

'n Onderzoek na Ronelda Kamfer se poësie aan die hand van bell hooks se filosofie oor ras en taal

Dalene Vermeulen



UNIVERSITEIT
iYUNIVESITHI
STELLENBOSCH
UNIVERSITY

100
1918 · 2018

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Afrikaans en Nederlands in die Fakulteit Lettere en Sosiale
Wetenskappe aan die Universiteit Stellenbosch*

Studieleier: Prof. P.H. Foster
Departement Afrikaans en Nederlands
Maart 2018

VERKLARING

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

Dalene Vermeulen

Datum: Maart 2018

Kopiereg © 2018 Universiteit Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Ronelda S. Kamfer word met die verskyning van haar debuutbundel, *Noudat slapende honde*, in 2008 die eerste bruin/swart vroueskrywer wat 'n volledige Afrikaanse digbundel by 'n hoofstroomuitgewery publiseer. Ten spyte van die historiese belang van hierdie gebeurtenis, die groot belangstelling in die media en verskeie nominasies vir literêre pryse, is daar nog betreklik min akademiese studies oor Kamfer se werk onderneem.

In hierdie tesis word die teoretisering van die swart Amerikaanse feminis en filosoof bell hooks eerstens uiteengesit en tweedens aangepas vir die interpretasie van Kamfer se gedigte in die Suid-Afrikaanse konteks. Die klem val op die konstruerte *ras* en *taal*, soos deur hooks onder meer bespreek in die bundel essays getiteld *Yearning: Race, gender and cultural politics* (1990). Weens die verweefdheid van hierdie konsepte met ander uit die swart feministiese diskoers, word terme soos *klas* en *gender* ook betrek waar dit op Kamfer se gedigte van toepassing is. Verskeie (Suid-)Afrikaanse bronne word ingespan om die gapings tussen die Amerikaanse en Suid-Afrikaanse kontekste, spesifiek die Afrikaanse literêre sisteem, te oorbrug.

Gedigte uit al drie van Kamfer se bundels, *Noudat slapende honde* (2008), *grond/Santekraam* (2011) en *Hammie* (2016), word tematies bespreek. hooks se teoretisering blyk 'n waardevolle raamwerk vir 'n interpretasie van Kamfer se gedigte te bied. Wat die tematiek *ras* betref, word 'n *veelvuldige bruin/swart identiteit* en 'n kritiese ingesteldheid teenoor *witwees* belig, terwyl die vorming van 'n *bruin/swart (vroulike) subjektiwiteit* vooropgestel word. Uit die omgang met Afrikaans en die digter-spreker se gebruik van 'n eie *teen-taal* word 'n weerstandsmotief en opposisionele perspektief, wat herinner aan hooks, uit Kamfer se gedigte afgelei. Verskeie ooreenkomste word uiteindelik tussen hooks en Kamfer geïdentifiseer, onder meer die fokus op 'n toeganklike taalgebruik, 'n kritiese ingesteldheid en 'n belangstelling in die popkultuur. Daar word ten slotte tot die gevolgtrekking gekom dat hierdie teoretiese raamwerk ook met sukses op die werk van ander bruin/swart digters, mans sowel as vroue, toegepas kan word. Dit kan selfs ingespan word om ander navorsingsgebiede te ondersoek, soos byvoorbeeld die prosa of toegankliker poësievorms soos podiumpoësie en rap.

ABSTRACT

With her debut collection *Noudat slapende honde* in 2008, Ronelda S. Kamfer became the first woman of colour to publish a complete volume of poetry through a mainstream Afrikaans publishing house. Despite the historical significance of this publication, copious media interest and multiple nominations for literary prizes, the fact remains that few academic analyses of Kamfer's poetry have been undertaken.

This study is based on the theorising of black American feminist and philosopher, bell hooks, whose work is, firstly, explicated and secondly, adapted for the interpretation of Kamfer's poetry in the South African context. Emphasis is placed on the constructs of *race* and *language*, as discussed, among others, by hooks in her collection of essays *Yearning: Race, gender and cultural politics* (1990). Due to the intertwined nature of these concepts with the general discourse surrounding black feminist issues, other terms like *gender* and *class* are also employed where applicable. Research elucidating the South African and Afrikaans contexts is brought to light to span the divide between the American and South African contexts.

Poems from all three volumes of Kamfer's poetry – *Noudat slapende honde* (2008), *grond/Santekraam* (2011) and *Hammie* (2016) – are discussed. In investigating Kamfer's poems, hooks's theories prove to be a rewarding read and provide a framework for interpreting Kamfer's poems. Concerning race, a *multiplicitous view on coloured identity* and a *critical engagement with whiteness* are emphasised, with the goal of forming a *radical coloured (female) subjectivity*. The poet-speaker's use of counter language and her implementation of Afrikaans forms an oppositional perspective, which is reminiscent of hooks. Various similarities between hooks and Kamfer are identified, most notably the use of accessible language, a critical perspective, and an interest in pop culture. One finally reaches the conclusion that this theoretical framework can be applied successfully not only to Kamfer's work, but also to other coloured Afrikaans poets. It could also be adapted for interpretation in other literary fields such as prose, and more accessible forms such as slam poetry or rap.

ERKENNINGS

My innige dank aan die volgende instellings en beurse vir hul finansiële steun tydens my studie aan die Universiteit Stellenbosch en die Universiteit Leiden en verblyf in Leiden, Nederland, van Januarie tot Julie 2012:

- Die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse Studenten
- Die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek (SAVN) en die Nederlandse Taalunie
- Die Van Ewijck-Stigting
- Die Anna de Villiers-beurs
- Die Universiteit Stellenbosch
- Die Universiteit Stellenbosch se Internasionale kantoor

Hieronder sou ek nooit Nederland toe kon gaan, vir Ronelda Kamfer in Amsterdam ontmoet het of my hart op haar gedigte verloor het nie.

BEDANKINGS

Ek bedank graag die volgende persone:

- My studieleier, prof. P.H. Foster, vir haar waardevolle insette, aanmoediging en tyd.
- Die eksaminatore prof. L. Viljoen en prof. S. Smit vir die beoordeling van hierdie tesis en die verrykende terugvoer.
- My ouers, Freddie en Marietjie Vermeulen, vir hul liefde, motivering en die voorbeeld van hardwerkendheid.
- My broer, Johannes Vermeulen, vir sy omgee.
- Al my vriende en vriendinne vir hulle volgehoue belangstelling en ondersteuning. In besonder Helené, Kate en Tildie vir die lang gesprekke en koppies tee; Arina vir haar jarelange vriendskap; my kollegas by Paul Roos Gimnasium vir hulle aanmoediging.
- Die personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Stellenbosch vir hul belangstelling.
- Dr. Eep Francken van die Universiteit Leiden vir die insiggewende gesprekke.
- Mnr. Andries Louw wat by my 'n liefde vir die letterkunde gekweek het.
- Die Gewer van talente, geleentheid en deursettingsvermoë.

INHOUDSOPGAWE

VERKLARING	ii
OPSOMMING	iii
ABSTRACT	iv
ERKENNINGS	v
BEDANKINGS	v
INHOUDSOPGAWE	vi
HOOFSTUK 1	1
Inleiding	1
1.1 Agtergrond en voorafstudie	1
1.2 Probleemstelling en fokus	4
1.3 Navorsingsvrae en hipotese	5
1.4 Navorsingsontwerp en -metode	6
1.5 Hoofstukindeling	7
1.6 Aanvullende teoretiese konsepte	8
1.6.1 Sisteemteorie (Even-Zohar)	8
1.6.2 Erkenning van eie subjektiwiteit	9
HOOFSTUK 2	10
Oorsigtelike aanbieding van die teoretisering van bell hooks	10
2.1 Inleidend	10
2.2 Agtergrond: Die swart Amerikaanse feminisme	10
2.3 bell hooks	12
2.3.1 Biografiese gegewens en oeuvre	12
2.3.2 Skrywersnaam en skrywerskap	15
2.4 Rassekwessies in die Verenigde State van Amerika: Historiese perspektief	18
2.4.1 Die Civil Rights Movement in die Verenigde State van Amerika	18
2.4.2 hooks oor die Civil Rights Movement	20
2.5 hooks oor ras: Die strewe na 'n radikale swart subjektiwiteit	21
2.5.1 Postmodernisme en swartwees	22
2.5.2 'n Kritiese blik op witwees	30
2.5.3 'n Radikale swart subjektiwiteit	33
2.6 hooks oor taal: Toeganklike taalgebruik as doelwit	36

2.6.1 'n Sistemiese taalbeskouing volgens hooks	37
2.6.2 Die onderdrukkende taal van die sentrum	38
2.6.3 Die taal van die marge.....	40
2.6.4 Swart Amerikaanse vernakulêr as <i>teen-taal</i>	42
2.6.5 hooks se gebruik van taal as praktiese versterking van haar teorie	44
2.7 Samevatting	46
HOOFSTUK 3.....	48
Ronelda Kamfer se oeuvre: Kontekstualisering en paratekstualiteit.....	48
3.1 Inleidend	48
3.2 Ronelda Kamfer en bell hooks	48
3.2.1 Kamfer se SA en hooks se VSA: 'n Vergelyking van kontekste	49
3.2.2 Die Afrikaanse literêre sisteem.....	54
3.2.2.1 Die kanon	54
3.2.2.2 Uitgewers.....	56
3.2.3 Die swart Afrikaanse letterkunde.....	58
3.2.4 Kamfer en die kanon	64
3.2.5 Kamfer en bruin/swart politiek	67
3.3 Bundelbesprekings aan die hand van Genette se konsep paratekstualiteit	71
3.3.1 Paratekstualiteit in <i>Noudat slapende honde</i>	73
3.3.1.1 Die periteks: Titel, buiteblad en bundelstruktuur	74
3.3.1.2 Motto's	79
3.3.1.3 Taalsituasie	81
3.3.1.4 Vertaling na Nederlands	84
3.3.2 Paratekstualiteit in <i>grond/Santekraam</i>	85
3.3.2.1 Die periteks: Titel, omslag en bundelstruktuur	85
3.3.2.2 Taalsituasie	88
3.3.2.3 Vertaling na Nederlands	89
3.3.3 Paratekstualiteit in <i>Hammie</i>	90
3.3.3.1 Die periteks: Titel, omslag en bundelstruktuur	90
3.3.3.2 Motto's en verklarings.....	94
3.3.3.3 Taalsituasie	95
3.3.3.4 Vertaling na Nederlands	97
3.4 Samevattend	97

HOOFSTUK 4.....	100
Ras en taal in Ronelda Kamfer se poësie	100
4.1. Inleidend	100
4.2 “my voorvaders se vyande”: Die omgang met ras in Kamfer se gedigte	101
4.2.1 “êrens diep binne my / weet ek waar ek staan”: Die ek-spreker	102
4.2.2 “Noudat [...] ek die Happy Hotnot-mentality / opgebom het”: Veelvuldige bruin/ swart perspektiewe.....	106
4.2.3 “creepy ooms met lang grys baarde”: ’n Kritiese blik op witwees	127
4.2.4 “omdat die rewolusie / nie vir hulle sexual was nie”: Die totstandkoming van ’n radikale bruin/swart (vroulike) subjektiwiteit	138
4.3 “ek het respect vir die taal wat ek praat”: Die gebruik van taal in Kamfer se gedigte	148
4.3.1 “vergewe my maar ek is Afrikaans”: Kaaps in Kamfer se oeuve	148
4.3.2 “as ek dit kan flex / en tune”: Kamfer en haar teen-taal.....	154
4.3.3 “Insha’Allah”, “onderblijven” en “klo’goed”: Veeltaligheid as meerstemmigheid in Kamfer se oeuve	165
4.4 Samevattend	172
HOOFSTUK 5.....	175
Gevolgtrekkings.....	175
BRONNELYS	178
ADDENDA.....	192
A. Bundelomslae	192
1. Noudat slapende honde	192
B. Motto’s van bundels	197
C. Ander tekste	203
D. Kamfer se gedigte	205
Bundel 1: <i>Noudat Slapende honde</i> (2008).....	205
Bundel 2: <i>grond/Santekraam</i> (2011).....	209
Bundel 3: <i>Hammie</i> (2016).....	216

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Agtergrond en voorafstudie

In 'n artikel oor die hantering van geslagsgebaseerde ruimtes in die Afrikaanse letterkunde, merk Viljoen (2001:53) op dat daar teen 2001 nog geen volledige digbundel deur 'n bruin/swart¹ vrou in Afrikaans gepubliseer is nie. Renders (2001) bespreek in dieselfde uitgawe van *Stilet* 13(2) onder meer die aandag wat hoofstroomuitgewers aan bruin/swart skrywers skenk en kom tot die gevolgtrekking dat die uitgewersklimaat gunstig is vir hierdie publikasies. Ten spyte van uitgewers se positiewe ingesteldheid, verskyn daar nie spoedig publikasies deur bruin/swart skrywers nie. In 2008 publiseer Cochrane 'n artikel getiteld “Die swart Afrikaanse vroue-skrywer (1995-2007): nog steeds 'n literêre minderheid binne 'n demokratiese bestel?”. Hierin word 'n bestekopname van postapartheid-vroueskrywers van kleur onderneem, maar die soeklig val hoofsaaklik op prosa. 'n Skamele drie paragrawe word aan die poësie afgestaan, waarin slegs verwys word na Diana Ferrus se digbundel *Ons komvandaan* (2006), 'n selfpublikasie, en enkele gedigte van Valda Jansen wat in bekende antologieë² opgeneem is (Cochrane 2008:40). Cochrane (2008:40) kom tot die gevolgtrekking dat daar “geen gevestigde publikasietradisie” vir swart Afrikaanse vrouedigters bestaan nie en dat 'n tradisie geskep sal moet word. Skynbaar onbekend aan Cochrane (2008) was daar reeds 'n “nuwe stem” op die periferie van die Afrikaanse literêre sisteem – die stem van 'n jong digter wat later daardie jaar nog opspraak sou verwek met die publikasie van haar debuutbundel.

Ronelda Sonnet Kamfer³ maak in 2005 haar toetrede tot die Afrikaanse literêre toneel deur die insluiting van haar gedigte “Kuns en culture”⁴ en “Bedrewenheid” in Krog en Schaffer se

¹ Daar bestaan sensitiwiteit rondom die gebruik van die benamings “bruin”, “gekleurde” of “swart” skrywers. Die wisselvorm “bruin/swart skrywer” word in hierdie tesis gebruik as sambreelterm om alle skrywers wat hulle met een of albei van hierdie terme vereenselwig, in te sluit. Dit versoen ook hooks se verwysings na swart Amerikaanse skrywers met die diversiteit van die Suid-Afrikaanse literêre konteks.

² Cochrane (2008:40) se geraadpleegde antologieë sluit in *Groot verseboek* (2000), *Die Afrikaanse poësie in duisend en enkele gedigte* (1999) en *Poskaarte: beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997).

³ Biografiese inligting is onder meer ontleen aan Terblanche (2014).

⁴ Enkelaanhaling word gebruik ter wille van (my eie) relatering. Dubbelaanhalingstekens word gebruik vir gedigtitels, tydskrifartikels of aanhalings uit bronne. Vir 'n aanhaling binne 'n aanhaling word enkelaanhalingstekens aangewend. Aanhaling in blokform kry geen aanhalingstekens nie, maar 'n aanhaling binne so 'n blokaanhaling word van enkelaanhalingstekens voorsien. Blokhakies (en stippels) word gebruik wanneer 'n woord of woorde uitgelaat word in 'n aanhaling, of by wysigings. Ook word blokhakies by of in aanhalings gebruik vir my eie kommentaar. Waar enkele woorde uit versreëls beklemtoon word, word dit in kursief aangedui met my voorletters (D.V.) daarna. Belangrike terme en teoretiese konstruksies word ook in kursief geplaas

antologie *Nuwe stemme* 3. Haar debuut, *Noudat slapende honde*, word in 2008 deur Kwela Boeke uitgegee. Met hierdie publikasie word Kamfer die eerste bruin/swart vroulike digter wat 'n volledige digbundel in Afrikaans by 'n hoofstroomuitgewer die lig laat sien. In 2009 word sy boonop vereer met die Eugène Marais-prys vir poësie, wat sy met Loftus Marais deel (Ebersohn 2009:7), en sodoende word Kamfer die eerste bruin/swart vroueskrywer aan wie 'n belangrike literêre prys toegeken word. Haar tweede bundel, *grond/Santekraam*, verskyn in 2011, ook by Kwela Boeke. Beide bundels is met groot welslae na Nederlands vertaal deur Alfred Schaffer en is deur Podium uitgegee (*Podium*, s.a.). Die derde bundel, *Hammie*, word in 2016 gepubliseer by Kwela en sorg vir groot belangstelling by onder meer die *Woordfees*. *Hammie* se vertaling het ten tyde van hierdie studie nog nie verskyn nie.

