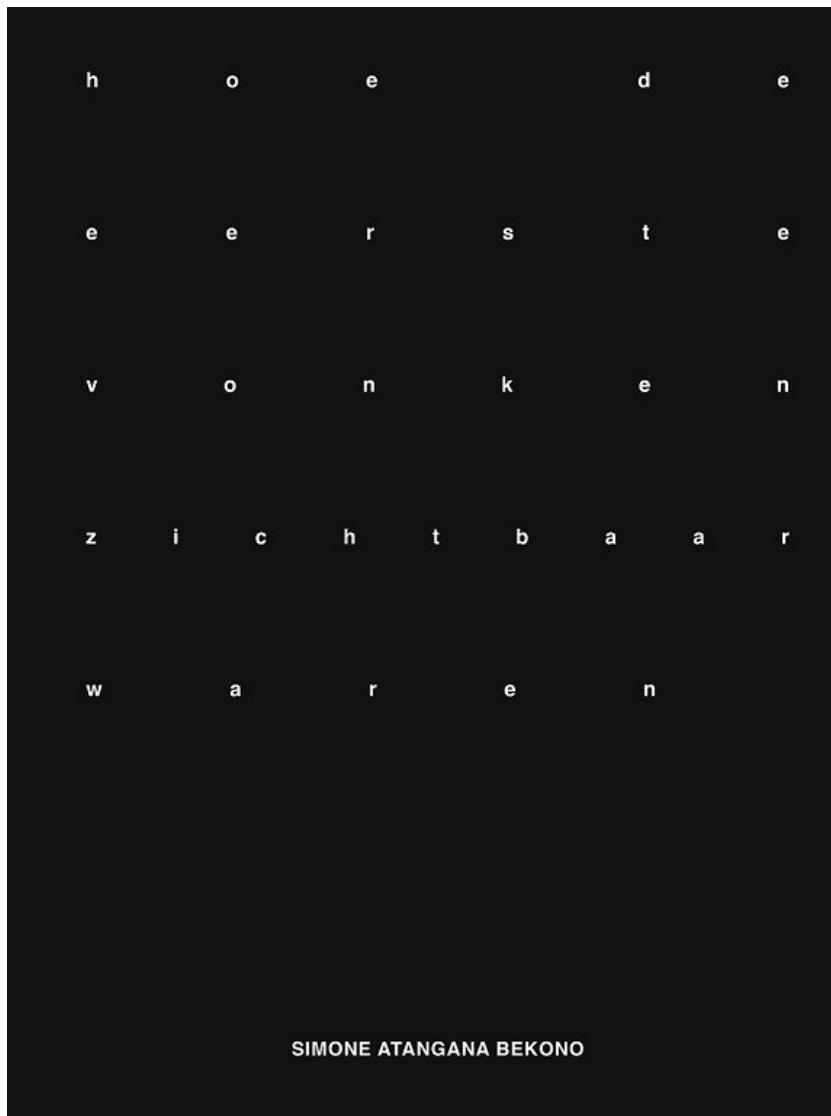
Hammie (2016)

Bundelomslag 4



Chinatown (2019)

Bundelomslag 5



Hoe de eerste vonken zichtbaar waren (2018)

ADDENDUM B

GEDIGTE

Noudat slapende honde (2008)

Noudat slapende honde (13)

Noudat slapende honde wakker is
en ek my helde in rock n roll en gangsta-rap gevind het
jaag die meid my nog steeds soos 'n skadu

Noudat ek Afrikaans praat
en ek die labels van my klere afgeknip het
soek die verlede my nog steeds in die reën

Noudat ek oud genoeg is om te verstaan
en te jonk is om te onthou
Nou! word ek eers remind

Noudat ek net mense sien
en my tekort aan kuns en kultuur
my harregat gemaak het
nou's ek goed genoeg
om deel te wees van die stelsel

Noudat my ouers van my hou
en ek die Happy Hotnot-mentality
opgebom het
nou's ek 'n fokken hero

Maar saans

net voor ek gaan slaap

smeek ek die donkerte

om my weer bang te maak

Die huisvrou (19)

antie Doris was 'n tipiese tannie

soggens het sy haar kinders by die skool kom afsien

met 'n pienk check overall en groen rollers in haar hare

het sy heeldag huis skoongemaak, wasgoed gewas en kos gekook

sy was 'n huisvrou

eendag in Junie het dit vreeslik gereën

maar antie Doris het wasgoed opgehang, vensters gewas

en haar stoeplante water gegee

later het 'n polisievan en twee van Tygerberg se lykhuisbussies

voor haar huis gestop

drie bodybags is op stretchers uitgestoot

een grote en twee kleintjies

antie Doris het vir die eerste keer in jare

'n blomrok aangehad met haar hare wat in lang los krulle

oor haar skouers hang

sy is gehandcuff en het agter in die polisievan geklim

sy't vir ons nosey bystanders gesê dat ons maar kan kyk

haar huis is skoon

grond/Santekraam (2011)

gaan i (9)

ons moet gaan
die heeltyd ons
moet gaan
teenwinde hou
ons trug
maar gaan
is wat
ons moet
gaan weer
en weer
mettertyd gaan
ons moet

slot onder water (55)

die afkopskepe rys uit die bodem van die see
eeue oue sand baklei met water onderwater donderweer dreun die
wrankie is wakker ná ewige stilte sonstrale steek soos pyle tussen die
water sand en plant

die afkopskepe kreun en kraak verroes verrot en vergeet
elke vis klip en korreltjie sand hou asem op en mol na die
afkopskepe om te kyk te sien te bid te help te keer
maar

vir die afkopskepe is als te veel te lank sit hulle vas onder die water
stukkend en name vergete

hulle val almal gelyk weer plat en sink stadig stadig baie stadig
weg onder die vloer van die see die sandkorrels baklei nog en die
sonstrale se pyle steek ellelange houe deur die water
enkele minute gaan verby die wrakke kon hulself nie ophelp nie en
onderwater is weer stil al die visse klippe sand en plant keer trug
veilig trug in haar huisie troos mev Groot de Wit vir Klein Groot de
Wit die trane rol van sy skerp-stomp gesiggié af ag nee mô ek kan dit
nie glo nie die skepe bly al jare hier en niemand ken eers 'n naam

meerminne sak hul koppe en fluister: Allahu Akbar

Hammie (2016)