Die aandag wat Kamfer in die Afrikaanse media geniet en die sukses van haar debuut en tweede bundel ten spyte, is daar tot dusver nie veel aandag aan haar werk in akademiese studies bestee nie. Naas 'n versameling resensies in die media, sowel as in akademiese tydskrifte, word daar in enkele artikels kortliks na haar verwys en slegs enkele studies word alleenlik aan haar werk gewy.

Crous (2009: 206) bespreek Kamfer bondig in die afdeling “The ‘Other’ speaks: ‘Coloured’ Afrikaans voices” en klassifiseer haar werk as onmiskenbaar postkoloniaal. Hy dui met die artikel ook die raakpunte tussen die digdebutante sedert 2000 aan, wat oorkoepelende temas insluit soos identiteit (as Afrikaanssprekende en Suid-Afrikaner), kulturele pessimisme, gender, immigrasie en outobiografiese skryfwerk, asook die gebruik van Standaardafrikaans (Crous 2009:202-203). In Hein Viljoen (2010:185) se “Groot avonture in die (onlangse) Afrikaanse poësie”, gepubliseer in *Stilet*, word daar in die afdeling “Op pad na die werkers-utopie”, wat ten doel het om die klassestryd (“of die histories-materialistiese avontuur”) te ondersoek, melding gemaak van *Noudat slapende honde*. In gedigte soos “goeie meisies” meen Viljoen (2010:185) die werkersklas misluk telkens, aangesien die meisies se omstandighede hulle “onvermydelik vas[keer]” en dit “vooruitgang” onmoontlik maak. Louise Viljoen (2011a) sluit Kamfer in by haar oorsig van die Afrikaanse poësie tussen 2000 en 2009. Kamfer word in hierdie artikel in die besonder in die afdeling oor identiteit bespreek en haar identiteitsopvatting word met dié van Diana Ferrus gekontrasteer. Kamfer blyk 'n meer realistiese en “uncompromising view of her own identity” te gee, veral wanneer sy die gebruik van Afrikaans in sekere gedigte terugeis (Viljoen 2011a:21). Louise Viljoen (2011b)

vir beklemtoning of onderskeid. Waar gedigte in hoofstuk 4 geanaliseer word, word titels in vetdruk geplaas om 'n volgende gedigbespreking te sinjaleer.

lewer ook in 2011 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. In 2013 verskyn T'Sjoen se artikel waarin hy die resepsie van Afrikaanse skrywers se vertaalde werk in die *Lae Lande* bespreek. Kamfer word hier naas bekende en gevestigde Afrikaanse digters soos Krog, Eybers en Jonker bespreek. In dieselfde jaar ondersoek Viljoen (2013) verskeie digters se perspektiewe op Afrikaans en bespreek enkele gedigte van Kamfer naas dié van Ferrus, Clinton du Plessis, Loit Sôls en ander bekende bruin/swart skrywers⁵.

Die eerste volwaardige akademiese artikel wat uitsluitlik aan Kamfer gewy word, verskyn in 2012 in T'Sjoen en Foster (2012) se samestelling *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands. Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands*. Hierin fokus Nina Botes (2012:247-282) hoofsaaklik op die resepsie van Kamfer se debuut in Suid-Afrika in vergelyking met die resepsie van die vertaling daarvan in die *Lae Lande*. 'n Belangrike aspek wat sy belig, is hoe Kamfer se posisie in beide sisteme onderhandel word. In die Afrikaanse resensies word daar nie verwys na Kamfer se ras óf hoe belangrik haar deurbraak as bruin/swart skrywer is nie, vermoedelik “om nie in historiese rasonderskeide te verval nie” (Botes 2012:249 en 274). Hierteenoor toon die Nederlandstalige resepsie aan dat ras van belang is vir die Nederlandse leser en dat dit dus 'n bemerkbare element is (Botes 2012:274). Dit is opvallend dat Suid-Afrikaanse resensente wegstroom van ras, blykbaar in 'n poging om te toon dat die gunstige beoordeling van Kamfer se bundel op grond van meriete geskied, terwyl die Nederlandse kritici juis klem lê op hierdie aspek.

Naas Viljoen (2011b) se gaslesing, word verskeie ander referate oor Kamfer aangebied. In Januarie 2014 lewer ek 'n referaat getiteld “Die funksie van taal in Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* (2008) en *grond/Santekraam* (2011) aan die hand van bell hooks se teoretisering” by die Universiteit Stellenbosch se kongres vir jong navorsers. In 2014, 2015 en 2017 lewer Ronel Foster verskeie referate waarin die werk van Kamfer aan bod kom. Alhoewel daar skynbaar 'n akademiese belangstelling in Kamfer se werk is, het hierdie referate nog nie tot publikasies gelei nie.

In 2014 verskyn 'n honneurskripsie getiteld “'n Feministiese oorsig van die posisie van die bruin vrou na Apartheid soos dit na vore kom in die werk van Ronelda Kamfer” deur Leezil

⁵ Viljoen gebruik hier die term “swart Afrikaanse skrywers”, maar verwys ook soms na “skrywers van gemengde afkoms” – ter wille van eenvormigheid word daar by my gekose terme gehou, soos uiteengesit in voetnoot 1.

Hendricks aan die Universiteit van Wes-Kaapland. Hierin word Kamfer se gedigte as bloudruk gebruik om die sosio-politieke posisie van die bruin vrou na afloop van Apartheid te bestudeer. Verskeie feministiese teorieë, onder meer die swart Amerikaanse feminisme, word by die studie betrek. Weens die feministiese oogpunt van die skripsie, vind daar min oorvleueling tussen Hendricks (2014) en my studie plaas.

1.2 Probleemstelling en fokus

Botes (2012) se bevindings omtrent 'n verskil in benaderings tot die outeur se ras in die Nederlandse en Afrikaanse sisteme lei tot hierdie ondersoek oor *ras* as konstruk én die konstruksie van *ras* in Kamfer se werk. Alhoewel Viljoen (2005:96) ten gunste van die afsonderlike bestudering van swart Afrikaanse skryfwerk argumenteer in 'n poging om die politieke verlede van die Afrikaanse literêre sisteem te nuanseer, raak onlangse resensies en besprekinge van Kamfer se werk nie genoegsaam die rassekwessie aan nie. Dit ten spyte van Viljoen (2011b) se waarneming dat “feitlik alle bundels deur bruin skrywers na 1994 verwys na ras”. Dit is myns insiens van belang om ras as konstruk te bestudeer en dit as't ware oop te skryf sodat die magswanbalanse van die verlede opgehef kan word, veral wanneer die tematiek van die gedigte hul daartoe verleen.

Viljoen (2011b en 2013) beklemtoon die belangrikheid van *taal* in die bruin/swart letterkunde wanneer sy wys op die komplekse verhouding wat bruin/swart skrywers met Afrikaans het. Ook Foster (2015) raak hierdie punt aan in haar referaat getiteld “Swart Afrikaanse poësie”. Dié kompleksiteit hou skynbaar verband met die apartheidsgeskiedenis van Suid-Afrika, die assosiasies met Afrikaans as taal van die onderdrukker en die gebruik van Kaapse Afrikaans as taalvariant. Hieruit blyk dit dat *taal* en *ras* dikwels verwant is aan mekaar. In Kamfer se oeuvre dien gedigte soos “noudat slapende honde”, “vergewe my maar ek is Afrikaans”, en “ek soek 'n goue sterretjie” (2008:13, 32 en 38), “oorvertel 1” (2011:16) en “troupanne” (2016:33-34) as goeie voorbeelde om die kompleksiteit en verweefdheid van hierdie konstrunkte te illustreer.

Die fokus van hierdie studie is 'n bestudering van die konstrunkte *ras* en *taal* (en waar van toepassing ook *gender*) soos dit in die gedigte van Ronelda Kamfer voorkom. 'n Teoretiese raamwerk wat myns insiens waardevolle insig bied en wat die kompleksiteit en die wisselwerking tussen hierdie konsepte in Kamfer se werk erken, is die filosofie van die

Amerikaanse denker bell hooks⁶. In die rigtinggewende *Literary theory and criticism: An Oxford guide* (Waugh 2006) word hooks se idees bondig opgesom in die hoofstuk getiteld “Race, nation and ethnicity” (Kerr 2006:362-385). hooks skryf binne die konteks van die postmoderne Amerikaanse samelewing en koester sekere voorbehoude met betrekking tot postmoderne hibriditeit en identiteit. Sy werk 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. Sy voer aan dat die posisie van vroue sowel as mense van kleur onderbeklemtoon word in die postmoderne denkwyses en meen dat ’n “consideration of both sexist and racist hierarchies” (Kerr 2006:380) nodig is om hul marginalisering te verstaan ten einde die wanbalanse reg te stel. Gevolglik bied hooks ’n diskoers aan wat hierdie raamwerk bevraagteken en ’n alternatiewe denkwyses daaromtrent aanmoedig. Die twee aspekte wat sy die meeste ondersoek, is ras en gender, terwyl taal implisiet en onderliggend tot hierdie konstruksie is. Om haar mikpunt van ’n gediversifiseerde maar gelyke samelewing te bereik, meen hooks dat dit nodig is vir ’n kritiese stem om na vore te kom wat die massas kan bereik en persepsies kan verander – en dit deur middel van die populêre kultuur (Kerr 2006:381).

1.3 Navorsingsvrae en hipotese

In hierdie studie wil ek ondersoek instel na die kwessies *ras* en *taal* in Kamfer se poësie, omdat dit relevant blyk te wees in die bruin/swart Afrikaanse literêre sisteem. Aangesien verwysings na ras en die taal prominent voorkom in Kamfer se bundels, vind ek so ’n bespreking sowel relevant as gemotiveerd. Die versoenbaarheid van Ronelda Kamfer se skryfprojek met die filosofiese idees van bell hooks is opmerklik. Deur bogenoemde kwessies aan te spreek, hoop ek om ’n diskoers aangaande dié konsepte te bevorder, veral met betrekking tot Kamfer se skryfprojek.

Weens die verkennende aard van die studie is daar geen duidelike hipotese geformuleer nie. Met die versoenbaarheid van Kamfer en hooks as navorsingsdoelwit, probeer ek om in die volgende twee areas bepaalde navorsingsvrae te beantwoord. Hierdie vrae is:

1. Hoe word daar met die konstruk *ras* te werk gegaan in Kamfer se gedigte?
 - a. Hoe word daar met ’n bruin/swart identiteit omgegaan?
 - b. Hoe en waarom kritiseer sy *witwees*?
 - c. Hoe word ’n bruin/swart vroulike subjektiwiteit bewerkstellig?

⁶ bell hooks se naam en van word weens haar persoonlike voorkeur altyd met kleinletters geskryf, soos verduidelik in Kerr (2006: 380).

2. Hoe funksioneer taal in Kamfer se werk?
 - a. Wat is die taalingesteldheid?
 - b. Watter rol speel Standaardafrikaans en taalvariëteite?
 - c. Watter bydrae lewer *teen-taal* tot die formulering van 'n eie subjektiwiteit?

Alhoewel hooks en Kamfer se idees opvallend goed skakel, word daar by die benutting en toepassing van hooks se teorie op Kamfer se werk aanpassings aangebring. Die Suid-Afrikaanse konteks word by die bespreking van Kamfer se gedigte in berekening gebring en lei tot die wysiging van hooks se teorie om voorsiening te maak vir nie slegs politieke, ekonomiese en maatskaplike omstandighede nie, maar ook ten opsigte van die Afrikaanse literêre sisteem en die posisie van bruin/swart digters binne hierdie sisteem. Hierdie tesis sou moontlik as 'n model of raamwerk kon dien waarmee ander navorsers die skryfwerk van bruin/swart digters kan benader.

1.4 Navorsingsontwerp en -metode

Soos reeds genoem, is hierdie studie verkennend en kwalitatief van aard. Wat die metodologie betref, word 'n kombinasie van historiese oorsigte, resepsiestudies en teksanalises gebruik. Naas die primêre tekste word sekondêre tekste oor onderskeidelik hooks en Kamfer geraadpleeg. Dit sluit in akademiese artikels en besprekings in versamelbundels (veral oor hooks), asook koerantberigte, resensies in koerante, resensies in vakwetenskaplike tydskrifte, besprekings op webblaaie, blogs, onderhoude en rubrieke (met betrekking tot sowel hooks as Kamfer).

Verskeie Suid-Afrikaanse studies, literêre en filosofiese artikels, asook besprekings in boeke en versamelbundels word gebruik om hooks se teorie (eerstens) aan te pas vir die Suid-Afrikaanse konteks en om dit (tweedens) verder te verwerk vir gebruik in die Afrikaanse literêre sisteem. Zoë Wicomb se "Shame and identity: The case of the coloured in South Africa" (in Attridge en Jolly 1998:91-107) kontekstualiseer die kwessie van bruin identiteit in Suid-Afrika, terwyl Hein Willemsse (1999 en 2007) se verskeie besprekings oor bruin/swart skrywers gebruik sal word om Kamfer in die Afrikaanse literêre sisteem te plaas, spesifiek binne die sogenaamde bruin/swart subsisteem. Botes (2012) en Viljoen (2011b, 2013) se publikasies oor Kamfer sal onder meer ook hier betrek word.

Met die geïdentifiseerde navorsingsdoelwit wil ek hooks se idees rakende *ras* en *taal* toepas op geselekteerde gedigte uit Kamfer se drie bundels. By die tema *ras* word terme soos

subjektiwiteit, 'n kritiese ingesteldheid en die vooropstel van 'n veelvuldige identiteit ondersoek. Verder sal hooks en Kamfer se benaderings tot en gebruik van taal as medium van verzet ook aan bod kom. Albei se verwysings na die Amerikaanse popkultuur word as nog 'n raakpunt by die studie betrek.

1.5 Hoofstukindeling

Die hoofstukindeling van hierdie tesis is soos volg:

In hoofstuk 2 word daar 'n oorsig van die teoretiserings van bell hooks verskaf. hooks se biografiese gegewens asook haar skrywerskap en basiese filosofiese uitgangspunte word ten eerste bespreek weens die besondere relevansie daarvan in haar skryfprojek. 'n Kort oorsig van die Amerikaanse rassegeskiedenis en die swart Amerikaanse feminisme word onderneem ten einde hooks te kontekstualiseer en 'n basis vir die vergelyking van die Suid-Afrikaanse en Amerikaanse kontekste te lê. Daar word hoofsaaklik op hooks (1990) se *Yearning: Race, gender and cultural politics* gesteun as teoretiese grondslag, maar ander essays van hooks word ook betrek. Die afdelings ras en taal word afsonderlik bespreek.

Hoofstuk 3 het ten doel om 'n oorbrugging tussen hooks se teoretisering en Kamfer se werk te wees. Naas 'n vergelyking en kontrastering van hul onderskeie kontekste, word Kamfer in die Afrikaanse literêre sisteem geplaas en word sy en haar posisie daarin bespreek. Dit dien dan ook as 'n aanpassing van hooks se teorieë vir die Suid-Afrikaanse konteks. Laastens word die epitekstuele faktore in Kamfer se drie bundels bespreek as 'n grondslag vir die teksanalises wat in hoofstuk 4 volg.

In hoofstuk 4 word gediganalises onderneem aan die hand van *ras* en *taal* onderskeidelik. Weens die verweefdheid van hierdie konstrunkte is daar dikwels kruisverwysing tussen die onderskeie afdelings en kom hoofstukindelings soms kunsmatig voor. Daar word op die vooropstelling van 'n *veelvuldige bruin/swart identiteit* en die kritiese ingesteldheid teenoor *witwees* gefokus. Enkele gedigte waarin die *bruin/swart vroulike subjektiwiteit* pertinent figureer, word ook as onderafdelings onderskei. Die weerstandsmotief in Kamfer se taalgebruik, die vorming van haar eie *teen-taal*, haar omgang met Afrikaans en haar aandag vir taalvariëteite kom ten slotte aan bod.

Hoofstuk 5 is die slothoofstuk. Die gevolgtrekkings wat in hoofstuk 3, 4 en 5 gemaak is, word vergelyk en gekontrasteer.

1.6 Aanvullende teoretiese konsepte

Naas die toepassings van hooks se idees, word daar ook in hierdie studie gesteun op algemene literêre teorie ter aanvulling van enige leemtes. Enkele van hierdie konsepte word kortliks hier verduidelik en sal daarna gebruik word waar van toepassing.

1.6.1 Sisteemteorie (Even-Zohar)

Even-Zohar (1997:17) beskou die polisisteemteorie as 'n uitbeelding van die dinamiese funksionalisme. Die polisisteem kan daarom nie staties wees nie, maar is eerder 'n dinamiese, oop en heterogene sisteem. Die teorie berus op die wisselwerking van 'n aantal rolspelende sisteme wat saam tot die bestaan van die polisisteem bydra, met die literêre sisteem as een van hierdie onderdele (Even-Zohar 1990:27-28). Op sy beurt bestaan die literêre sisteem weer uit 'n aantal subsisteme wat met mekaar in wisselwerking is en waarbinne inligting uitgeruil, verwerk en weergegee kan word (Adendorff 2003:16). Weens die interaksie tussen die onderafdelings van hierdie sisteem ontstaan 'n netwerk van onderlinge verhoudinge (Even-Zohar 1990:27; Adendorff 2003:16). Die kompeterende aard van bogenoemde wisselwerking tussen die sisteme het tot gevolg dat 'n hiërargiese klassifikasie ontstaan – hiervolgens het 'n bepaalde sisteem 'n sentrum en 'n periferie, genoem in dalende volgorde van belangrikheid (Adendorff 2003:17). Die kanon, of gekanoniseerde werke, is gewoonlik deel van die sentrum, terwyl ongekanoniseerde werke op die periferie staan (Even-Zohar 1990:19-20). Die skrywer se posisie binne die sisteem word gevolglik bepaal deur die ontvangs van sy tekste deur die sentrum van die sisteem en dit word beïnvloed deur die modelle, norme, waardes en strategieë van die sisteem (Even-Zohar 1990:19-20; Van der Merwe en Viljoen 1998:51; Adendorff 2003:16). Dit is moontlik vir tekste om van posisie te verander of rond te skuif binne die sisteem – tekste kan byvoorbeeld van die periferie na die sentrum beweeg (en omgekeerd) of selfs van een sisteem na 'n ander beweeg (Even-Zohar 1990:13-14). Hierdie beweging staan bekend as transformasie en dit word moontlik gemaak deur die dinamiese aard van die sisteme (Even-Zohar 1990:13-14; Adendorff 2003:16). Die sisteem is nooit staties nie.

1.6.2 Erkenning van eie subjektiwiteit

In ooreenstemming met hooks (1990) se uitgangspunt, moet ek as wit vroulike navorser wat skryf oor die swart feminisme en oor sensitiewe konstrunkte soos *ras*, *taal*, *identiteit* en *magswanbalanse*, my subjektiwiteit erken. Ek moet voortdurend bewus wees van die potensiele invloed wat my eie *witheid* op die studie kan hê en pro-aktief te werk gaan om dit teen te gaan. 'n Verklaring van my subjektiwiteit volg kortliks:

Ek is in 1989 gebore as die oudste van twee kinders in 'n wit Standaardafrikaanssprekende gesin in Gordonsbaai, 'n kusedorpie aan die grense van die Kaapstadse metro. Alhoewel hierdie blote gegewe my miskien as wit middelklas en 'n produk van wit bevoorregting kan brandmerk, is die konteks meer genuanseerd. Ek gaan skool in 'n pas-demokratiese Suid-Afrika waarin rasseintegrasië in sy beginfase is en geleidelik toeneem (aan die politieke oorgangsjare 1989-1993 het ek geen geheue nie). Wat taal en kulturele identiteit betref, identifiseer ek my nie as 'n *Afrikaner* nie, maar eerder as *Suid-Afrikaner*, hoofsaaklik vanweë kruiskulturele blootstelling sedert 'n jong ouderdom. Daar was slegs een bruin/swart dogtertjie in my laerskoolklas. Ek onthou dat ek dikwels deur ander maats verwerp is weens ons vriendskap. Op hoërskool neem ek daagliks 'n minibus-taxi skool toe saam met ander leerders (wit, bruin en swart) en pendelaars het die meeste dae saamgery. Die daaglikse kontak met hierdie Suid-Afrikaanse subkultuur beïnvloed steeds my kritiese ingesteldheid teenoor wit bevoorreedheid en bevoorregting; dit het my gehelp met etlike gediganalises in hierdie studie. Ek is 'n eerstegenerasie-student aan die Universiteit Stellenbosch en was van studieleninge en verskeie beurse afhanklik vir die voltooiing van my kursusse.

Ek erken en besef dat die bestudering van die swart Amerikaanse feminisme, bell hooks en Ronelda Kamfer as bruin/swart Afrikaanse skrywer en spesifiek die betrekking van die konstrunkte *ras* en *taal* nie onproblematies is nie.

HOOFSTUK 2

Oorsigtelike aanbieding van die teoretisering van bell hooks

2.1 Inleidend

Die Amerikaanse filosoof, feminis en aktivis bell hooks (gebore Gloria Jean Watkins) is welbekend in akademiese kringe, veral weens haar bydrae tot gender- en kultuurstudies. Ten eerste word haar posisie in die swart Amerikaanse feminisme gekontekstualiseer. In die *Journal of Black Studies* gee Taylor (1998) in haar artikel getiteld “The historical evolution of black feminist theory and praxis” ’n kort opsomming van die feministiese bewegings in die Verenigde State van Amerika (VSA), met spesifieke verwysing na swart feminisme en die posisie van bell hooks as akademikus in hierdie diskoers.

Weens die waarde wat daar gekoppel word aan die persoonlike narratief in hooks se werk (’n groot deel van die inhoud van haar tekste steun op herinnerings aan haar verlede of ervarings uit haar persoonlike lewe), word ’n kort biografiese oorsig van die filosoof verskaf. ’n Basiese bespreking van haar eiesoortige skryfwyse en die denkers wat haar beïnvloed, is myns insiens ook nodig ter oriëntering. Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009) se voorwoord tot die boek *Critical perspectives on bell hooks* bied ’n goeie bekendstelling aan die werk van hooks en dit sal as hoofbron in daardie afdeling gebruik word, aangevul met my eie kommentaar gebaseer op my studie van hooks, met aanhalings uit primêre bronne deur hooks, waar toepaslik.

2.2 Agtergrond: Die swart Amerikaanse feminisme

’n Kort oorsig van feminisme in die VSA word by hierdie afdeling bygewerk ten einde bell hooks se posisie in die Amerikaanse feminisme te kontekstualiseer. Taylor (1998:234-235) onderskei tussen die ervarings van wit en swart vroue en die twee feministiese bewegings wat daaruit spruit. Sy dui aan dat hierdie onderskeid tot in daardie stadium nie gehandhaaf is nie en dat die akademie gevolglik gely het aan wat Adrienne Rich (1978:299) beskryf as “white solipsism – to think, imagine and speak as if whiteness described the world.”

Die eerste swart feministiese beweging ontstaan volgens Taylor (1998:235-236) weens die stryd om die afskaffing van slawerny (1830-1865). Swart vroue het ’n groot rol gespeel in die bewusmaking van die sosiale onreg ten opsigte van ras en geslag wat slawe daaglik

moes deurmaak. Die tweede golf feminisme het met die afloop van die Civil Rights Movement (CRM) gepaard gegaan – Rosa Parks se Montgomery-busboikotte in 1955 en Ella Baker se “sit-ins” en “freedom rides” het gedien as oefenlopie vir talle swart en wit vroue wat later sou saamwerk in die tweede feministiese beweging, bekend as die “women’s liberation movement” (Taylor 1998:239). Taylor (1998:242) dui aan dat die CRM rigtinggewend was vir vroue in die stryd en beskryf dit as ’n keerpunt vir swart én wit vroueregte-aktiviste. Rasseverhoudinge was gekompliseerd en vertroebel in hierdie tyd, met swart mans wat op die politieke voorgrond van die *struggle* was, swart vroue wat as hoeksteen van dié beweging dien, maar wie se aandeel misken word en liberale wit vroue (en tot ’n mindere mate mans) wat hulle skaar by verskeie politieke verenigings.

Teen 1965 neem die CRM en by implikasie ook die swart feministiese beweging ’n ander omvang aan. Die implementering van die Voting Rights Act van 1966 bring talle wit aktiviste onder die indruk dat die stryd om rassegelykheid gewonne en bereik is. Die Black Women’s Liberation Committee word na afloop van die CRM as een van die mees suksesvolle aktivistiese groepe uit die stryd gesien. Onder leiding van Frances Beal verander die naam in 1970 na Third World Women’s Alliance.

Taylor (1998:246-248) dui aan hoedat wit en swart vroue se prioriteite tydens die Women’s lib-tydperk verskil: vir swart vroue was dit belangrik om armoedetoestande landwyd aan te spreek deur die welsynstoelae en die toekenningsstelsel te verbeter, terwyl wit vroue se prioriteit die posisie van vroue in witboordjieberoepe is (Taylor 1998:248-249). Swart vroue het nie die ekonomiese of maatskaplike vryhede om aanspraak te maak op toegang tot witboordjiewerke as armoede, swak sosio-ekonomiese omstandighede en dergelike maatskaplike probleme nie eerste aangespreek word nie. Taylor (1998:249) verduidelik die situasie kortliks:

African American women did not have the choice, and the choice is key, to be liberated from the “kitchen”. The economic realities of most African American women dictated that they had to work outside of the home. And her underpaid, too often exploited labor power provided the means to liberate White women.

Die tweede feministiese beweging onder swart vroue is meestal deur swart homoseksuele vroue in die laat 1970’s gedryf (Taylor 1998:249). Aangesien hulle nie voldoen aan die omvang van sosiale norme nie en, aldus Taylor (1998:249), buite die patriargale bestel staan, het dié groep vroue eerstehandse ervaring van die onderdrukking wat daagliks ongemerk plaasvind. In 1977 publiseer die Combahee River Collective, ’n groep van hierdie vroue, hul

voorneme om bogenoemde onderdrukkende sosiale norme te ontluister deur middel van die publikasie van geskrewe werke deur onder meer swart feministe. Hierdie ingesteldheid van enkele groepe swart vroue baan die weg vir 'n opbloei in die swart feministiese diskoers in die vroeë 1980's.

Binne hierdie groep word die werk van bell hooks uitgesonder vir die bevrydende effek wat dit nie net op feministe nie, maar ook op die 'gewone' swart vrou gehad het (Taylor 1998:250). hooks se bydrae word veral hoog geag omdat sy die teorie en praktyk by mekaar uitbring – die persoonlike narratief word by die teorie gevoeg om verdere waarde daartoe te verleen, terwyl vroue tegelyk aangemoedig word om nie alleen op ervaringe te steun nie, maar ook kritiese denke toe te pas en om abstrakte teoretisering in te span (Taylor 1998:250). As ikoon vir swart feministiese denke propageer bell hooks 'n teoretiese ingesteldheid wat swart solidariteit versterk deur die bande tussen swart mans en vroue weer op te bou. In hierdie sin is bell hooks 'n teenwig vir die patriargale bestel wat deur die sosiale orde in stand gehou word, waarin swart vroue steeds ingeperk word deur hul manlike eweknieë. As boegbeeld van swart Amerikaanse feministiese vroueskrywers en teoretici, pas die werk van bell hooks goed in die tydperk van die 1980's. Net soos die swart feminisme vereis, skryf hooks oor die veelvuldige ervarings van vroulikheid, *swartwees*, armoede, onderdrukking en representasie, en stel sy ook die sosiale onreg teen haar groep aan die kaak.

2.3 bell hooks

2.3.1 Biografiese gegewens en oeuvre

Gloria Jean Watkins is in 1952 in Hopkinsville, Kentucky, in die suide van die VSA gebore (Valdivia 2002:431). Haar moeder, Rosa Bell Watkins, was 'n tuisteskepper en haar vader, Veodis Watkins, 'n posbode (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:2). Sy is een van sewe kinders, met vyf susters en 'n broer. Sy word groot in 'n omgewing wat deur haarself as verarm en "racially segregated" (hooks 1990:104-105) beskryf word. Alhoewel die meeste van haar voorouers nie geletterd was nie en haar ouers 'n lae opvoedingspeil gehad het, openbaar Watkins sedert 'n jong ouderdom 'n besondere talent vir kreatiewe skryfwerk, kritiese denke en teoretisering (hooks 1990:105; Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:2; Valdavia 2002:431).

Na afloop van haar skoolloopbaan behaal Watkins in 1973 'n BA-graad in Engelse letterkunde aan University of Stanford, 'n MA aan die University of Wisconsin in 1976 en 'n PhD aan die University of California in 1983. Sy doseer sedert die 1970's aan instansies soos die University of Southern California en Yale. In die 1990's en vroeë 2000's was sy werksaam by Oberlin College en die City College New York, terwyl sy sedert 2004 verbonde is aan Berea College in Kentucky (bell hooks 2013). Dit is opmerklik dat Watkins 'n goeie werk by vooraanstaande universiteite verruil vir 'n pos by 'n minder bekende instelling. Daar sou geargumenteer kan word dat sy sodoende getrou bly aan haar filosofie en haar kundigheid terugploeg in die gemeenskap waartoe sy behoort en waaroor sy skryf.

Watkins debuteer in 1978 onder die skrywersnaam bell hooks, met 'n klein bundel gedigte, *And there we wept: Poems*⁷. Die eerste teoretiese boek deur hooks verskyn in 1981, getiteld: *Ain't I a woman: Black women and feminism*, 'n boek waaraan sy ses jaar vantevore op negentienjarige ouderdom begin werk. *Ain't I a woman* dui die begin van hooks se invloedryke akademiese en skrywersloopbaan aan. Daarna verskyn 'n rits publikasies uit haar pen, wat tans meer as dertig boeke tel. Soos afgelei kan word uit die titels van hooks se publikasies, is sy 'n denker wat 'n breë spektrum onderwerpe dek. Dié temas verbreed en groei organies en assosiatief: Met die eerste paar bundels, wat in die 1980's verskyn, word daar veral gefokus op die feminisme. In die vroeg-negentigs word ras meestal ondersoek en in die middel-1990's hou die temas meer verband met die kultuurteorie. Dit is dus werke met 'n gekombineerde fokus op ras, gender en klas. hooks se latere publikasies (sedert ongeveer 2000) handel meestal oor liefde, hoop en die opvoedkunde⁸.

hooks se besinninge word veral in bundels essays uitgegee wat saamgestel is uit media-artikels sowel as akademiese tydskrifte. Haar essays berus op persoonlike ervarings wat in haar betoë aangewend word en wat 'n 'menslike' gevoel tot haar filosofie toevoeg. Die toonaard en taalgebruik kan as toeganklik beskryf word en 'n mens sou kon sê dat hooks dit regkry om taamlik ingewikkelde filosofiese konsepte, idees en argumente in alledaagse en eenvoudige taal oor te dra met gepaardgaande voorbeelde uit die 'werklike' lewe. Nie net boeke of bundels essays word deur hooks gepubliseer nie, maar sy handhaaf ook 'n teenwoordigheid op ander podiums. In die vroeë 1990's skryf sy byvoorbeeld gereeld vir die

⁷ Hierdie digbundel is nie op die internet of in die handel verkrygbaar nie.

⁸ Dit is interessant dat hooks se publikasie *Teaching community: A pedagogy of hope* (2003), ten minste wat die titel betref, baie ooreenstem met die Hoop Projek wat in 2010 aan die Universiteit Stellenbosch geloods is. Dit is myns insiens belangrik om kennis te neem hiervan, aangesien dit 'n aanduiding is van die sukses waarmee 'n teorie in die kader van my studie uit die buiteland ingespan en aangepas kan word vir Suid-Afrika.

publikasie *Z Magazine*, 'n aktivistiese tydskrif wat gekant is teen onderdrukking en sosiale onreg en wat vryheid vooropstel (*About Z Magazine*, s.a.). Bykomend hiertoe het hooks se filosofie 'n groot reikwydte, aangesien sy as akademikus en dosent by verskeie hoëprofiel-universiteite sowel as gemeenskapskolleges werksaam was of steeds is. Haar lesings en praatjies is egter nie net beperk tot die doseerlokaal nie. Verskeie lesingreekse, motiveringspraatjies, referate, toesprake en gesprekke is opgeneem en is gratis beskikbaar op die publieke sosiale medianetwerk YouTube. Gevolglik het mense wêreldwyd vrylik toegang tot haar filosofie. Valdivia (2002:231-232) merk ter ondersteuning op: “hooks has maintained a strong and continuing dedication to have her work be accessible to a wide range of audiences” terwyl sy aan elite universiteite verbonde is. Haar gebrekkige gebruik van bronverwysings, bronnelyste en 'n formele register blyk egter by tye problematies te wees (Valdivia 2002:232).

In die akademie word daar uiteenlopende opinies oor hooks se skrywerskap gehuldig. Sy voer byvoorbeeld in haar vroeëre werke aan dat sy dikwels deur die ‘wit akademie’ gesensor en beperk word (hooks 1990:128-129), maar terselfdertyd vertel sy dat sy intensioneel haarself op die akademiese marge posisioneer (hooks 1990:19). hooks noem ook dat haar skrywerspersona dikwels as aggressief en kwaad beleef word deur wit lesers (The New School, 2013). Sy beskou haarself egter as 'n denker wat helder en duidelik formuleer en 'n kritiese ingesteldheid nastreef (The New School, 2013).