“Ma” (32)

na my ma se dood

het net die klein dinge verander

eerste het die hekke afgeval

die gras het doodgegaan

die plante het ophou groei

die vensterbanke het wit geword

ek en my suster maak elke dag

kombuis skoon

maar dit bly vuil

my sister se seuntjie van twee

se tandé het begin vrot raak

my pa probeer hard om ’n goeie ma te wees

hy koop gereeld ’n klomp groente

maar niemand maak kos nie

ek dra my ma se trouringe

maar dit maak my vingers seer

Sterk staan vir plat skoene (19)

toe ek jonger was
het ek helde gesoek
verby my ouma
ver van my ma
Amerikaanse feministe
het my geleer
dat vrouens als kan doen
wat mans kan doen
hulle het gefight vir equality

my ma'le het gefight vir survival

dit was 'n tyd in my lewe
toe alles verkeerd was
maar nou is alles reg
en ek kan sien waarvoor
my ma'le gefight het
om van hulle knieë af te kom
omdat die rewolusie
nie vir hulle sexual was nie

Chinatown (2019)

terrorist attack (26)

in 'n hotelkamer in Istanbul

gooi 'n man my op

die vloer

druk my gesig in die mat

en verkrug my

buite op die Taksim

gaan 'n bom af

ek bel my ma

en vertel haar net

van die een aanval

die een wat sy op CNN

kan volg

my poems is nie confessions nie (50)

“I merged those two worlds, black and feminist, growing up because I was surrounded by black women who were very tough and very aggressive and who always assumed they had to work and rear children and manage homes.” – Toni Morrison

net 'n wit man kan dink 'n vrou wat haar kop in
'n oond druk is sexy as ek dink aan Sylvia Plath
dink ek aan Ted Hughes se *Birthday Letters*
Jeremih se stupid song “Birthday sex” en
'n birthday koek wat half gebrand is
dan weet ek nie of ek moet lag of huil vir die tief nie
ek voel fokkol vir 'n wit vrou wat mooi gedigte
geskryf het in 1960s Amerika

en ek voel nog minder vir een wat
gedurende apartheid mooi gedigte geskryf het
my literêre heroes wen nie Generaal Hertzog-pryse nie
ek was nog nooit enige iemand se nooi of madam nie
my poems is nie vir 'n suffragette nie
my poems is vir die anties in die kombuis
my poems is vir swart en bruin laities
in 'n klas vol wit kinders
ek is die meid se kind en nou is ek groot

ek exchange my ma se as vir gunpowder

vir die next generation

sodat hulle armed kan wees

julle gaan ons nie weer in ons rugte skiet

terwyl ons in vrees weghardloop nie

Hoe de eerste vonken zichtbaar waren (2017)

Eerste afdeling: wrijving

I. (9)

Ik ben in een bos geboren

Ik ben geboren en er werd een lamp op mij gericht op

het geboortedoek achter mij verscheen mijn silhouet

Mijn silhouet deed haar mond open, ze zei:

‘Ik besta omdat jouw lichaam bestaat

Kronos die zijn kinderen verorberde

bloeddorstig als Goya hem afbeelde op doek met olie

een onherkenbaar geworden lichaam

gulzig en chaotisch

zonder wortels in de aarde’

daar moest ik het mee doen

Ik hoorde gehijg en gelach: concrete, specifieke geluiden
mijn silhouet was een silhouet zonder specifieke kenmerken
mijn silhouet was op een onbegrijpelijke manier van mij
zij handelde voor mij, zij was er alleen als ik keek
zij bestond alleen op het doek

Concrete, specifieke geluiden
ik wilde opgenomen worden in een systeem van vinkjes en kruisjes
ik wilde virtueel, seksueel en van politiek ontdaan genot, ingesloten worden
met mijn kin op de rand van het bureau, op de achterbank van een Tesla
uit het keuzemenu verwijderd worden, ja
ingesloten worden

II. (10)

Wie deed mij op jonge leeftijd zweten in het bed
met visioenen van de psychiatrische afdeling
meisjes die bezeten raakten van de man
en de aanraking van de man, en de aanraking van de vrouw
waardoor zij beseffen dat zij een man willen zijn

Ik vrees de man en wil hem opeten
maar ik vrees ook dat hij mij opgegeten heeft
dat ik ben geboren in de maag van de man

of de ribbenkast of een teen
maar dat het ontsnappen uit zijn lichaam
mij mijn lichaam heeft doen verliezen
ik wil de man opeten zoals ik Facebook eet
en installatiekunst eet
en jarenlang grote hoeveelheden licht
dat op mijn gezicht scheen
heb opgegeten

Ik hoopte de man op te kunnen eten
zo mijn zusSEN te beschermen
maar ik voel de resten van de man in mij knagen
ze zijn op zoek naar een uitgang via mijn baarmoeder
mijn navel, mijn openstaande mond

Elke millimeter van mijn lichaam
van mijn denkend brein
is opgesplitst in twee kampen
ik ben één snorhaar
op de kin gevallen na een poging tot eenwording
en de poging tot eenwording heeft gefaald

III. (12)

Ik schreef een gedicht dat over mezelf ging
ik schreef vijf versies van mezelf die mannelijk, gebroken,
lichaamloos en in de war waren
ik schreef mezelf in de hel van het kunstenaarschap en liet mij daarin wegrotten
ik schreef mezelf compleet weg en kwam tot een hoop lege woorden

Dat elke herinnering valt of staat bij het moment van ontsteking
dat context niet toegevoegd mag worden, maar vanzelf moet ontstaan
dat ik mijn vaders urn in de stoppenkast heb gezet toen hij mij op de vingers tikte
voor mijn onherleidbare motoriek en twijfelachtige borsten
dat ik alleen besta in het verlengde van het brein van een blanke, westerse man:
ik leen geld van een blanke, westerse man
ik koop toiletpapier voor een blanke, westerse man
ik ben een gedachte-experiment van de blanke, westerse man

Want ik lig dronken op een vloer en hij vraagt wie ik ben
en ik ben een in een mal gepropte versie van Kunta Kinte
ik voel geen verbintenis met mijn gegeven naam

Ik lig dronken op een vloer en zie patronen in het plafond
de jongen naast mij is een kind dat ik kennis wil laten maken
met mijn donkerste gedachten

om hem kapot te maken

om hem op te voeden

ik ben het poppetje van een aapachtige jazzmuzikant

ik ben Sylvana, Loewija

een enorme kont waar mensen geld voor betalen om naar te staren

ik kan mezelf in honderden vormen presenteren

IV. (14)

Gezang van het koor kleeft aan de voeten van de priester

hij is koortsachtig aan het dansen

het huis wikkelt zich om hem heen

zijn benen verkrampen

alle andere hoofden in de ruimte zijn gebogen

Alle zwarte mensen identificeren zich met gebroken mensen

alle zwarte mensen identificeren zich met verlaten mensen

alle zwarte mensen zijn crimineel

Negeer de sneltrein in Hong Kong richting Mong Kok

de twee mensen die je van de vonkende rails wegtrekken

de tramlijn die bergopwaarts gaat en takken opslokt

ijle lucht tussen Chinese bergen en vliegtuigvleugels

de reis tegen de rotatie van de aarde in

Negeer het dak van het gebouw dat naar je fluistert dat je dichter bij de rand moet gaan staan, de rand die fluistert dat je over die rand moet kijken, de straat die wenkt met duizend polsen geplakt op autobumpers, dunne vingers van licht die zich om je ribben krullen om je naar beneden te trekken en een zacht gefluister

Alle mensen bestaan niet

alle zwarte mensen identificeren zich met verlaten mensen

en alle zwarte mensen bestaan niet

Negeer de enorme, strak staande blaren op je buik, achterin de auto, krijsend van de pijn op weg terug naar Nederland want onderweg zijn, je ziel verplaatsen, is accepteren dat je tijdelijk niet bestaat en dus bestaat de pijn ook niet

VI. (19)

Je mag niets zwarts denken, die afslag niet nemen met je brein

ik denk duizend keer per dag aan zwart en probeer het woord

uit mij te trekken

Mijn geweten zegt dat ik niet na mag denken

negeer alles wat je doet twijfelen

ik denk duizend keer per dag aan zwart
de voetballer uit Guadeloupe houdt van Nederlands eten
hij zegt: ‘Nasi goreng, roti, erwtensoep’

Ik ben een land en een land dat ertoe doet, en, nee, ik ben niet op vakantie
dat vliegtuig komt niet van de grond
er is geen stewardess aan wie ik kan vragen hoe lang dit nog moet duren
hoe lang ik nog moet luisteren naar de Lotto-reclames
ik zit vast tussen ruimte en grond
een dode ruimte, een onbevattelijke situatie
een deur die nergens toe leidt maar wel, werkelijk, constant, opengaat

Tweede afdeling: ontsteking

Eerste brief (23-27)

Ha Kipje,

Ik zat in de trein en zag A4’tjes in mijn tas zitten. Het waren opgevouwen gedichten die ik had geschreven, briefgedichten, geadresseerd aan een jeugdvriendin van mij. Ze waren uit mijn notitieboek gevallen en gingen over hoe dik we waren op de basisschool en die ene keer dat we allebei bij een concert waren van een zeer slechte band maar het niet van elkaar wisten.

Ik durfde de A4’tjes niet te openen in de trein, omdat ik het idee had dat als ik dat zou doen ik me de rest van de dag zou moeten verhouden tot die jongere

versie van mijzelf. Ik wist de strekking van de gedichten, maar niet de precieze woorden, en dat was genoeg. Ik gooide ze niet weg, maar begon aan deze brief aan jou. Zo maak ik het misschien een beetje goed: ik schrijf nu een brief aan iemand die 'm zal lezen.

Toen ik op mijn bestemming aankwam, haalde ik een beker koffie en ging op een bankje op het stationsplein zitten, omdat de zon scheen en ik nergens heen moest. Er kwam een vrouw naast me zitten die op haar telefoon berichten typte en zo afgesloten was van de wereld dat ik zin had om haar met een harde schreeuw terug in het nu te trekken. Ik deed het niet. Ze stond op en liep richting de stad. Ik vroeg me af of ze me wel had opgemerkt, of ze had geaarzeld om naast me te komen zitten of eigenlijk alleen de beschikbare plek op het bankje had geregistreerd. Naast alle loze informatie die we op schermen lezen registreren we in het dagelijks leven immers alleen nog maar het hoognodige. Ik merkte dat ik er kwaad van werd, maar terwijl ik die woede registreerde werd ik er ook meteen weer moe van en vond ik mezelf een aanstelster. Ken je dat gevoel? Ik heb het ook vaak als ik ruziemaak met mijn zus of als ik naar het nieuws kijk.