Myns insiens sluit die algemene beskikbaarheid van hooks se werk, haar toeganklike taalgebruik en die verstaanbaarheid daarvan aan by haar benadering tot die bekikbaarheid en verspreiding van kennis. In die essay “Postmodern blackness” (hooks 1990:30) noem sy dat teoretiese idees en kritiese denke nie net beperk moet bly tot geskrewe tekste of die akademie nie. Deur die strategiese gebruik van byvoorbeeld die internet, hou hooks by haar idees dat filosofie toeganklik en op 'n eenvoudige en verstaanbare manier aan ander oorgedra moet kan word. hooks (1990:31) gaan voort: “The extent to which knowledge is made available, accessible, etc. depends on the nature of one’s political commitments.” Hierdie “political commitments” kan verder in verband gebring word met bogenoemde ingesteldheid. Ten spyte van die posisie van aansien wat hooks beklee in die Amerikaanse (en globale) akademiese milieu – 'n ruimte wat volgens haar steeds deur blanke mans beheer word (hooks 1990:129) – behou hooks bande met die swart gemeenskap oor wie sy skryf.

2.3.2 Skrywersnaam en skrywerskap

Volgens Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009:3-4) is die pseudoniem “bell hooks” ’n eerste beduidende kenmerk van hooks se neiging om reeds bestaande paradigmas te herskep en te herbenoem. Hierdie wil tot herskepping en herbenoeming, wat ook as ’n weerstand teen bestaande strukture geag kan word, is ’n aspek van hooks se karakter wat duidelik oorgespoel het na haar filosofiese idees, verduidelik Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009:1-5).

hooks voer aan dat die gebruik van ’n skrywersnaam vir haar ’n praktiese keuse was en dat sy dit as bevrydend ervaar, aangesien dit haar ’n alternatiewe identiteit gee waarin sy vry kan wees en gemaklik kan gesels, anders as Gloria Watkins wat dikwels die verkeerde ding op die verkeerde tyd gesê het (hooks 1989:162). In Watkins/hooks se geval bly dit nie net by die skep van ’n alternatiewe (akademiese of filosofiese) skrywersidentiteit nie, maar ook die aansluiting by die familietradisies. Die naam van haar oumagrootjie aan moederskant, Bell Blair Hooks, is gekies omdat dit ’n familienaam was en omdat dit ’n “strong sound” het (hooks 1989:161). Bell Blair Hooks was ’n vrou van inheemse Amerikaanse etnisiteit (Indiaans), wat haar stam verlaat het om met ’n swart man, Watkins se oupagrootjie, te trou (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:3-4). Daar word gemeen dat hooks met die keuse van haar pseudoniem spreek tot haar etniese erfenis, dat sy haar grootjie se aanpasbaarheid tot twee kulture huldig en dat sy die sterk en eiesinnige vrou wat haar grootjie was, vereer (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:3-4).

Met bogenoemde in ag geneem, bestempel Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009:1-8) die gebruik van ’n pseudoniem as ’n proses van *wording (becoming)* – deur herbenoeming word ’n nuwe identiteit of persona geskep. Dit word ook geag as ’n vorm van weerstand teen onderdrukkende of beperkende synstoestande (“stifling modes of being”), meen Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009:4).

Dit is vir hooks verkieslik dat haar skrywersnaam met kleinletters geskryf word. Eerstens onderskei die gebruik van kleinletters haar van haar voorgeslag – sy is dus bell hooks en nie Bell Hooks nie. Tweedens plaas dit volgens hooks, soos verduidelik in Kerr (2006:380), die klem op haar skryfwerk eerder as op haarself. Die inhoud van haar werk dra dus vir hooks (1989:164) meer waarde as ’n skrywersidentiteit en die kleinletters verteenwoordig, volgens haar, hierdie idee.

'n Laaste rede vir die gebruik van 'n skrywersnaam word deur hooks aangevoer: sy wil skynbaar 'n mate van afstand tussen haar werk en haar persoonlike lewe of identiteit bewerkstellig (hooks 1989:164). Sy skryf dit toe aan 'n "longing to shift attention away from personality, from self, to ideas, [this] informed my use of a pseudonym" (hooks 1989:164). Hierdie motivering kan egter in teenstelling gebring word met hooks se neiging om juis die persoonlike narratief en ervarings te gebruik ter opbou van argumente in haar tekste (soos genoem in die inleiding tot hierdie hoofstuk). As sy wou afstand doen van die persoonlike aspekte in haar teks en die klem wou skuif na die inhoud daarvan, is die gebruik van 'n pseudoniem immers nie ál wat dit gaan bewerkstellig nie.

Daar kan egter gespekuleer word of die gebruik van kleinletters nie dalk juis die aandag vestig op haar naam en op haar skrywersidentiteit, eerder as om die fokus op haar boodskap te rig nie. Die teenstrydigheid van hooks se rede vir die gebruik van kleinletters word deur Cheng (1997:553) in 'n voetnoot aangedui. Deur die gebruik van kleinletters doen sy immers afstand van skrywerskonvensies en, om Cheng (1997:553) aan te haal, "difference attracts attention." Hierdie vermoede word bevestig deur hooks (1989:164-166) wat self te kenne gee dat een van die gewildste vrae uit die gehoor tydens praatjies oor haar pseudoniem is. In 'n gesprek tussen Melissa Harris-Perry en bell hooks erken hooks dat die intensie van die skrywersnaam en die spelling daarvan geheel en al misluk omdat dit soveel aandag trek (The New School, 2013). Sy gee dus self te kenne dat die gebruik van die skrywersnaam ondermynend is van die boodskap wat sy daarmee wou oordra.

bell hooks put haar inspirasie uit talle oorde en van reg oor die wêreld. Die grootste invloed is waarskynlik dié van die Brasiliaanse vryheidsvegter en bevrydingsteoloog Paulo Freire wat haar teoretiese ingesteldheid en begroning beïnvloed (Cheng 1997:559). Cheng (1997:559) is van mening dat hooks een van die min skrywers is wat Freire se "change theory" verstaan en getrou navolg. Hy noem dat albei skrywers (hooks en Freire) 'n kritiese ingesteldheid wil bevorder wat die dekolonialisasie van gedagtes inhou ten einde die onderdrukkende strategieë van die "white supremacy" bloot te lê (Cheng 1997:559).

Wat haar skryfstyl betref, noem Biggins (2012) byvoorbeeld dat hooks se onderhoude en praatjies dikwels meer gestruktureerd en beter verwoord word as haar boeke. Hy voer aan dat haar stellings dikwels ongemotiveerd is en dat "sweeping statements" soms gapings in haar argumente veroorsaak, wat haar stellings maklik aanvegbaar maak (Biggins 2012). Tydens die skryf van hierdie tesis het ek 'n soortgelyke ervaring met hooks se werk gehad

en het ek daarom gesteun op ander werke uit haar oeuvre om haar argumente aan te vul. Die verwerking van haar idees na 'n model wat toepasbaar is in die Suid-Afrikaanse konteks het natuurlik ook met hierdie proses gehelp.

Daar word aangevoer dat 'n kritiese ingesteldheid kenmerkend is van die totstandkoming van hooks se idees (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:3). Deur die samelewing krities op mikro- of makrovlak te betrag, vind hooks aannames, stereotipes en houdings waaroor sy kommentaar wil lewer. 'n Kritiese ingesteldheid gee aanleiding tot die ontstaan van teoretiese denke, wat vir hooks die grondslag lê vir die ontwikkeling van 'n filosofie (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:3). Kritiese denke is vir hooks (1990:4) van kardinale belang en sy sê: “[E]ducation for critical consciousness is the most important task before us.” Sy meen ook dat 'n kritiese ingesteldheid die mees sinvolle manier is om te leer (hooks 1990:5) en die benadering tot onderrig wat daaruit spruit, word deur Del Guadalupe Davidson en Yancy (2009:8) 'n “critical pedagogy” genoem.

Wat haar denkraamwerk in breë trekke betref, onderskei hooks haarself as 'n swart vroulike denker wat krities omgaan met aspekte soos rassisme, seksisme, klassisisme, feminisme en sekere aspekte van die postmodernisme. Sy beywer haar vir die desentralisering van hoofdiskoerse en staan krities teenoor die aanmoediging van rasse- en genderstereotipes deur die filmindustrie, die oorwegend wit akademiese ivoortoring, sowel as binne die swart woonbuurte en kultuur (Del Guadalupe Davidson en Yancy 2009:2-6). Deur representasie-teorieë, Amerikaanse films, die akademië wat daarvoor skryf én die swart Amerikaanse kultuurgroep op wie die stereotipes gegrond is te bevraagteken, word geeneen oorgesien deur hooks se kritiese blik nie (hooks 1990:1-13). Die Amerikaanse geskiedenis met slawerny, rassekwessies en segregasie het ook 'n beduidende invloed op hooks aangesien sy haar werk in en op hierdie sisteem grond. Aan die negentiende-eeuse vrygelate slavin en vryheidsaktivis Sojourner Truth ontleen hooks die titel van haar eerste boek, “Ain't I a woman?”, en dié vrou se opstandige gees kan ook in hooks se skryfprojek opgemerk word. Oor die menseregteaktiviste Martin Luther King Jnr. en Malcolm X skryf hooks boekdele en hul invloed op haar werk is duidelik merkbaar.

In die hieropvolgende afdeling word daar in meer diepte aandag gegee aan die Amerikaanse geskiedenis en hoe hooks in die konteks daarvan gelees kan word.

2.4 Rassekwessies in die Verenigde State van Amerika: Historiese perspektief

Die Noord-Amerikaanse konteks bied die agtergrond waarteen hooks se werk geskryf is en waaruit haar ideologie spruit. Net soos wat dit nie moontlik is om die belang van Ronelda Kamfer se poësie te verstaan sonder die inagneming van Suid-Afrika se geskiedenis met aspekte soos rassekwessies, sensuur en apartheid nie, is dit nie moontlik om 'n deeglike begrip te ontwikkel van hooks se filosofie sonder om iets te weet van die konteks waaruit dit ontstaan het nie. Derhalwe word 'n kort opsomming gegee van die VSA se geskiedenis betreffende rasseaangeleenthede. Weens die aard van my studie word daar slegs op sekondêre bronne en leesbundels oor die Civil Rights Movement (CRM) gesteun.

2.4.1 Die Civil Rights Movement in die Verenigde State van Amerika

William T. Martin Riches (2010), 'n oud-hoogleraar in Geskiedenis aan die University of Ulster, Jordanstown VSA, gee in sy boek *The Civil Rights Movement, struggle and resistance* (derde uitgawe) 'n bondige samevatting van die Amerikaanse stryd om menseregte en rassegelykheid. Daar sal sterk op hierdie bron gesteun word in hierdie afdeling.

Volgens Riches (2010:1) kan die VSA se rassekwessies nagespoor word tot die koloniale tydperk. Slawerny is sedert die 1640's in Amerika bedryf, maar eers in die 1660's amptelik erken. Slawehandel duur voort totdat Brittanje dit in 1833 wetlik afskaf, maar dit word eers in 1862 deur die "emancipation proclamation" in die Noordelike state van Amerika onwettig verklaar. Die Amerikaanse burgeroorlog (Civil War), wat van 1861-1865 duur, ontstaan omdat die Suidelike state volhou met die gebruik van slawearbeid in katoenlande. Dit word beëindig met die "Thirteenth Amendment" van 1865 wat uiteindelik die afskaffing van slawerny bepaal. Die "Fourteenth Amendment", wat van bevryde slawe ("freed men") landsburgers maak, asook die "Fifteenth Amendment", wat bepaal dat alle manlike landsburgers stemreg het, volg. Hierdie wette sou later die Civil Rights Movement van die 1950's en 60's moontlik maak (Riches 2010:1-4).

Ten spyte van die genoemde wette wat vryheid vir alle Amerikaners, ongeag ras, veronderstel, het ongelykheid steeds voortgeduur. In die Suidelike state, wat voorheen die Confederacy gevorm het, is die sogenaamde Jim Crow-wette geïmplementeer. Onder die vaandels van segregasiewette en die 'afsonderlik maar gelyk'-wetgewing ("separate but equal") wat in 1890 amptelik erken is, is swart Amerikaners tot 'n tweederangse burgerskap verdoem.

Die segregasiewette veronderstel dat swart en wit (Suidelike) Amerikaners in private sowel as die openbare ruimtes afsonderlik funksioneer. Dit het geregtelik gestrek van afsonderlike woonbuurte tot apart-toegekeende sitplekareas op busse. Alhoewel die Noordelike state onder die Republikeinse invloed hierteen gekant was, is daar eers in die 1950's amptelik stappe gedoen. Intussen het swart Amerikaners in die Suide swaar gebuk gegaan onder sowel geregtelike geweld as groepsteregstellings ("lynchings") deur verregse groepe soos die Klu Kux Klan. Daar word aangeneem dat hierdie dade van haat bedoel was om die segregasiewette te onderhou (Riches 2010:4-6).

In die vroeë 1950's begin verskeie onverwante protesaktiwiteite in die Suidelike state van Amerika op 'n klein skaal plaasvind. Teen die laat 1950's en vroeë 1960's, na verskeie "sit-ins"⁹ en gevalle soos Rosa Parks en die Montgomery busboikotte, begin desegregasie geleidelik plaasvind. In 1956 skaf die Hooggeregshof segregasie op busse af en die busboikotte word opgehef, in 1957 word die eerste Civil Rights Bill aanvaar en vanaf 1959 word integrasie by skole geleidelik meer aanvaar (Riches 2010:xxiv-xxv). Riches (2010:49-51) dui aan dat daar reeds sedert hierdie eerste tekens van verzet na die CRM as 'n "movement" verwys is en dit is, volgens hom, die begin van die menseregtebeweging in die VSA. In 1960 word die Civil Rights Act aanvaar, maar dit beteken hoegenaamd nie die einde van die stryd nie (Riches 2010:xxiv). Die vroeë Sestigerjare word gekenmerk deur opstande en 'n stryd om die verkryging van stemreg vir swart Amerikaners. Dit word uiteindelik met die Voting Rights Act van 1965 bewerkstellig (Riches 2010:xxv). Alhoewel die Civil Rights Movement se sukses deels toegeskryf kan word aan die solidariteit van die swart Amerikaners, het groot leiers dikwels uit religieuse geledere gekom. Twee mans wat 'n noemenswaardige effek op dié beweging gehad het en na wie hooks telkens verwys, kan uitgesonder word: Martin Luther King Jnr. en Malcolm X. Soos reeds genoem, beïnvloed hierdie aktiviste die werk van hooks¹⁰.

Die Civil Rights Movement is vandag steeds relevant in die Amerikaanse samelewing. Dit het kennelik nog 'n invloed op die politiek en daar word dikwels na CRM verwys tydens politieke kampanjes, hetsy dit vir goewerneursposte of om die presidensie gaan. Riches (2010) wy byvoorbeeld 'n hele hoofstuk aan die hedendaagse politiek en die invloed van die

⁹ Hierdie vreedsame vorm van verzet-aksie behels dat swart studente en skoliere in die Suidelike state byvoorbeeld in areas gaan sit wat vir blankes gereserveer is.

¹⁰ Dit kan ook as 'n raakpunt tussen Kamfer en hooks uitgesonder word, omdat Kamfer in gedigte soos "Troupanne" in *Hammie* (2016) 'n aanhaling van X as motto gebruik.

CRM, getiteld “‘Post-racial’ America? Barak Obama”. Hierin ontleed hy die politieke klimaat rondom die Amerikaanse presidensiële verkiesings van 2008. Daar kan talle afleidings gemaak word oor die polemieke rondom Obama se verkiesing. Die feit dat sy ras en velkleur ’n rolspelende faktor was, ongeag of hy dit so wou hê of nie, dui aan dat die Amerikaanse samelewing nie so kleurblind is as wat hulle wil voorgee nie. Dat daar enigsins ’n kwessie rondom sy ras moes wees, is beduidend van die onderliggende rass spanning en -stereotipes wat steeds in die VSA geld. Dit gee ook te kenne dat die VSA nog nie die juk van die verlede kon afskud nie en dat volle sosiale gelykheid nog nie behaal is nie. Dit bevestig ook dat, al is die Jim Crow-wette en amptelike segregasie al vir ongeveer veertig jaar afgeskaf, sosiale verandering nie só spoedig kon plaasvind nie.