Daarna kwam er een kleine man in een lammy jas met een accordeon naast me staan en begon te spelen. Halverwege zijn tweede nummer legde hij een hoed op de grond voor ons, achteloos, alsof het hem niet echt om het geld ging. Ik had heel witte sneakers aan en die kloterige koffiebeker in mijn hand en iedereen

liep langs ons en ik had het idee dat elke keer als mensen aanstalten maakten om de man geld te geven, ze zich daarna bedachten, omdat ze dan mijn witte sneakers zagen en die dure koffie en het idee kregen dat de man, als hij klaar was met accordeon spelen, ook heel witte sneakers en dure koffie zou kopen. Ik schaamde me voor het beeld dat we samen opriepen, de tegenstrijdigheid die we als duo uitstraalden, en stelde me voor, terwijl ik de koffie opdronk, hoe de man over een paar uur het geld in zijn hoed zou tellen en schaterlachend de Britain of de Sneakershop in zou wandelen. Het idee maakte me heel triest dus stond ik op en gooide een euro in de hoed, het eerste muntstuk dat erin landde. De man stopte met spelen en lachte naar me. Hij had rechte, witte en ontzettend mooie tanden, en daar schrok ik van. ‘Dankjewel,’ zei hij. Ik lachte onbeholpen. Hij speelde verder en wiegde een beetje van het ene o-been op het andere. Ik gooide de koffie weg in de dichtstbijzijnde prullenbak.

Een vriend van mij moest voor een schoolopdracht beeldende kunst maken op een manier die hem dwong niet in woorden te denken maar in beelden. Het ging om het ‘falen’, het accepteren van je eigen onbekwaamheden, zoiets. Hij maakte een hoop kinderlijke tekeningen en noemde de verzameling ‘Naïeve kunst’. Hij hing ze op een groot stuk karton. Sommige tekeningen waren gedetailleerd en in kleur, zoals de tekeningen die vroeger op de koelkast hingen, met een lachende zon erop. Andere, portretten, waren heel grof met cirkels als ogen en dikke potloodstrepen als baarden. Hij had een aantal tekeningen van olifanten. Eén olifant stond rechtop en zette een pedante stap vooruit. Mijn

vriend noemde de stap in ieder geval pedant. Ik moest erom lachen en vroeg of ik de tekening mocht hebben. ‘Ja?’ zei hij, en hij keek me lang aan. ‘Wacht, meen je dit, of maak je een grap?’

Ik maakte geen grap. De tekening voelde eerlijk, eerlijker dan kunst. Ik vroeg me af of je überhaupt een pedante, rechtop lopende olifant op een andere manier kan tekenen dan op een simpele en kinderlijke manier. Of misschien leek de tekening eerlijk omdat hij zo simpel en kinderlijk was. Ik heb de tekening op mijn prikbord gehangen, naast de eerste kruiswoordpuzzel die ik ooit afmaakte (ik was 23). Ik kijk er vaak naar en denk dan: ‘Zoals die tekening is, zo wil ik ook schrijven.’ Die gedachte voelt niet eerlijk, omdat het niets concreets betekent en alleen maar mijn onmacht om tot een punt te komen vertegenwoordigt. Ik sla vaak stappen over. A wordt meteen C en ik vergeet om B in te vullen, waardoor C een inwisselbare, nutteloze conclusie lijkt. De olifant is zonder de omringende tekeningen op het stuk karton immers ook een krabbel die elk kind had kunnen. Alleen de herinnering aan het kunstproject maakt dat ik er nog steeds met vreugde naar kijk. Ik wil schrijven zoals de tekening omdat de tekening me iets doet. Dat is veel te kort door de bocht.

In ieder geval kijk ik soms naar de onzekere potloodstrepen en denk dan aan het eerste verhaal dat ik ooit schreef. Er zat geen lijn in, ik sprong constant heen en weer in de tijd en het was niet duidelijk of de dingen die ik oopschreef dialoog, beschrijving of handeling waren. Het verhaal was denk ik drie Word-pagina’s

lang. Het ging over een jongen die verliefd werd op een meisje maar werd afgewezen toen hij haar dat vertelde. Toen hij dat tegen zijn moeder vertelde lachte ze hem recht in zijn gezicht uit omdat hij niets had gedaan om de liefde van dat meisje te verdienen. Ik was elf toen ik dat verhaal schreef. Ik denk niet dat ik toen doorhad dat het de meest feministische tekst was die ik tot mijn 24ste zou schrijven, maar ik wist wel dat ik het leuk vond om die jongen te vernederen.

Ik lees sinds 2013 elk half jaar een stuk uit Gravity's Rainbow van Thomas Pynchon omdat ik het mooi maar moeilijk vind en me om de vijftig pagina's verzadigd voel en het niet op kan brengen verder te lezen. Vorige zomer kwam ik aan bij het stuk waarin een stel soldaten met meisjes aan de Franse kust zitten en een enorme inktvis (of octopus, wat is nou eigenlijk het verschil?) een meisje bij haar been grijpt en de zee in begint te sleuren. Een van de soldaten knuppelt de inktvis neer met een wijnfles. De inktvis glibbert daarna terug het water in, de hele situatie zou in het echt nog geen minuut hebben geduurd. Ik vond het een heftige scène omdat hij zo banaal was, zoals een paniekerige apenmoeder die een slang bij de staart pakt en uit de boom slingert wanneer die haar jong probeert te bijten. Uit angst handel je soms op zo'n achterloze maar heroïsche manier. De handeling zelf is kort, onbeduidend. Toeschouwers schamen zich voor hun eigen passiviteit en uiten dat als lof over het reactievermogen van degene die primair, en dus eerlijk, reageerde (op dezelfde manier als de schrijver de reactie in detail uitwerkt in zijn koortsachtige proza), omdat het makkelijker

is om iemand op een voetstuk te plaatsen dan te accepteren dat je zelf niet zo nobel bent als je had gedacht. In elk verhaal is niet-handelen sterven en wél handelen leven. Of nee, handelen is leven geven. Het is vruchtbaar, scheppend. Het schrijnende is dat je door te handelen het verhaal schept, maar alleen de passieve toeschouwer, de schrijver, vanuit die eerloze positie jouw daad kan erkennen.

Zometeen ga ik een dure fles wijn voor je kopen. Ik wilde dat eigenlijk daarnet doen maar ik vond het stom, het idee om direct na jouw vertrek een fles wijn te kopen terwijl we dat ook samen hadden kunnen doen toen we door Klarendal wandelden en het hadden over ons onvermogen om een normaal, luchting gesprek te voeren. Mijn moeder is vandaag jarig en ik heb via internet een e-reader voor haar besteld. Dat ik dat heb gedaan dringt waarschijnlijk pas ergens in februari tot me door omdat het een internetaankoop is en dat zijn aankopen die je niet echt registreert. Dan kom ik langs en zegt ze: ‘Ik ben zó blij met dat ding. Het scheelt kilo’s in je bagage en je kunt zoveel lezen als je wil.’ (Je weet dat ze vaak op zakenreis is.) En dan vraag ik afwezig, terwijl ik de afwasmachine uitruim: ‘Waar heb je dat kreng eigenlijk vandaan?’ En dan zegt ze gekwetst dat ik ’m toch heb besteld en dat ze me er nog een bedank-appje over heeft gestuurd en dan vraagt ze heel bits of alles me echt zo weinig kan schelen dat ik zelfs vergeet dat ík voor ánderen cadeaus heb gekocht.

Ik denk dat alles me juist heel veel kan schelen. Het probleem is alleen dat

alles je niet tegelijkertijd iets kan schelen. En daardoor herinner ik me om de haverklap situaties waarin ik onverschillig heb gereageerd op dingen die mensen zeiden of die mij overkwamen en hoe iedereen daar dan weer op reageerde (geagiteerd, vertederd, geïmponeerd, gekwetst zoals mijn moeder). Dan voel ik een paniek om mijn kilheid of een vreugde om mijn koelheid, en dat ebt dan weg omdat het om een herinnering gaat en niet om een actuele situatie. Zoals gisteren, toen ik met een vriendin voor Café Vrijdag stond te roken en een jongen uit een kleine Peugeot riep: ‘Hé, neger!’, en dat ik zo snel mogelijk na de initiële schok van die vernedering het gesprek wilde hervatten, dat over het weer ging. Het kon me heel veel schelen dat hij me reduceerde tot een stereotype, maar het kon me ook heel veel schelen dat er regenwater van het afdakje in mijn wijn viel, en met dat laatste kon ik een stuk beter omgaan. Ik werd daarom heel kwaad op de regen die van het afdak mijn Merlot in stroomde. We liepen naar binnen en ik had een kort gesprek over oesters met een man uit Gent die klonk als mijn oom uit Schoondijke. Pas toen ik thuiskwam merkte ik hoe uitgeput ik was van het onderdrukken van mijn woede en schaamte. Ik heb de hele nacht wakker gelegen en me voorgesteld hoe ik een enorme steen naar de Peugeot had kunnen gooien, dat de chauffeur dan de macht over het stuur zou verliezen, dat hij tegen een lantaarnpaal aan zou knallen en dan halfdood zou zijn. Ik zou de schreeuwer uit de auto hebben gesleurd, zijn tong uit zijn muil hebben getrokken en gehurkt boven zijn bebloede kop, met mijn nette COS-rok omhoog getrokken, in zijn bek hebben gepist.

Het was geen bevredigend scenario. Ik werd vanochtend verdrietig wakker.

Liefs,

Siem

Tweede brief (28-32)

Ha Kipje,

Ik weet dat je ziek bent, dus ik schrijf je maar een brief zodat je iets te doen hebt terwijl je beter wordt. Hoe was de wijn? Was hij lekker? Ik hoop het wel. Het is erg laat, in ieder geval. Alles ging mis vandaag. Ik was bezig met een gedicht waarvan ik voelde dat het een heel belangrijk gedicht was. Het ging over lichamen en modder en de zee. En toen onderbrak een vriend me om te vragen hoe laat we gingen eten en kwam het gedicht niet terug. Ik heb dat nog nooit gehad, dat een gedicht niet terugkwam. Ik voelde het gewoon mijn brein uit glippen, het was zo eng, en nu denk ik de hele tijd als ik een idee heb of als er een zin in mijn hoofd zweeft: schrijf dit op, nu, nu, nu.