2.4.2 hooks oor die Civil Rights Movement

In hooks se boek *Yearning* (1990) is dit duidelik dat die Civil Rights Movement en die hedendaagse Amerikaanse konteks haar denke beïnvloed en die onderbou is van haar teoretisering. Haar siening van die stryd om menseregte in die VSA sentreer hoofsaaklik rondom die kwessie van gender. hooks (1990:15-16) dui aan dat daar tydens die CRM geveg is vir swart Amerikaners se toegang tot hulpbronne, geleenthede en voorregte wat gelykstaande is aan dié wat blanke Amerikaners geniet. Hierdie maatstaf word gesien as ’n aanduiding van die mate waartoe persepsies rakende vryheid beïnvloed word deur die waardes en ideale van sogenaamde wit koloniste (hooks 1990:15-16). Die waardes wat deur die blanke voorgehou word as ideaal, word dus deur manlike swart bevryders nagestreef, sonder dat daar ag geslaan word op watter behoeftes swart mense in die geheel het (met verwysing na vryheid). hooks (1990:15-16) dui aan dat die swart beweging in die openbare sfeer gedryf en dus gekenmerk is deur die ervaring van die manlike geslag – die beduidende rol wat vroue in die beweging gespeel het, word dikwels misken weens die media en bevrydingskampaes se oordrewe beklemtoning van die manlike invloed, wat ’n aanduiding is van die oorheersende patriargale bestel wat in die VSA geld (hooks 1990:16). hooks (1990:15-16) wys daarop dat bogenoemde bevoordeling van die swart samelewing meestal op die manlike geslag gerig is. Die sosiale vooruitgang van swart Amerikaners blyk hoofsaaklik die manlike geslag in ’n bevoorregte posisie te plaas waarin daar ’n patriargale denkraamwerk aangehang word wat mans bevoordeel. Dus bevoordeel die CRM swart mans meer en plaas hulle in ’n meer gunstige posisie as swart vroue, net soos blankes in ’n hoër posisie as hulle geplaas is. hooks (1990:16) verwoord dit soos volg:

Insistence on patriarchal values, on equating black liberation with black men gaining access to male privilege that would enable them to assert power over black women, was one of the most significant forces undermining radical struggle. Thorough critiques of gender would have compelled leaders of black liberation struggles to envision new strategies and to talk about black subjectivity in a visionary manner.

Hierdie argument begrond sy in die onderbeklemtoonde rol wat vroue tydens die CRM gespeel het. Sy meen dat vroulike figure dikwels minder aansien geniet het as hul manlike eweknieë en dat sommige se stories selfs deur mans geapproprieer is (hooks 1990:16).

Daar kan afgelei word dat dit vandag steeds in die geesteswetenskappe relevant is om 'n gesprek te hê oor ras en ervarings daarvan. Alhoewel daar geglo word dat die samelewing post-2000 as nie-rassig beskou kan word, kan daar uit bogenoemde afgelei word dat dié konsep steeds op 'n daaglikse basis mense se idees vorm en beïnvloed. Net omdat rassisme nie meer so blatant en openlik gepropageer word nie, beteken dit immers nie dat 'n land of kultuur "nie-rassig" is nie. Verder is dit ook belangrik om daarop te let dat die afskaffing van segregasiebeleide in die VSA nie oornag tot sosiale integrasie gelei het nie. Net so beteken die afskaffing van apartheid in Suid-Afrika in 1994 ook nie dat die onregte van die verlede oornag opgehef is en ongedaan verklaar is nie. Daar kan selfs gewonder word of volle rasseintegrasie al hoegenaamd plaasgevind het in hierdie twee lande.

2.5 hooks oor ras: Die strewe na 'n radikale swart subjektiwiteit

In Del Guadalupe Davidson en Yancy se *Critical perspectives on bell hooks* merk Farr (2009:156) op dat dit moeilik is om oor ras te praat – gelykheid, diversiteit, multikulturalisme en kleurblindheid ten opsigte van ras word op prys gestel, terwyl ongeregtheid, diskriminasie en marginalisering nie 'n gewilde onderwerp vir bespreking is nie. Sogenaamde 'kleurblindheid' word skynbaar in die algemene diskoers voorgehou as 'n sinvolle wyse waarop rassisme oorkom en 'n gelyke samelewing bewerkstellig kan word (Farr 2009:156). Hierdie ingesteldheid het egter die potensiaal om negatief te wees aangesien dit nie kwessies rakende ras aanspreek nie, maar eerder die bestaan daarvan ignoreer (Farr 2009:156). Farr (2009:157) meen: "Racism and its consequences are not overcome by pretending that race is not real. The issue here is what we do with our racial identities." bell hooks lewer volgens Farr (2009:157) 'n belangrike bydrae tot die diskoers aangaande ras. Sy fokus op "racial identity" en bespreek kwessies soos rassisme en 'kleurblindheid' (Farr 2009:157).

Cheng (1997:553) bevestig dat hooks ras en rassisme as 'n belangrike onderwerp ag om te bestudeer, aangesien 'n gebrek om hierdie saak aan te roer die status quo van wit oorheersing in stand hou. Ten eerste moet dit in ag geneem word dat die konstruk *ras* vir hooks onlosmaaklik deel is van menswees en dat dit blote onderskeid op grond van velkleur te bowe gaan – *ras* is eerder beduidend van 'n reeks veranderlikes wat geld vir elke individu (Martin 1993:48). As sosiale konstruk is en kan *ras* ongelukkig, soos uitgebeeld in vorige afdelings van hierdie hoofstuk, ook aangewend word vir die politieke onderdrukking van 'n groep mense wat tot 'n sekere ras behoort. Die kompleksiteit van ras soos hooks dit beskou, word deur Martin (1993:48) opgesom:

As skin color relates to social, economic, and political status, it is no longer a mere form of human embodiment and difference; rather it becomes a social construct used in concrete forms of domination and exploitation, as well as discursive structures, to subordinate black women.

In die volgende afdeling word 'n uiteensetting van hooks se standpunte rakende *ras* aangebied, met verwysing na die hoofstukke “Postmodern blackness”, “Critical interrogation” en “The politics of radical black subjectivity” in hooks se boek *Yearning: Race, gender and cultural politics* (1990). hooks onderneem die konstruksie van 'n nuwe, radikale swart subjektiwiteit deur haar te beywer vir die afbreek van essensialistiese rassestereotipes en die aanmoediging van swart betrokkenheid by die erkenning en bou van swart subjektiwiteit.

2.5.1 Postmodernisme en swartwees

In die artikel “Postmodern blackness”, opgeneem in *Yearning: Race, gender and cultural politics* (1990:23-32) bespreek bell hooks die verhouding tussen die postmodernisme en *swartwees* op 'n kritiese wyse. hooks (1990) identifiseer twee elemente van die postmodernisme wat krities in oënskou geneem moet word: Ten eerste is dit spesifiek die postmodernisme se omgang met die Ander, rasse-identiteit en voorstelling van veral die swart subjek, wat onder die loep kom. hooks se kritiek op die essensialisme word hier betrek ten einde die teoretiese begrippe waarin haar werk gesetel is, te verstaan. Ten tweede bespreek en kritiseer hooks die gebruik van taal en spesifiek die meestersdiskoers om byvoorbeeld oor die Ander te skryf.

'n Kritiese ingesteldheid teenoor die postmodernisme word deur hooks (1990:24) ingeneem aangesien die wyse waarop daar met konsepte soos “Otherness and difference” omgegaan word, nie die diskoers in 'n vernuwende of radikale rigting stuur nie. Daar is selde bydraes

deur swart skrywers en min outentieke verwysings na die *swart ervaring*; daar is veral 'n gebrek aan die bestudering van swart vroue se werk (hooks 1990:24). hooks (1990:24-25) gee te kenne dat die postmodernisme bestaan van die Ander erken en selfs ondersoek. Die wyse waarop die postmoderne ondersoek uitgevoer word, veroorsaak egter steeds dat hierdie Ander se subjektiwiteit misken word. Davidson en Davidson (2009:71) formuleer enkele kwelpunte omtrent die postmodernisme, soos wat dit in hooks se skryfprojek aangespreek word: Ten eerste is die gebruik dat *witheid* die norm is waarteen "andersheid" gemeet word, problematies – die feit dat dit onbepaald en onbevragekend voortgaan, is onaanvaarbaar. Tweedens pla die *wit* oorheersing van die akademiese diskoers oor ras. Volgens hooks het wit akademiese dikwels min tot geen kontak met die Ander oor wie hulle skryf nie. Diversiteitstudies wat vanuit 'n *wit* perspektief benader word en die Ander as interessante, eksotiese studie-objekte voorhou, is 'n derde punt van kritiek. Laastens sorg die samehoping van alle mense van kleur, sonder om hul verskille of eie wêreldbeeld te erken, ook vir die voortsetting van wit oorheersing (Davidson en Davidson 2009:71).

Ten spyte van die skynbare weersin in die postmodernisme is hooks eintlik te vinde vir die aanpassing en gebruik van hierdie teorie om verandering te bewerkstellig. Gevolglik is een van die sake waarvoor sy haar beywer, die totstandkoming van 'n *radikale postmodernisme*, ook bekend as die *politiek van andersheid* ("politics of difference"), waarby gemarginaliseerde stemme, soos bogenoemde, ingesluit kan word (Davidson en Davidson 2009:71). Slegs deur radikale en vernuwende teoretiese praktyke te beoefen, kan inklusiwiteit bewerkstellig word. Veral swart akademiese en skrywers word aangemoedig om hulself met die postmodernisme te bemoei en om tekste te produseer wat tot die korpus *radikale postmodernisme* gereken kan word (hooks 1990:28-29).

In "Postmodern blackness" (hooks 1990:28-29) word die postmodernisme se belangstelling in 'die Ander' gekontekstualiseer en gekritiseer vanweë die beperkende voorstelling van swart subjekte, wat aldus hooks (1990) te veel herinner aan essensialistiese identiteitsvoorstellings en -opvattinge. hooks moedig kritiek op die essensialisme aan ten einde die beperkende en eng opvattinge oor veral swart identiteit te ontluister. Sy verduidelik (hooks 1990:28-29): "Postmodern critiques of essentialism which challenge notions of universality and static over-determined identity within mass culture and mass consciousness can open up new possibilities for the construction of the self and the assertion of agency." hooks veronderstel dat haar lesers bekend is met die terminologie en bied nie in hierdie artikel of in *Yearning* (1990) 'n verklaring of eie interpretasie van die essensialisme wat sy kritiseer nie.

Vir 'n verstaan van hoe hooks hierdie terme gebruik, wend ek my tot kritici se verklaring van haar teoretisering.

In “The specter of race” verskaf Farr (2009:157-159) 'n teoretiese onderbou vir die lees van hooks se artikel “Postmodern blackness” (1990). Hy meen dat die term *ras*, soos dit deur hooks gebruik word, óf vanuit die essensialisme óf die egalitarisme beskou kan word. Hy gebruik Iris Young (1990) se onderskeid tussen dié benaderings as vertrekpunt. Die essensialistiese beskouing van *ras* bepaal dat verskillende rasse-groepe in essensie en wese van mekaar verskil. Hierteenoor ag die egalitarisme die ‘grense’ tussen rasse-groepe as vloeibaar en as 'n produk van sosiale prosesse (Young 1990:157; Farr 2009:157-158). Historiese ongeregtighede soos slawerny (waarskynlik ook rasse-segregasie in die VSA en apartheid in Suid-Afrika – D.V.) is afkomstig uit 'n essensialistiese paradigma, verduidelik Farr (2009:158). Waarnemings van fisiese verskille tussen rasse-groepe het histories veroorsaak dat bepaalde negatiewe afleidings omtrent groepe se intellek, morele waardes en menswees gemaak is. Só is Afrikane byvoorbeeld beskou as minderwaardig vergeleke met Europeërs en is 'n wêreldwye rassehiërargie bewerkstellig (Farr 2009:158). Alhoewel hierdie narratiewe vandag as onwaar, ongrondwetlik en sosiaal onaanvaarbaar beskou word, meen Farr (2009:158) dat dit steeds 'n impak op maatskaplike denke het. Hierdie ingesteldheid het die onderbou van gekonstrueerde identiteite (“socially constructed identities”) geword: Dit ken steeds aan *swart* en *swartwees* negatiewe konnotasies toe (Farr 2009:158). Rassestereotipes, vervreemding en marginalisering is ook gevolge van 'n essensialistiese beskouing van *ras* en daaruit spruit 'n beperking van groepe se menswees (Farr 2009:158-159).

Headley (2009:139) verduidelik in “The Ethics of Blackness” waarom hooks nie met 'n essensialistiese beskouing van swart identiteit saamstem nie. Eerstens word daar uitgelig dat hooks nie in 'n essensiële *swartheid* (die idee dat alle swart mense in wese een spesifieke, vasgestelde stel eienskappe het) ondersteun nie, omdat dit 'n monolitiese swart identiteit veronderstel (Hadley 2009:139). Dit bou voort op die idee en stereotipe dat alle swart mense homogeen en eenders is. Die essensialisme ontken en onderdruk volgens hooks ‘andersheid’ ter wille van eenvormigheid (Hadley 2009:139). Veelvuldige swart identiteite en perspektiewe, swart subjektiwiteit, word vervolgens ontken. Hadley (2009:140) wys daarop dat hooks die essensialisme kritiseer omdat dit volgens haar inherent onversoenbaar is met die heterogeniteit en pluralisme, die veelvuldigheid, wat *menswees* veronderstel.

In “Postmodern blackness” argumenteer hooks (1990:28) dat die afsien van essensialistiese nosies ’n “serious challenge to racism” sal inhou. hooks (1990:28) verduidelik dat kritiek teen die essensialistiese denkwysse onderneem moet word aangesien dit swart identiteit tot so ’n mate beperkend voorstel dat *wit oppergesag* in stand gehou word. ’n Voorbeeld van ’n een-dimensionele perspektief op swart identiteit word reeds aan die begin van die artikel genoem wanneer hooks uitvaar teen die Amerikaanse rassestereotipe dat swart mense hoofsaaklik geassosieer word met “concrete gut level experience” (hooks 1990:23) en, volgens dié stereotipe, nie met abstrakte denke en teoretiese konseptualisering geassosieer word nie. Hierdie stereotipes word gehuldig deur sowel wit as swart akademici, denkers en skrywers, soos wat dit uit haar vertelling van ’n gesprek om die etenstafel blyk (hooks 1990:23). Dit is van primêre belang dat hierdie stereotipes bevraagteken en ondersoek moet word en dat literêre tendense soos die postmodernisme deur swart skrywers en akademici beoefen moet word. In haar skryfprojek kritiseer hooks graag rassestereotipes deur krities na ’n eie swart identiteitsopvatting te kyk én wit bevooroordeeldheid teenoor die swart bevolkingsgroep in Amerika te ondersoek.

Eerstens is dit veral die gebrekkige voorstelling van swart identiteit wat vir hooks problematies is. Swart subjekte kan volgens hooks (1990:28) maklik deur die essensialistiese, argaïese, koloniale klassifikasies tot twee klassifikasies beperk word, naamlik nasionalistiese (pro-swart) en assimilerende (wit-gesinde) swart groepe. Verder word *swartwees*, soos reeds genoem, beperk tot die meer konkrete ervarings en word dit, tot hooks se frustrasie, nie met abstrakte denke en teoretisering in verband gebring nie (hooks 1990:23; 25). Farr (2009:159) verwoord hooks se waarnemings aangaande beperkende, essensialistiese identiteitsbeskouings soos volg: “[R]acial essentialism attempts to construct fixed, racialized identities that rob black persons of their agency.” Deur swart mense te beperk tot enkele stereotipiese identiteitbeskouings is dit duidelik dat die swart subjek van sosiale ontwikkeling, vooruitgang en basiese menslikheid ontnem word. Dit maak van die swart subjek ’n objek, dit ontnem hom/haar van sosiale agentskap (“social agency”) en ’n identiteit. Vergelyk hooks se onderskeid tussen die subjek en objek in *Talking back* (1989:42-43):

As subjects, people have the right to define their own reality, establish their own identities, name their own history. As objects, one’s reality is defined by others, one’s identity is created by others, one’s history named only in ways that define one’s relationship to those who are subject.

Swartwees word dus in só 'n mate ontken, dat die vorming van 'n eie identiteit nie eers moontlik is nie. *Swartwees* word slegs in terme van *witwees* (subjekte) geformuleer as die sogenaamde Ander; 'n eie swart subjektiwiteit word nie erken of oorweeg nie.

hooks (1990:28-29) reken dat hierdie miskennings van swart subjektiwiteit aangespreek kan word deur 'n gelaagde en ryk swart ervaring voorop te stel wat 'n noue, monolitiese beskouing van swart identiteit uitdaag. Deur die essensialistiese kategorisering te bevraagteken, kan 'n veelvuldige swart identiteit bewerkstellig word. Die erkenning van verskillende swart identiteitsbeskouings, van verskeie swart ervarings, ondermyn die rassestereotipes waarop die samelewing gegrond is (hooks 1990:29). Headley (2009:141) beklemtoon dat hooks nie alle vorme van 'n gedeelde ervaring, 'n gedeelde geskiedenis of assosiasies met ander individue afskiet nie. Slegs beperkende, essensialistiese beskouings wat byvoorbeeld alle swart ervarings tot eenvormigheid verdoem, word gekritiseer. Ter aansluiting hierby, noem Farr (2009:160-161) dat hooks se voorstelling van die postmodernisme 'n positiewe uitwerking op rassekwessies kan hê. Die postmodernisme bevraagteken en ondersoek universele gewens, wat tot die afbreek van statiese en verouderde sienings van die self (en Ander) kan lei. Daar word gevolglik wegbeweeg van die essensialistiese beskouing van *ras* as rigiede konstruk en die moontlikheid van 'n bevryde identiteit ontstaan (Farr 2009:161).

Naas 'n kritiek op essensialistiese rasbeskouings, identifiseer hooks (1990:25) 'n tweede punt van kritiek: die gebruik van meesternarratiewe en 'n meestertaal waarin die Ander voorgestel word. hooks (1990:23-24) dui uit die staanspoor aan dat sy nie die postmodernisme misken nie, maar eerder gekant is teen die meesternarratief waarin dit beoefen word. Dit is die appropriasie van die perspektiewe van die Ander, soos deur die postmodernisme gebruiklik is, en die weergee daarvan in die meestertaal wat vir haar problematies is, nie die feit dat daar op die Ander gefokus word nie. Vergelyk hooks (1990:25):

It is sadly ironic that the contemporary discourse which talks the most about heterogeneity, the decentered subject¹¹, declaring breakthroughs that allow recognition of Otherness, still directs its critical voice primarily to a specialized audience that shares a common language rooted in the very master narratives it claims to challenge.

Deur die gesprek oor die postmodernisme in 'n oorheersende taal en diskoers (soos byvoorbeeld hoofstroom-Engels – D.V.) voort te sit, maak akademici steeds gebruik van die meesternarratiewe wat hulle beweer deur middel van hul werk uitgedaag word.

¹¹ Die term “decentred subject” gebruik hooks (1990:25) met verwysing na die “displaced, marginalized, exploited and oppressed black people”. Dit kom later in hierdie studie aan bod.

Die gebruik van 'n meesertaal kan ook as 'n uitsluitingsmetode ingespan word. hooks (1990:29) dui aan dat sowel akademiese as kulturele sensorskap dikwels toegepas word op die skryfwerk van swart Amerikaanse skrywers, veral vroue. Sy gebruik haar eie skryfwerk as voorbeeld en verduidelik dat indien sy 'n abstrakte, gefragmenteerde en nie-liniêre narratief volg (wat dus nie inpas by die Westerse denke nie), haar werk voortdurend deur redakteurs en uitgewers van die hand gewys word (hooks 1990:29). "This does not conform to the type of writing they think black women should be doing or the type of writing they believe will sell," sê hooks (1990:30). Dit wil voorkom of swart skrywers deur die (Amerikaanse – D.V.) literêre sisteem ontmoedig is om in 'n eie of outentieke styl te skryf aangesien hul werk nie sou verkoop nie – daar kan afgelei word dat hooks dit nie as 'n geldige rede beskou om stemme wat pas tot hul reg kom, stil te hou nie. Elders merk hooks (1990:130) op dat die afkeur van bogenoemde 'vryer skryfstyl' ook as 'n blote tentoonstelling van wit mag oor die swart skrywer kan wees. Oor haar eie skryfprojek maak hooks (1990:25) die volgende opmerking: "I enter a discourse, a practice where there may be no ready audience for my words, no clear listener, uncertain then, that my voice can or will be heard." Selfs hooks, 'n bekende figuur, sukkel skynbaar om 'n lesersmark en gehoor te kry omdat sy die gebruik van teorie en 'n swart bewussyn met mekaar wil versoen.

Deur swart skrywers te ontmoedig om in 'n eie stem en 'n eie styl te skryf, word monolitiese swart identiteitsvoorstellings onbepaald voortgesit en lei dit nie tot die verbetering van maatskaplike kwessies soos rassisme nie. Gevolglik moedig hooks (1990:30) swart akademiëci en denkers aan om self die lesersmark te skep wat skynbaar ontbreek vir hierdie tipe tekste en om ook tot die produksie van soortgelyke werke by te dra ten einde die "exclusionary practice of postmodern critical discourse" te verander en 'n postmodernisme van weerstand ("postmodernism of resistance") te bewerkstellig (hooks 1990:30). hooks wil uiteindelik sorg dat alle swart stemme gehoor word sonder dat dit deur dominante akademiese elite gewysig of aangepas is (Davidson en Davidson 2009:71).

Met die gebruik van terme soos "hekwagters", "marge" en "sentrum" sluit hooks (1990) se teoretiseringaan by aspekte van die postmoderne diskoers en die sisteemteorie, soos gemunt deur Even-Zohar. hooks gebruik bogenoemde terme, net soos die essensialisme, sonder veel verklaring en verwag dat haar leser reeds bekend is met die jargon. Aangesien 'n basiese uiteensetting van Even-Zohar se sisteemteorie reeds in die eerste hoofstuk van hierdie studie onderneem is, werk ek vanuit dieselfde veronderstelling.

In die vorige afdeling is hooks se kritiek teen die gebruik van 'n sogenaamde “meestersdiskoers” belig. Die (wit) hekwagters van die literêre sisteem hou, aldus hooks (1990:29-30), swart produseerders van ‘alternatiewe’ tekste op die rand. hooks (1990:25) dui aan dat dié wat nie in die sentrum is nie, maar deur die hekwagters buite die sentrum gehou word, toenemend vervreemd en uitgesluit voel. Alhoewel dit nie hier eksplisiet gestel word nie, kan daar vanuit 'n latere verwysing (hooks 1990:129) afgelei word dat hooks hier ook impliseer dat “wit en manlik” as die sentrum beskou word, terwyl *swartwees* op die marges geposisioneer word, vergelyk: “[W]e are told by gatekeepers, usually white, often male, that it will be better for us to write and think in a more conventional way.” Del Guadalupe Davidson (2009:126) onderstreep hierdie interpretasie: “White patriarchal society establishes a false dichotomy that positions whites as subjects and black people in general and black women in particular as subordinated and marginalized others.” Dit is vir hooks problematies dat die wit patriargale sisteem steeds 'n behoefte het om almal wat ‘anders’ as hulself is, uit te sluit. In “Postmodern blackness” word die definisie van die gemarginaliseerdes etlike paragrawe later verbreed deur alle groepe, ongeag geslag, klas, ras of seksuele voorkeur, in te sluit by die swart onderdrukte (hooks 1990:26-27). Almal wat as “nie-blank” en/of “nie-manlik” gekategoriseer kan word, is dus op die marge.

Hierdie tentoonstelling van sosiale ongeregtigheid spruit volgens hooks (1990:24) uit die sogenaamde *wit oppergesag* (“white supremacy” – meer hieroor in die volgende afdeling) wat in beheer is van die postmoderne diskoers. Die term “wit oppergesag” verwys spesifiek na blanke mans, die hekwagters, en dié in wie se oë die Ander as 'n teenpool staan (hooks 1990:24). Swart vroue word die meeste by hierdie diskoers uitgesluit (hooks 1990:24). Farr (2009:160) onderstreep hierdie waarneming wanneer hy verduidelik dat die postmodernisme 'n wit, manlike, akademiese narratief is, gerig op die wit, manlike, akademiese diskoers. Dit kán dus nie die posisie van die Ander voldoende begryp of oorweeg nie. Hy is van mening dat die postmodernistiese beskouing swart mense van hul menslikheid en subjektiwiteit ontnem nog voordat hul ten volle as mense en individue erken is (Farr 2009:160). Die feit dat hierdie groepe moes veg sodat hul menslikheid en subjektiwiteit erken kon word, word gewoon nie in ag geneem nie. Dit sluit aan by hooks (1990:25-26) se bewering dat wit kritici en akademici – die hekwagters en beskermers van die wit meesternarratief – weens hul gebrekkige kontak met en begrip van die swart subjek, die miskenning van menslikheid kan voortsit. Gevolglik word maatskaplike verandering en sosiale vooruitgang belemmer. Postmoderniste besef nie dat die miskenning van menslikheid en subjektiwiteit toegeskryf kan

word aan wit bevoorregting en die feit dat hul eie (wit) subjektiwiteit en menslikheid nooit van hul ontnem is nie (Farr 2009:160-161). Farr (2009:160) verduidelik: “[T]heir own subjectivity has not been denied by a system which sought to dehumanize them altogether.”

Volgens hooks (1990:24-25) onderskep *radikale postmodernisme* die voorafgenoemde emosies van alle uitgesluite groepe en dien dit as ’n platform vir ’n gevoel van samehorigheid en solidariteit tussen die onderdrukte. Die term *radikale postmodernisme* (“radical postmodernism”) gebruik hooks as ’n sinoniem vir haar *politiek van andersheid* (“the politics of difference”) (Davidson en Davidson 2009:71). Sy voer aan dat *radikale postmodernisme* die stemme van dié wat uitgebuit, gemarginaliseer en onderdruk is, behoort in te sluit (hooks 1990:25).

Hierdie behoefte aan samehorigheid, aan ’n kritiese ingesteldheid teenoor die onderdrukkers en aan bevrydende stemme, word as “yearning” (hooks 1990:27) beskryf. “Yearning” raak ’n metafoer vir hoop, ’n kritiese ingesteldheid en die behoefte aan die aanvaarding en viering van ‘andersheid’ (Headley 2009:146). Volgens hooks (1990:27) sny hierdie hunkering deur grense van ras, klas en geslag. Dit laat die vervreemdes met ’n behoefte aan ’n kritiese stem wat die opwelling van emosies kan verwoord (hooks 1990:26-27). Dit veronderstel die aanvaarding van die Ander en ’n platform van waar individue se verskille gedeel en gevier kan word (Headley 2009:146).

Een voorbeeld wat die sterk verlange na hoop uitdruk, is die funksie van *rap* in die Amerikaanse musiekbedryf (hooks 1990:27). *Rap* het die plek van jazz en blues-musiek ingeneem en gevolglik kan dit as ’n nuwe “testimony for the underclass” (hooks 1990:27) beskou word. In *rap*-musiek word die samelewing en sy norme krities betrag en daarom meen hooks is dit die nuwe spreekbuis van die onderdrukte. Verder merk hooks op dat die postmoderniste se belangstelling in swart Amerikaners hoofsaaklik beperk is tot *rap*-musiek. Sogenaamde kulturele sensorskap word skynbaar hier die minste toegepas. hooks (1990:29) toon aan hoedat kulturele sensorskap, veral in geskrewe werke, deur uitgewers toegepas word. Gevolglik word baie [swart] mense weens ekonomiese sensorskap by die sisteem uitgesluit en word hul bydrae tot kultuurteorie en die akademiese diskoers beperk.

Ten spyte van bogenoemde uitsluiting, moet swart akademiese egter, volgens hooks (1990:30), ophou om hulself as magteloos op die marge van die akademie te ag en sodoende wit akademiese oorheersing verder laat plaasvind. ’n Subjek kan ’n kritiese ingesteldheid

jeens die sisteem kies en vanuit die marge daarvoor skryf. Die term gedemeritaliseerde (verplaaste) subjek (“decentred subject”, hooks 1990:25) word deur hooks gebruik om na die enkele stem te verwys wat krities teenoor die heersende, onderdrukkende diskoers staan, of wat die heterogeniteit van hierdie diskoers bevraagteken. Dit is ’n kritiese stem wat nie tot die sentrum van die akademie, die diskoers of die kultuur behoort nie, maar vanuit die marge funksioneer. Die *verplaaste subjek* kies as gebaar van weerstand, om sigself op die marges te posisioneer om vandaar kritiek te lewer en die sisteem te verander. hooks (1990:153) ag immers ook haarself as so ’n verplaaste subjek wat spesifiek die marges kies omdat dit ’n plek van radikale oopheid is. Sy meen dat slegs die swart filosowe, akademici, kritici of skrywers sêlf kan bepaal watter impak hul werk op die akademie en diskoers kan hê en moedig hulle daarom aan om hierdie voorbeeld te volg (hooks 1990:30).

Die werk wat hierdie *verplaaste subjekte* produseer, hoef nie net akademies van aard te wees nie. ’n *Radikale postmodernisme* stel ’n samewerking tussen die akademie en die openbare sfeer op prys en gevolglik ontstaan ’n tipe maatskaplike betrokkenheid by of bewustheid van akademici se behoefte om ’n invloed op die alledaagse ervaringe van die gemeenskap te hê. Dit kan bewerkstellig word deur met die Ander (swart en ‘onderklas’) te skakel in gesprekke of ruimtes waarin beide subjekte die potensiaal het om mekaar (gunstig) te beïnvloed. Ten laaste voer hooks (1990:30-31) aan dat dit sinvol is om kuns en/of kritiek te skep wat met die populêre kultuur skakel. Die popkultuur en ’n reeks ander “happenings” skep gapings waaruit opposisionele denke soos die *radikale postmodernisme* kan spruit; denkers hoef nie meer tot die eng akademiese sfeer beperk te wees waar hulle geen werklike kontak met die “gewone wêreld” het nie (hooks 1990:31). Sy verduidelik (hooks 1990:31):

Much postmodern engagement with culture emerges from the yearning to do intellectual work that connects with habits of being, forms of artistic expression, and aesthetics that inform the daily life of writers and scholars as well as a mass population.

Die marge sal waarskynlik die plek wees van waar opstande in die toekoms sal plaasvind, of van waar weerstand teen die norm sal kom. Die popkultuur sal ’n sentrale ontmoetingsplek wees waaruit “radical happenings” kan stam (hooks 1990:30-31).

2.5.2 ’n Kritiese blik op *witwees*

Daar kan uit hooks se gebruik van en kritiek op die postmodernisme afgelei word dat sy van mening is dat *wit* steeds tot die sentrum van die akademiese sisteem behoort terwyl *swart*

op die marge geïmagineer is. Dit kan daartoe lei dat *swartwees* as 'n kommoditeit geag word (Davidson en Davidson 2009:73). Ten einde 'n radikale swart subjektiwiteit te bewerkstellig, is dit eerstens vir hooks noodsaaklik om 'n kritiese blik op *witwees* te rig.

In die essay “Critical interrogation”, in *Yearning* (1990:51-55), ondersoek hooks die posisie en subjektiwiteit van blanke akademici. Sy verduidelik ten eerste dat representasie en kulturele nuanses gebaseer is op en afhanklik is van die konteks waaruit dit spruit. Volgens haar is die verstaan van 'n spesifieke konsep verbind aan die verskillende kultuurkontekste waarin dit gebruik kan word – een woord kan in verskillende kontekste voorkom en het waarskynlik 'n betekenis wat van die konteks afhanklik is (hooks 1990:51). Terme soos *difference*, *hegemony* en *the Other* het modewoorde geword wat die plek van woorde soos “onderdrukking”, “wit” en “swart” ingeneem het (hooks 1990:51-52). Hierdie nuwe, politiek korrekte sleutelwoorde skep skynbaar 'n ruimte waarin rassisme, seksisme en klassisme beter verdoesel kan word, maar volgens hooks (1990:52) bly dit selfs in die verskanste vorm nietemin diskriminasie. Omdat die terme deur wit kultuurteoretici en denkers gebruik word en nie deur swart denkers vanuit 'n konteks van kulturele weerstand nie, kan daar afgelei word dat dit ‘skadeloos’ en sonder sosiale trefkrag is.

Daar word in “Critical interrogation” (hooks 1990:51-55) ook uitgebrei op die idee dat representasie in die openbare sfeer, byvoorbeeld in films, boeke en die media, steeds deur een groep beheer word. Net soos in “Postmodern blackness” dui hooks (1990:55) aan dat die Ander in terme van hierdie bevoorregte groep – wit mense – gedefinieer word. Sy erken die postmodernisme se belangstelling en skynbare bevordering van “difference and otherness” (hooks 1990:52), maar reken dat dit nie voldoende is om die volgehoue stereotipes en wanvoorstelling wat in die hoofstroom media heers, te herstel nie. Gevolglik kom 'n kommodifisering van *andersheid* en *swartwees* (hooks 1990:7-8; Davidson en Davidson 2009:73) ter sprake – die stereotipiese voorstelling van *swartwees* raak 'n verkoopbare produk waaruit iemand kan munt slaan. Ten spyte van die skynbare belangstelling in ras, die representasie en die Ander is die vraag steeds: wie word aangestel om oor hierdie Ander navorsing te doen, te skryf of om lesings aan te bied? hooks (1990:55) is van mening dat dit beslis nie deur lede van hierdie Ander onderneem word nie. Magsposisies, veral met betrekking tot die akademie, is steeds in daardie stadium deur blanke akademici beheer (hooks 1990:54-55). As gevolg van dié wanbalans doen hooks (1990:54) 'n beroep op die kritiese bespreking en bevraagtekening van *witwees*. Sy verwoord dit soos volg (hooks 1990:54):

One change in direction that would be real cool would be the production of a discourse on race that interrogates whiteness. It would just be so interesting for all those white folks who are giving blacks their take on blackness to let them know what's going on with whiteness. In far too much contemporary writing [...] race is always an issue of Otherness that is not white; it is black, brown, yellow, red, purple even. Yet only a persistent, rigorous, and informed critique of whiteness could really determine what forces of denial, fear and competition are responsible for creating fundamental gaps between professed political commitment to eradicating racism and the participation in the construction of a discourse on race that perpetuates racial domination.