Ik moet de laatste tijd heel erg veel denken aan strandvakanties. Ik heb het beeld in mijn hoofd van de strandpalen en de Schelde, hoe mijn moeder in haar badpak in de strandstoel boeken zat te lezen en zo nu en dan het boek dichtklapte om met haar neus richting de zon te gaan zitten. Alsof ze het licht, de warmte, volledig wilde consumeren. Ik voelde me als kind op het strand vaak verloren. Ken je dat gevoel? Je bent actief niets aan het doen. In de zon zitten is

ook iets raars. Actief niets doen is raar. Meditatie, in de zon zitten, in het water drijven, het zijn acties die rust in je lichaam en geest kunnen oproepen. Maar dus wel acties. Als je ergens op wacht lijkt het misschien alsof je niets doet, maar je wacht. Als je niets doet, doe je niets en als je niets doet ben je er niet. Zo voelt het tenminste, of zo. Ik denk daar steeds aan, aan dat er niet zijn, en dus aan die strandvakanties. Die gloed van zonlicht die door je oogleden scheen, alle geluiden op het strand die door de wind ver weg leken maar toch als golven over je heen spoelden, de hitte die zo verzengend kon zijn dat hij je leek af te zonderen van de andere lichamen om je heen. Alsof de hitte je niet deed smelten maar juist harder maakte, een keiharde massa, en dus onverenigbaar met alle andere mensen. Die ervaring doet iets met me.

Die onverenigbaarheid, dat gevoel dat er contact zou moeten worden gemaakt maar het niet gebeurt, doet me denken aan iets wat Ta-Nehisi Coates schreef in *Between the World and Me*. Coates vertelt dat hij niets voelde bij de aanslagen op 9/11. Dat hij zich niet verbonden voelde met de nationale rouw die de VS ondergingen, omdat hij zich niet verbonden voelde met het land waarin hij was opgegroeid, en de emoties die zijn landgenoten ervoeren. Toen ik dat las werd ik bang want ik kon me dat heel goed voorstellen. Coates is zich constant bewust van al het leed dat Afro-Amerikanen in de Verenigde Staten dagelijks ondergaan. Hij behoort tot een bevolkingsgroep die volledig gedwarsboomd en kapotgemaakt wordt door de staat die hem zou moeten verzorgen, stimuleren.

Het is een leed dat wordt genegeerd. Dit is misschien een gevaarlijke gedachte, maar ik snap dan wel dat je niets voelt wanneer die staat vervolgens wordt aangevallen. Tegelijkertijd heb ik altijd gehoopt dat ik, door me te verdiepen in de elementen van de maatschappij waarin ik leef, door te begrijpen waarom de dingen zijn zoals ze zijn, ik juist meer verbondenheid zou voelen, dat mijn begrip zou groeien. Nuance is de sleutel van elk gesprek, houd ik mezelf altijd voor. Door te nuanceren, te relativeren, kunnen wij ons inleven en ons met anderen verbinden. Ik ben nu heel bang dat dat een naïeve gedachte is geweest en dat het blootleggen van de systemen en structuren die mij tot de Ander maken in Nederland mij ook vervreemd van de mensen wier gelijke ik juist wil zijn, met wie ik me verbonden wil voelen.

Zoals bij de aanslagen in Brussel. *De Correspondent* schreef die dag dat ze even geen artikelen zouden publiceren omdat ze over kaders moesten nadenken, of over hoe ze het moesten kaderen, zo iets. Kaders. Alsof je een aanslag waarbij dertig mensen bij om het leven zijn gekomen niet kunt kaderen. Of misschien is dat niet waar, misschien is dat juist wel heel moeilijk, omdat emotie en de drang om het te verklaren en te duiden door elkaar heen lopen. Elke dag categoriseren we het nieuws, het ene is belangrijker dan het andere. Katernen zijn gescheiden. Cultureel nieuws is iets anders dan economisch nieuws is iets anders dan binnenlands nieuws is iets anders dan een column. Zo scheiden we financieel succes van culturele ontwikkelingen en nuancerende opiniestukken. Ik vind bijvoorbeeld alle eerste reacties van nieuwssites bij terroristische aanslagen in

de Westerse wereld interessant. De meeste sites gaan tegenwoordig live bloggen, om je zo goed mogelijk op de hoogte te kunnen houden van de meest recente ontwikkelingen. We zijn allemaal even niet meer aanwezig wanneer er iets heel ergs gebeurt, we staan even op pauze en volgen allemaal diezelfde liveblogs, houden elkaar op de hoogte. Maar wanneer stop je met live bloggen? Wanneer is het gevaar voorbij en hoeven mensen niet meer elke drie minuten geüpdateet te worden over de nasleep van een heel kort, heel heftig moment? Wanneer zo'n liveblog nog loopt heb je de drang om voortdurend te checken, elkaar op de hoogte te houden, er samen wat van te vinden. Als die drang wegebt, lijkt het alsof de ramp nooit heeft plaatsgevonden. Je thee is koud geworden, maar je gaat nog steeds om halfzeven eten, en om halftwaalf lig je gewoon in bed.

Vorige week werd er een lijk uit de gracht tegenover mijn werk getrokken. De politie zette de straat af, terwijl mijn collega en ik tosti's aten. Zolang we niet wisten wat er aan de hand was, maakten we er grappen over. 'Het was vast gewoon een dronkenlap, of zo.' 'Lekker stappen en daarna de gracht in fietsen.' 'Het kan dus ook gewoon zelfmoord zijn geweest.' 'Wie pleegt er nou zelfmoord in een gracht?' 'We kunnen ook foto's maken en die verkopen aan *de Gelderlander*.' 'Of het was dus een oud mannetje dat met zijn scootmobiel van de stoep af is geraakt, hè.' 'Dit is echt zo bizar. Hoezo maken wij dit nou weer mee?' We ervoeren een soort verwondering over het feit dat wij het allemaal zagen gebeuren: *live*. Nog steeds als ik *de Gelderlander* lees en hoop op meer nieuws over het lijk, voel ik me verbonden met die situatie. Alsof het, omdat ik het heb

gezien, onderdeel van mij is geworden en ik er iets bij moet voelen. Ik weet niet waarom dat lichaam daar terecht is gekomen. Het incident was misschien niet politiek maar een ongeluk, een toevallige samenloop van omstandigheden. Ben ik er daardoor emotioneel meer bij betrokken?

Ik weet nog dat mijn zus een tijd geleden in Leiden op de uni was en er ineens politiebeveiliging aanwezig was. Iemand had in het rond geschoten op de campus. Ze appte me vanuit de bieb en zei dat iedereen rustig was; de hoofd- en zijgangen van het gebouw zaten op slot en ze wachtten het wel af met zijn allen. Ze zei dat het zelfs best gezellig was, iedereen praatte met elkaar om de zenuwen te vergeten. Het deed me denken aan de keer dat ik in de voorste coupé zat in de trein naar Nijmegen en er iemand bij Oss op het spoor was gevallen. Ik hoorde de klap en ik weet nog dat er een ledemaat langs mijn raam vloog. Ik kon me er niet toe verhouden. Het was niet gebeurd tot de conducteur het omriep, en zelfs toen moest ik het vijftien keer via WhatsApp aan mijn vrienden en familieleden mededelen voordat ik het zelf begon te geloven, te voelen.

Toen mijn zus over die situatie bij de universiteit appte was ik het ene moment paniekerig en het volgende vergat ik de situatie waarin zij verkeerde volledig. Zelfs als het om mijn zus gaat voelt het allemaal blijkbaar te ver weg. Waarom blijft het zo ver weg? De dictatuur in Myanmar is ver weg, en de onrust in Burundi, en de protesten tegen azc's in Schubbekutteveen ook. Maar blijkbaar is de universiteit waar iemand met een geweer rondloopt en mijn zus dood

zou kunnen schieten ook ver weg. Dat had ik niet verwacht en ik voel me daar schuldig over. Ik werd om de drie minuten op de hoogte gehouden, en mijn zus beschreef de sfeer in de universiteitsbibliotheek via WhatsApp, en het voelde alsof ik in de zee lag en de zon op me scheen en ik nergens en niemand was en dat ik onverenigbaar was met al die lichamen die om mij heen ook aan het drijven waren.

Het gaat niet om dat ‘het leven gaat door’-gedoe, maar om het actief niet-voelen van emotie wanneer je hoort dat er kinderen en moeders en broers om het leven zijn gekomen bij een aanslag. Dat je je leeg voelt omdat je dit soort nieuws hoort en niet trilt van angst, woede en verdriet. Waarom niet? Waarom ben ik niet woedend? Waarom voel ik me niet zoals Hugo Claus zei dat ik me elke dag zou moeten voelen: schuimbekkend van woede om alles wat er om mij heen gebeurt? Is dat dan afstomping? Of is de dood, en al het geweld waarmee de dood gepaard kan gaan, zonder het mee te maken gewoon echt niet voor te stellen? Kan ik me echt alleen maar druk maken over dingen die direct invloed op mij hebben, die ik ervaar? Is empathie iets wat je toelaat, of iets wat je gewoon wel of niet hebt? Laat ik het niet toe? Zou ik het toe moeten laten?

Ik kan een rare vorm van voldoening voelen als ik iemand betrapt op racistische of seksistische opmerkingen, ook als ze niet aan mij gericht zijn. Ik denk dat het bevestiging is, herkenning: ik weet hoe de impact op de andere persoon is als hij of zij gediscrimineerd wordt. Het is een rare vorm van voldoening

omdat je bevestigd krijgt dat je je geen slachtofferrol aanmeet wanneer het jou goed uitkomt, dat je je niet aanstelt of dingen ziet die er niet zijn. Nee, mensen hebben echt rare en neerbuigende ideeën over alles waarmee zij zich niet verbonden voelen. Ik lach het lijk uit, tot ik weet wie het lijk is en waarom hij in de gracht is beland. Ik voel mij meer verbonden met dat lijk dan met iemand die slachtoffer was van de aanslagen in Brussel. Misschien is dat ook waarom je je leeg voelt in plaats van overvol van emotie wanneer vluchtelingen als honden worden behandeld, of jonge meisjes genitale mutilatie moeten ondergaan vanwege een bizarre interpretatie van een geloof, of jonge mannen worden overgehaald om zich aan te sluiten bij een dood en verderf zaaiend leger. Je weet dat je niet eens moet proberen te begrijpen hoe dat voelt, voor hen, hun familie, de mensen die dat soort dingen dagelijks zien gebeuren en er niets aan kunnen doen. Dat recht heb je niet. Je wil medelijden tonen, maar dat is al respectloos, dan eigen je je al iets toe dat niet van jou is, een verdriet waar jij niets over te zeggen hebt. Maar niets doen, alleen accepteren dat een ander verdriet heeft, lijkt op het negeren van dat verdriet. Het voelde na Brussel alsof we met zijn allen toneelspeelden. Mensen wilden hun laatste trein naar huis halen en over hun werk praten en hun glazen bijvullen in het café ondanks het feit dat er honderdvijftig kilometer ten zuidenwesten van hen letterlijk mensen uit elkaar waren gespat. Zowel rouwen om andermans verdriet als je leven leiden is een macaber spel. Maar ik denk dat we spelen het omdat er geen alternatief is.