Die hele diskoers rondom ras moet volgens hooks (1990:54) in herberekening gebring word. Ten eerste moet die wit ondersoek na die swart Ander op 'n selfreflekerende en kritiese wyse gehanteer word. Dit is nie genoeg dat blanke akademici of skrywers bloot hul blanke subjektiwiteit in die voorwoord van hul boek of essay oor *ras* erken, maar voortgaan om vanuit 'n *wit oppergesag*-perspektief hul ondersoek te rig nie (hooks 1990:54; Davidson en Davidson 2009:72). hooks (1990:55) is van mening dat daar bepaalde kwessies na vore tree wanneer 'n lid van die bevoorregte groep die realiteit van lede van die minder magtige, uitgebuite en onderdrukte groep 'interpreteer'. Die feit dat *wit* steeds die norm bly en *swart* as die Ander gesien word, is 'n aanduiding van "just how tightly the colonizer/colonized paradigm continues to frame the discourse on race and the 'Other'" (hooks 1990:55). Die aanname dat akademici wat oor ras en rasseaangeleenthede skryf, inherent teen rassisme is, moet ook krities ondersoek word (hooks 1990:55). hooks (1990:53) lys talle voorbeelde waar skynbare wit liberaliste in der waarheid rassestereotipes en sosiale onderdrukking voortsit. Die erkenning van 'n eie subjektiwiteit en 'n ondersoek na die denkprosesse en paradigmas onderliggend tot die ondersoek, móét dus geprioritiseer word ten einde meer geloofwaardige tekste oor brandpunte soos *ras* te lewer (hooks 1990:54)¹².

Tweedens is 'n kritiese ondersoek vanuit swart geledere na die wit diskoers – na sogenaamde *witwees* – nodig. hooks (1990:55) dui immers aan dat daar min, indien enige, befondsing beskikbaar is vir of navorsers wat bereid is om *witheid* as *andersheid* te beskou; om *witwees* in terme van *swartwees* te definieer en te ondersoek. Dít terwyl die omgekeerde ('n *wit* ondersoek na *swartwees* as *anders*) dikwels meer op prys gestel word en as outoriteit geag word as swart navorsing oor *swartwees*; laasgenoemde word dikwels as "too angry" afgemaak (hooks 1990:55). Daar is duidelik 'n groot behoefte aan kulturele transformasie. Slegs deur *witwees* krities te betrag en te evalueer kan die moontlikheid ontstaan vir die

¹² Dit is juis om hierdie rede dat ek my *witheid* in die eerste hoofstuk van hierdie studie verklaar het.

vorming van 'n veranderde diskoers oor *ras* wat kulturele transformasie teweeg sal bring en ook rassegelykheid sal inhou (hooks 1990:54).¹³

Slegs wanneer die meesternarratiewe bevraagteken word deur dié wat dit voortsit (wit akademici) en dié wat dit nie teengaan nie (swart denkers) of dié waaroor dit gaan (swart subjekte) kan ware verandering in die diskoers oor *ras*, die Ander en die kultuurteorie bewerkstellig word.

2.5.3 'n Radikale swart subjektiwiteit

Nadat daar krities na *witwees* gekyk is en die bestaande swart identiteitvoorstelling in ag geneem is, kan die vorming van 'n radikale swart subjektiwiteit ondersoek word. In die essay getiteld "The politics of radical black subjectivity" (hooks 1990:15-22) bespreek hooks die identiteit en posisie van swart mense in die (Amerikaanse – D.V.) samelewing¹⁴. Aangesien hooks na sowel *swartwees* in die algemeen as met spesifieke verwysing na die posisie van die swart vrou skryf, sal dit in hierdie afdeling, weens die aard van my studie, ook so gehanteer word.

In haar kritiek teen elemente van die postmodernisme en haar afwysing van essensialistiese identiteitsvoorstellings maak hooks telkens melding van die beperkte en beperkende representasie van *swartwees*. Soos reeds aangedui, bestaan daar 'n monolitiese beeld van swart identiteit wat gesetel is in uitgediende essensialistiese nosies van *swartwees*. Die swart identiteit word dikwels in terme van *witheid* gedefinieer – dit staan as Ander teenoor die wit sentrum. Dit word ook uiters beperkend voorgestel: swartheid is óf nasionalisties óf assimilatief. Die konsep van 'n veelvuldige swart identiteit wat uit meer as hierdie enkele stereotipes bestaan, is volgens hooks moeilik vir 'n wit sentrum voorstelbaar. Hierdie beperkende swart identiteitsbeskouing ontnem die swart individu van sosiale agentskap en van die vorming van 'n self wat buite hierdie kategorieë staan. Die individu word dus tot *objek* afge- maak, aangesien sy nie 'n sê het in die vorming van haar eie subjektiwiteit nie.

¹³ Op grond van hierdie standpunt van hooks en die werk van Kamfer word daar wel in hierdie tesis krities met *witwees* omgegaan.

¹⁴ Daar word kennis geneem van ander navorsers, soos Oostdijk (2010), wat van mening is dat hooks se teorie oor subjekvorming nie genoeg om die lyf het nie. Om teoretici soos Judith Butler by hierdie studie te betrek, ontspoor myns insiens die argument aangesien aanvullende teorie in hoofstuk 3 aangewend word om hooks vir die Suid-Afrikaanse konteks aan te pas.

hooks (1989:42-43) omskryf die term *objek* soos volg: “As objects, one’s reality is defined by others, one’s identity created by others, one’s history named only in ways that define one’s relationship to those who are subject.” Hierteenoor is ’n *subjek* volgens hooks (1989:42): “As subjects, people have the right to define their own reality, establish their own identities, name their history.” Die erkenning van menslikheid met die woord “people” is opvallend in kontras met die gebruik van die neutrale “one” wat met *objek* in verband gebring word. Myns insiens beklemtoon hooks sodoende die menslikheid van subjekte en die afgesonderde alleenheid van die gemarginaliseerde wat nie tot stem kom nie¹⁵.

Swartheid word in terme van ’n reeks stereotypes beskou en daarom word *swart* met *objek* gelykgestel – dus nie mens of subjek nie. Farr (2009:158) onderstreep die feit dat hierdie uitgediende perspektiewe steeds gevolge inhou vir die samelewing:

The construction of race takes place in the context of Euro-American exploitation and dehumanization of African people. The construction of race is designed to use racial identity as a signifier of the human status of people of European descent and to signify the ‘subhuman’ status of people of African descent. Blackness then becomes a marker [...]

Swart word volgens hierdie stereotypes as ’n merker van die negatiewe voorgehou. *Swartwees* word só uitgebeeld dat dit met konkrete ervarings geassosieer word; swart mense is hiervolgens nie in staat tot abstrakte denke, teoretisering, die skep van kuns of die vorming van ’n eie subjektiwiteit nie (vergelyk hooks 1990:23).

Om die bogenoemde stereotypes rondom *swartwees* af te breek, streef hooks na die skep van ’n ruimte waarin *swart* as *subjek*, as *mens*, erken kan word; ’n plek waarin *swartheid* as ’n samestelling van veelvuldige identiteite en identiteitsopvattinge beskou kan word. Daar moet beweeg word na ’n nuwe ruimte waar ‘identiteit’ en ‘kultuur’ bydra tot die vorming van ’n radikale swart subjektiwiteit (hooks 1990:20).

Die proses waartydens ’n radikale swart subjektiwiteit gevorm word, is vir hooks ’n wordingsproses. Dit is volgens hooks (1990:15) maklik om weerstand teen sosiale ongeregtigheid en swart stereotypes te bied – beswaar kan maklik aangeteken word teen byvoorbeeld die wanvoorstelling van *swartwees* en vorme van ongeregtigheid. Blote weerstand teen hierdie uitbeeldings is egter nie genoeg nie. Om subjek te word, is ’n proses waartydens die individu

¹⁵ Daar sou moontlik afleidings gemaak kon word omtrent die gebruik van die enkelvoud om na die gemarginaliseerde te verwys en die meervoudsvorm vir subjekte. Gerieflikheidsomthelwe en weens die skryf in Afrikaans, gaan ek die enkel- en meervoudsvorme gebruik na gelang van die konteks waarin dit gestel word.

begin verstaan hoe strukture van oorheersing en onderdrukking in haar eie lewe werk en sowel kritiese denke as 'n kritiese bewustheid ontwikkel (hooks 1990:15). 'n Assimilerende ingesteldheid is iets wat die swart individu moet teengaan in haar wordingsproses – hooks (1989:112) dui aan dat weerstand teen die druk om te assimileer tot 'n oorheersende wit samelewing deel is van die stryd teen wit oppergesag en sodoende deel vorm van die proses van subjekwording. Deur bewus te wees van dié druk en die prosesse wat aanleiding gee tot assimilasië krities te evalueer, word 'n kritiese ingesteldheid gekweek. Gevolglik word nuwe bestaanswyses en denke aangeneem ten einde subjektiwiteit te bewerkstellig (hooks 1990:15).

Deel van die vorming van 'n radikale swart subjektiwiteit is die ontwikkeling van 'n eie identiteit en die gepaardgaande onderhandeling van 'n *self* wat sowel opposisioneel as bevrydend is (hooks 1990:20; 29). Bestaande norme en waardes van die samelewing waarin die individu gesetel is, moet in ag geneem en bevraagteken word sodat die self bevry kan wees van onderdrukkende, normatiewe waardes. In Amerika is die swart vrou byvoorbeeld in 'n milieu waar die wit vroulike subjektiwiteit as norm geag word en moet 'n *radikale subjektiwiteit* in terme hiervan beding word (vergelyk Reuter 2015:2 en hooks 1990:16-17).

Dié proses staan in hooks se skryfprojek bekend as “coming to voice” (hooks 1990:28). Die individu se ontdekking van haar eie stem en die moed om dit te gebruik om 'n eie (kritiese) opinie te formuleer en/of om kreatief te skep, is deel van die selfaktualisering wat met die proses van *subjekwording* verband hou. Alhoewel die term “coming to voice” hoofsaaklik in 'n figuurlike lig beskou moet word, het dit dikwels letterlike implikasies wat veral met taalgebruik, register, diskoers, dialek of uitspraakverskynsels in verband gebring word. In die volgende afdeling word daar meer aandag hieraan bestee.

Verder moedig hooks (1990:20) die verkenning van “marginal locations” aan, plekke waar die individu haar radikale subjektiwiteit kan verken en steeds kan deelneem aan die stryd om swart bevryding. Die marge kan as 'n plek van radikale oopheid beskou word, 'n plek van verset en potensiaal (hooks 1990:22). Op die marge kan die radikale subjek waarlik vry wees “to think and act freely” (Del Guadalupe Davidson 2009:128). hooks onderskei tussen twee realiteite – die marge is slegs 'n plek van potensiaal indien die *subjek* die marge gekies het en nie as *objek* tot marginaliteit verdoem is nie. Dit is dikwels die *verplaaste subjek* wat afgesien het van beperkende identiteitsopvattinge en wat krities met *witwees* omgaan, wat sigself op die marge posisioneer en vandaar verandering bewerkstellig (vergelyk hooks

1990:153; Davidson en Davidson 2009:76 en Del Guadalupe Davidson 2009:128). Die mees interessante en fassinerende konstruksies van swart subjektiwiteit kom van skrywers, kritici en kunstenaars wat op die marges van hul onderskeie gebiede is, meen hooks (1990:19). Daar is by hulle 'n toegewydheid tot hervorming van die sosiale bestel deur die beoefening van 'n radikale swart subjektiwiteit. hooks (1990:19) meen dat die uitbeelding van 'n veelvoudige swart identiteit, wat buite die beperkinge van identiteitvoorstelling val, juis sosiale vooruitgang bevorder. Swart kunstenaars en kritici wat op die marge van die kanon is, en kies om daar te wees, het die potensiaal om die onreg wat hooks sien afspeel, te verander. Hulle is revolusionêr ingestel en is daadwerklik gemoeid met en besorg oor swart kultuur en swart identiteit (hooks 1990:19).

hooks (1990:22) waarsku egter dat die uitleef van swart subjektiwiteit soms tot weerstand vanuit wit geledere kan lei. Sy gee die volgende voorbeeld (hooks 1990:22):

For example, when I give an academic talk without reading a paper, using a popular performative, black story-telling mode, I risk being seen by the dominating white other as unprepared, as just entertainment.

Ten spyte van die afkeur wanneer 'n swart subjek afwyk van wit normatiewe verwagtinge, meen hooks dat swart subjekte nie kan toelaat dat hierdie reaksie hul gedrag of die inhoud van hul werk rig nie. Dit is eerder van fundamentele belang dat die swart subjek nie goedkeuring of erkenning by die wit Ander soek nie, maar sal voortgaan met die desentralisering van *witheid* deur sulke weerstandige diskursiewe praktyke (hooks 1990:22).

2.6 hooks oor taal: Toeganklike taalgebruik as doelwit

Die geïntegreerde wyse waarop hooks kwessies soos ras, etnisiteit, geslag en klas aanraak, spreek van haar oortuiging dat al hierdie konsepte onderling verband hou. Valdivia (2002:430, 445) som hooks se skryfprojek op as implisiete en eksplisiete pogings om die hoofstroom-etiek te verbreed en te dekonstrueer. In hooks se skryfprojek dien *taal* as gereedskap waarmee huidige onderdrukkende diskoerse gekritiseer en gedekonstrueer word, al word daar eintlik min eksplisiete aandag aan *taal* gegee. Die twee belangrikste taalverwante essays uit hooks se korpus tekste dien as teoretiese grondslag van hierdie afdeling, naamlik: "Choosing the margin as a space of radical openness", opgeneem in *Yearning* (hooks 1990:145-155) en "Language: Teaching new worlds/new words" in *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom* (hooks 1994:167-175).

Dié essays kan sinvol naas mekaar gelees word en eersgenoemde kan selfs as 'n uitbreiding op of voortsetting van laasgenoemde geag word. Raakpunte sluit onder meer in die verwysing na Adrienne Rich se gedig “The burning of paper instead of children”, opgeneem in *The will to change: Poems 1968-1970*, spesifiek die reëls: “This is the oppressor’s language // yet I need it to talk to you”¹⁶ (hooks 1994:167; hooks 1990:146). Die gedig spreek primêr kritiek uit teen menslike lyding wat geïgnoreer word en dien as 'n verzet teen hierdie vorm van onderdrukking. Weerstand teen die onderdrukker is gevolglik ook 'n vertrekpunt in die essay “New worlds/new words” (1994). Standaard-Engels¹⁷ word as taal van die onderdrukker voorgehou en gevolglik ontstaan 'n geleentheid vir die gemarginaliseerde swart vernakulêr om as versettaal op te tree en sodoende die hoofstroom Engels te desentraliseer.

In albei essays word selfopgelegde marginaliteit as 'n positiewe ruimte vir verzet en taalontwikkeling voorgehou. Die belangrikheid van taal as medium van weerstand word telkens met refreine soos “Language is also a place of struggle” (hooks 1990) en “This is the oppressor’s language // yet I need it to talk to you” (hooks 1990; 1994) beklemtoon. Dit is duidelik dat hooks nie slegs skryf oor die revolusionêre aard van taal nie, maar dat haar teoretisering ook neerslag vind in die wyse waarop sy taal gebruik. Die doelwit van hooks se skrywe oor taal is om uiteindelik 'n eie stem te ontwikkel wat toeganklike taalgebruik aanmoedig en sodoende as teken van verzet abstrakte teoretiserings op 'n toeganklike wyse aanbied.

2.6.1 'n Sistemiese taalbeskouing volgens hooks

In die essay “Choosing the margin as a place of radical openness” (hooks 1990:145-153) gebruik hooks doelbewus, in haar eie woorde, verouderde kodes en konsepte soos marge, sentrum en sisteem om die betekenis daarvan te vernuwe en dit te omskep tot terme wat tuis hoort in 'n opposisionele diskoers. hooks het ten doel om deur middel van taal bogenoemde definisies te verbreed, te omskep en te wysig totdat dit in 'n teen-hegemoniese weerstandsdiskoers pas. Die sisteem, sentrum en marge lyk dus daarna anders.

¹⁶ Aangesien hierdie aanhaling oorspronklik uit 'n gedig kom en daar 'n strofepreuk tussen die reëls voorkom, behoort dit eintlik soos volg aangedui te word: “This is the oppressor’s language // yet I need it to talk to you”. Dus word dit só geskryf.