Liefs,

Siems

Derde afdeling: vonken

VII. (35)

Dat ik uit jagen ging, en dat ik geschikte laarzen kocht en een warme jas
en dat ik geen tent meenam maar een stuk zeil dat ik opgerold op mijn rug droeg
en dat ik in de voetstappen van de beer door de regen liep

Dat het bos zich bewust was van mijn geur
en dat mijn lichaam zich bewust was van het bosen
dat de vogels besloten zich eerbiedig te gedragen en hun snavels dichthielden
en dat de beer zich bezighield met de vis in de rivier, het schoonspoelen van zijn poten
waar bloed en poep en mos aan kleefde

Dat de ree die voor mij uit sprong zich niet bedreigd voelde
maar haar vacht tegen de boomschors aan wreef zodat ik in de buurt kon blijven
de bomen precies genoeg zonlicht toestonden
de zon net warm genoeg scheen om het ijswater van de takken
naar beneden te doen druppelen, het kraken van het stuk zeil op mijn rug te maskeren

Dat ik tegen het vallen van de avond
met toegeknepen ogen
het licht op de snuit van de ree zag schijnen

en dat de ree stilstond en van de laatste zon leek te genieten
dat ik beefde van vermoedheid en dat mijn geweer beefed
en dat het leek alsof er tussen dit momenten het moment
dat nog moest komen

In de afstand die tussen ons lag, enkele tientallen meters
de zandkorrels die opstoven, de druppels ijswater die drupten
de zo langzaam mogelijk uitgeblazen wolkjes adem en de beer die
zich niet veel verderop bezighield met de vis in de rivier
en de ree die misschien niet genoot maar wel leek te wachten
ik herinnerde me het badwater dat naar eucalyptus rook

VIII. (39)

Burundi-kamerundi, Yemaýa en Sufi
ik wikkel je kind in zijde!
lief moedertje, ik wikkel het kind in zijde
tot het kind zelf van zijde is
een tot prop gewikkeld lap zijde
die langzaam en met moeite ademt
maar hij ademt wel, dat wel, en
hij zal zich heus een keer voort gaan bewegen
daar hoeft je je geen zorgen over te maken:
laat het achter op een busstation

En samen in een modderpoel liggensamen
de modder over onze lichamen uitsmerenen
samen in de zon liggen tot onze lichamen
(en de modder!)
hard worden en afbrokkelen als wij opstaanen
als we opstaan hebben we geen lichamen meer
en moeten we ons verstoppen als krabben zonder schild
tussen de palen overladen met vastgekoekte schelpen
grijs en blauw en groen koraal en zingende mosselen

Nee, niet verstoppen!
we lopen lichaamloos van het duin naar de zandweg
en van de zandweg naar de provinciale weg en naar het
dorpspleinen op het dorpsplein kijken ze ons na
en wij maar lachen
hierna vergat ik het punt dat ik wilde maken

IX. (42-46)

You do not see clearly the evil in yourself, else you would hate yourself with all your soul. Like the lion who sprang at his image in the water, you are only hurting yourself, O foolish man.

When you reach the bottom of the well of your own nature, then you will know that the vileness was from yourself.

‘XXXIX: The Evil In Ourselves’, Jalalu’l-Din Rumi

(uit het Perzisch vertaald door Reynold Alleyne Nicholson)

Kinderen met voeten grijs van het stof

gooien stenen naar mijn schaduw

ze denken dat ik hen negeer

maar ik observeer de gebarsten aarde

de resten van een opgedroogde rivier

waar watergodinnen hopelijk op tijd

van weg zijn gevlogen

ik hoor roddels van de luchtgodinnen

die de bladeren aan de bomen kietelen met hun gefluister

voordat ze vliegtuigen naar een kuuroord begeleiden

Waarom schrijf ik nu pas over kinderen en watergodinnen

ik schreef vroeger lange brieven aan de vrouwen

die mij geduldig hadden gekneed en bijgeschaafd

aan de vrouwen met wie ik om tafels zat

en praatte over onze lichamen

de fluctuerende mate van uitpuiling

we sloegen elkaars gezichten met scherpe blikken gade
sommigen noemen het vriendschap
ik noem het een leeuwin die met haar eten speelt
[...]

Yemaáya, of Circe
een andere soort moeder misschien
kun je mij dit uitleggen?
wat kan ik hieraan doen, aan wie moet ik dit richten?
we duwen liever onze kinderen het water in dan dat we er
zelf in gaan
baby's die als Olympische kogels door de lucht slingeren
en het zwarte water in worden gesmeten als zakken afval
soms redden we elkaar uit het zwarte water
met touw en arm en aan elkaar geknoopte kledingstukken
het kost ons zoveel moeite
het kost me ook geluk
het kost me diamanten hoeveelheden tijd en energie

Het zwarte water beweegt niet
nee, dat is mijn reflectie
de boom beweegt
de zon flikkert als een jonge vlam over de oppervlakte
zelfs de berg in de verte beweegt, stukje bij beetje

trekt gekke bekken

het landschap knort van leven terwijl

het water daar slechts ligt

dat stille, zwarte kutwater te zijn

Een poel of een zee of een plas, een zwembad

die emmer in mijn hand

boven alles vrees ik de bodem van het zwarte water

en boezemt het water mij angst in omdat ik mezelf

in de weerspiegeling van het water makkelijk herken

en ik voel me schuldig

omdat ik me onbegrijpelijk aangetrokken voel tot het zwarte water

zoals wanneer we op de rand van een klif staan

en honderden meters naar beneden kijken