¹⁷ In die konteks van hierdie hoofstuk impliseer 'n verwysing na Engels, Amerikaanse Engels.

hooks (1990:145) hang die sogenaamde “politics of location” aan, wat veronderstel dat die individu se posisie in die sisteem ook haar manier van dink en praat oor kwessies soos ras, geslag en klas beïnvloed. Hiervolgens hou die individu se *ruimte* en *plek* (“space and location”) in die sisteem verband met haar *artikulasie* (“vocality”), die taal wat ingespan word om die verset aan te teken. Daar kan dus afgelei word dat die taal van die marge, of die taal wat op die marge beoefen word, behoort te verskil van die taal wat deur die sentrum van die sisteem gebesig word. Dit hou natuurlik verband met die vorming van ’n eie subjektiwiteit, soos in die vorige afdeling uiteengesit – subjekte op die marge wat hul subjektiwiteit erken deur ’n eie stem te ontwikkel, gaan noodwendig ’n ander woordeskat, diskoers en styl hê as dié in die sentrum.

2.6.2 Die onderdrukkende taal van die sentrum

In “Language: Teaching new worlds/new words” spekuleer hooks (1994:167-175) oor die skakel tussen *taal* en *onderdrukking*. Sy illustreer met behulp van ’n narratiewe verbeeldingsvlug die kompleksiteit van taal as medium van onderdrukking in die Amerikaanse slawe-geskiedenis. Haar eerste reaksie op die verband tussen die konstrakte *taal* en *onderdrukking* is om Amerikaanse Engels as die taal van die onderdrukker te erken, as “the language of conquest and domination” (hooks 1994:168). Die swart slawe wat na Amerika geneem is, het immers ’n baie konkrete assosiasie met Engels as taal van die slawehandelaar en onderdrukker gehad. Engels het ’n noodwendige en noodsaaklike lingua franca geword, ten spyte van die onderdrukkingsfaset daarvan, sodat slawe die eensaamheid van hul skielik waardelose moedertale en *swartwees* in ’n vreemde land en konteks kon oorkom (hooks 1994:168-169). Die Standaardvorm word selfs gelyk te stel aan ’n masker wat ander tale verbloem en versteek: “It is the mask which hides the loss of so many tongues” (hooks 1994:168). *Taal* het dus op ’n baie letterlike wyse minderheidstale en per implikasie minderheidsgroepe onderdruk. Amerika was immers eens ’n kontinent van veeltaligheid – inheemse tale, die tale van slawe en die moedertale van koloniste het mettertyd geassimileer met die hooftaal Engels (hooks 1994:169).

hooks onderskei dat dit nie taal per se is wat kan onderdruk of benadeel nie, maar dat die sprekers se gebruik daarvan as onderdrukkend beskou kan word: “How they shape [language] to become a territory that limits and defines, how they make it a weapon that can shame, humiliate, colonize,” (hooks 1994:167). Amerikaanse Engels, veral die formele vorm

wat in die akademiese konteks gebruik word, word gevolglik beskou as taal van die onderdrukker wat as wapen ingespan word om die Ander in te perk. *Taal* kan dus 'n wyse wees waarop die maghebbers in die sisteem die subjekte wat pas tot stem gekom het, onderdruk deur hulle te ontnem van hul nuutgevonde *artikulasie* (hooks 1994:168). Die sisteem word dus volgens hooks vanuit die sentrum deur die onderdrukkende, hegemoniese, wit denkers beheer. Weens die postmodernisme se belangstelling in die Ander is daar vanuit die sentrum belangstelling in dié wat op die marges gesetel is, maar word hulle steeds in terme van die sentrum as Ander beskryf en voorgehou ten einde wit oorheersing in stand te hou. hooks (1990:152) beskryf die sentrum se retoriek soos volg:

...I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority. I am still the colonizer, the speaking subject, and you are now at the center of my talk.

Diegene in die sentrum appropriëer die verhale van die Ander en stel dit onskadelik deur dit te herskryf in húl taal en aan te bied as hul eie. Sodoende behou hulle mag oor die worderingsproses en kan die Ander steeds net in terme van die sentrum gedefinieer word. Die breër sisteem kan gevolglik ook net toegang tot die gemarginaliseerdes verkry via die sentrum. Dit is juis hierdie inperking wat hooks wil aanspreek en afbreek.

hooks (1990:129) beskou die taal van die sentrum as die sogenaamde wit akademiese hoofdiskoers, 'n taal waarin die eertydse kolonis gekommunikeer het en waarin die huidige akademikus sy dominansie ten toon stel. Preston (1995:248) se studie getiteld "Theorizing difference: Voices from the margins" versterk myns insiens hooks se argument. Hy dui aan dat gemarginaliseerde sprekers dikwels geen ander keuse het as om die meesertaal te gebruik om met sowel die sentrum as ander gemarginaliseerdes te kommunikeer nie. Sy verduideliking sluit aan by die Rich-refrein: "This is the oppressor's language // yet I need it to talk to you." Gemarginaliseerdes moet dikwels die meesertaal aanleer ten einde in die sisteem te funksioneer. Alhoewel hulle die hooftaal bemeester het, bly dit 'n vreemde taal waarmee hulle hulself moet uitdruk en word hul gebruik daarvan deur die sentrum beoordeel en geredigeer. 'n Wanbalans waarin die sentrum bevoordeel en die gemarginaliseerdes benadeel word, word sodoende in stand gehou (Preston 1995:248). Hierdie taal van die akademiese sentrum, deur Preston (1995:944) beskryf as "the language-of-theory", word gekenmerk deur selfversekerde formulerings, afstandelike beredeneerdheid, komplekse sinne en gesofistikeerde terminologie. Preston (1995:944) merk op dat akademiese tekste in 'n bepaalde stem geskryf is en dat daar min ruimte vir variëteit bestaan.

2.6.3 Die taal van die marge

In teenstelling met Preston (1995) het hooks 'n radikaal ander beskouing van die marge, aangesien sy onderskei tussen marginaliteit wat deur die sentrum opgelê word en subjekte wat doelbewus die marge as ruimte van verzet kies. Volgens hooks (1990:31, 149, 152-153) is die marge nie 'n ruimte van beperking en verbanning soos deur Preston (1995) uiteengesit nie, maar is dit eerder 'n plek van radikale oopheid, van kreatiwiteit en mag; dit is 'n inklusiewe ruimte en 'n plek van weerstand. Die marge word dus deur haar as 'n ruimte van potensiaal en oopheid herdefinieer en as 'n plek waar radikale en vernuwende denkers tuis is, voorgehou. Die marge bied aan subjekte wat verkies om hulself daar te posisioneer die geleentheid om aan hul uiteenlopende en gelaagde identiteitsvoorstellings gestalte te gee. Subjektiviteit kan op verskeie wyses uitgeleef word – deur alternatiewe taalgebruik, gewoontes en 'ander' bestaanswyses (“habits of being and the way one lives”, (hooks 1990:149)). Alhoewel hooks onderskei tussen hierdie twee aspekte, is dit myns insiens aan mekaar onderhewig – die subjek span haar eie, unieke taalgebruik in om uiting te gee aan haar gelaagde identiteit en die verskeie aspekte van die self.

Volgens hooks (1994:168) kan taal nie ingeperk word nie. Die taal wat deur subjekte op die marges gebruik word, gaan in wese verskil van die taal van die sentrum weens die posisie van die subjek in die sisteem. hooks vra dié subjekte wat 'n radikale en teen-hegemoniese ingesteldheid verkies, om die ruimtes te identifiseer van waar hulle perspektief en posisie dié van die hoofdiskoers teëgaan; gevolglik kan 'n desentralisering en hersiening van die sisteem bedink word (hooks 1990:145). Die taal van die marges behoort teen-hegemonies te wees – dit word nie deur taalreëls ingeperk nie omdat dit vanuit 'n radikale, oop ruimte kom. Gevolglik sou afwykings van die standaardtaal, soos dialekte, sosiolekte, sleng en streektaal, tot marginale taal gereken kon word aangesien dit verbuig en aangepas is deur die marginale sprekers wat dit beoefen. hooks (1990:150) verduidelik: “While it may resemble the colonizer’s tongue, it has undergone a transformation, it has been irrevocably changed.” Taal wat afwyk van die norm en deur subjekte verbuig en getransformeer is, is dus vry van die beperkinge van die sentrum. hooks gebruik self hierdie metode deur byvoorbeeld swart Amerikaanse vernakulêr (“American Black vernacular”), die taal waarmee sy grootgeword het en wat sy gewoonlik reserveer vir private gebruik, saam met die standaardvorm as voertaal in akademiese tekste te gebruik. Sodoende erken sy verskeie aspekte van haar subjektiviteit – sy gee 'n stem aan die veelvuldige perspektiewe (“multiple voices”) in haar

(hooks 1990:146-147). Sy verwys na hierdie insluiting van die private in die openbare domein as 'n "intimate intervention" (hooks 1990:147) en 'n voorbeeld van hoe 'n ruimte geskep kan word waarin die subjek tot haar volle reg kan kom.

Taal het ook volgens hooks (1994:168) die vermoë om te ontwig en bogenoemde gebruik van marginale taal sou ook as 'n teken van verset geles kon word. Die taal van die marges is 'n weerstandstaal – dit ontspoor die hoofstroomtaal en teken protes aan. 'n *Weerstandstem* ("voice of resistance") uit die marges gebruik hierdie *teen-taal* ("counter language") om haar misnoeë met die sisteem te kenne te gee (hooks 1990:150). In "Choosing the margin" (hooks 1990:145-147) eggo die refrein "language is also a place of struggle". Met die herhaling van hierdie woorde bring hooks die boodskap tuis – ook taal kan ingespan word om te ondermyn. Sy beklemtoon (hooks 1990:146): "Our words are not without meaning, they are an action, a resistance."

Die *weerstandstem* benut verskeie fasette van taal, soos narratief, dialek en taalkeuse as modus van protes. Subjekte gebruik alternatiewe diskoerse wat voortspruit uit hul onderskeie "habits of being" weens hul plek op die marge. So kan die subjek byvoorbeeld 'n persoonlike narratiewe aanslag as alternatief tot 'n liniêre Westerse akademiese diskoers inspan om hul posisie as Ander in die sisteem te verwoord. Hierdie benadering kan ook tot marginale taalgebruik gereken word, aangesien dit afwyk van die sentrum se vereistes vir byvoorbeeld 'n geslaagde akademiese teks. hooks (1990:151) meen immers: "It is not just important what we speak about, but how and why we speak." Daar sou myns insiens geargumenteer kon word dat hooks hier ook die styl, register en struktuur van 'n teks byreken – 'n orale, sikliese vertelstyl kan byvoorbeeld bo 'n liniêre uiteensetting verkies word. Die taal van die marges moet dus as *teen-taal* in alle aspekte weerstand bied teen die Westerse hoofdiskoers van die sentrum; dit moet die hooftaal eien, dit verbuig, aanpas en dan daarmee oor onderwerpe soos ras, klas en geslag praat. Die vorm moet as versterking van die inhoud dien. In "Choosing the margin" pas hooks (1990) haar eie beginsels deurgaans toe. Die korter sinne, eenvoudiger woordkeuses en 'n narratiewe aanslag wat talle herhalende frases insluit, is opvallend. Die styl herinner aan 'n gesproke teks en ondermyn sodoende die akademie se bevoordeling van 'n liniêre, geskrewe Westerse styl.

Weens die weerstandige aard van marginale taal is dit nie verbasend nie dat tekste uit die marge dikwels deur die sentrum gesensor en geredigeer word in 'n assimileringpoging (hooks 1990:30; 129-130). Redigering en herskrywings na die akademiese hoofdiskoers

vind dikwels plaas sodat die teks vir die sentrum aanvaarbaar, verstaanbaar en makliker verteerbaar is (hooks 1990:129-130). Markvereistes en verkope word dikwels as hoofrede vir die wysigings aangevoer (hooks 1990:29-30), maar hooks (1990:129) reken dat dit ook as 'n tentoonstelling van wit oppergesag geïnterpreteer kan word. Sy erken die belangrikheid van 'n lesersmark en boekverkope, maar benadruk die feit dat die oordrag van kennis nie slegs op 'n akademiese wyse en in geskrewe vorm plaasvind nie (hooks 1990:129). Die hekwagters se beperkende redigering kan vrygespring word deur weg te beweeg van die akademie en kennis in ander vorme en op ander platforms te deel. "There is a power in having a public audience for one's work that may not be particularly academic, power that comes from writing in ways that enable people to think critically about everyday life," erken hooks (1990:129-130). Dit is uit hooks se omvattende oeuvre duidelik dat sy dikwels van alternatiewe publikasieplatforms gebruik maak om haar idees op 'n minder ingeperkte wyse te konstrueer en die kennis ook aan lesers met beperkte toegang tot die akademiese sisteem beskikbaar te stel. Op laasgenoemde word daar in 'n volgende afdeling uitgebrei.

2.6.4 Swart Amerikaanse vernakulêr as *teen-taal*

Daar is volgens hooks (1994:170) 'n korrelasie tussen die gebroke *teen-taal*-Engels van die swart slawe en die vernakulêr wat vandag deur swart Amerikaners gebruik word.¹⁸ In 'n verbeeldingsvlug in "Language: Teaching new worlds/new words" (1994) spekuleer hooks dat die Engelse taal van die kolonis-onderdrukker spoedig deur die onderdrukte slawe as 'n ruimte wat in besit geneem, omvorm en gemerk moes word, geïdentifiseer is. Dit moes omskep word tot plek van weerstand waar bande tussen slawe bewerkstellig kon word en vanwaar 'n kultuur van weerstand kon posvat. Vergelyk (hooks 1994:169): "I imagine [...] Africans first hearing English as 'the oppressor's language' and then re-hearing it as a potential site of resistance". Die herskepping van *taal* bied aan subjekte die moontlikheid om persoonlike mag en solidariteit in 'n konteks van onderdrukking te bewerkstellig. Dit maak onderlinge kommunikasie moontlik en lei tot politieke samehorigheid. 'n Kultuur van weerstand teen die onderdrukkende magte kan sodoende bewerkstellig word. hooks dui aan dat hierdie appropriasie van die taal op 'n praktiese vlak lei tot die omvorming en herskepping daarvan deur die onderdrukte sprekers. Dit transformeer Engels tot "a different

¹⁸ Volgens linguistieke studies soos dié van Mufwene (2001) is die linguistiese oorsprong van die swart Amerikaanse vernakulêr nie so eenvoudig na te speur nie – linguistiese invloede uit Wes-Afrika, Engels, ander Europese tale en verskeie Engelse kreole afkomstig van die eilande rondom die suide van Amerika het vermoedelik die taal beïnvloed. Daar is ook min empiriese navorsing voor die 1800's beskikbaar. hooks se aanname vereenvoudig die situasie aansienlik, maar kan myns insiens ten spyte van min empiriese begroning steeds as geldige filosofiese standpunt geag word.

speech” en gee aanleiding tot die ontstaan van ’n *teen-taal*. Die hooftaal word tot so ’n mate omskep dat die kolonis en maghebber die betekenis van die taal moet herbedink (hooks 1994:170).

Die verband is dus vir hooks voor die handliggend: In sowel slawe-Engels as in hedendaagse swart streek-/spreektaal word die hooftaal ontwig, word rebellie en weerstand vooropgestel en word die grense van die beperkende standaardvorm van Amerikaanse Engels oorskry. hooks is van mening dat die taalgebruik en grammatika van sogenaamde “spirituals”, geestelike liedere wat deur slawe gesing is en steeds as gewyde musiekvorm bestaan, op ’n ingesteldheid van verzet dui. hooks (1994:170) verwoord dit soos volg:

And even as emancipated black people sang spirituals, they did not change the language, the sentence structure of our ancestors. For in the incorrect usage of words, in the incorrect placement of words, was a spirit of rebellion that claimed language as a site of resistance.

Deur die standaardvorm van die onderdrukkerstaal te hervorm en te herskep, die betekenis van woorde te verander en die grammatika te ontwig, het swart subjekte dit reggekry om Engels méér as die taal van onderdrukking te maak (hooks 1994:171).

Hierdie kultuur van verzet beïnvloed nie net taal nie, maar skep ook ’n ruimte waarin nuwe kulturele produksies kan plaasvind en alternatiewe vorme van epistemologie bewerkstellig kan word wat lei tot die skep van ’n teen-hegemoniese wêreldbeskouing (hooks 1994:173-174). Rap-musiek word as ’n kontemporêre voorbeeld van hierdie wysigende en teen-hegemoniese ingesteldheid gelys aangesien die genre die dominante (wit) kultuurgroep bereik en die boodskap van verzet deur middel van swart spreektaal oordra. hooks (1994:175) reken dat die wit rap-luisteraar na die musiek luister, die boodskap hoor en tot ’n mate daardeur getransformeer word. Indien swart spreektaal na afloop van hierdie proses van *kulturele vertaling* (“cultural translation”) as onbenullig afgemaak word of daarmee gespot word, gaan die trefkrag van die genre verlore.¹⁹ Die gewildheid van Amerikaanse rap en die verreikende kulturele invloed daarvan in ag genome, twyfel ek egter of die taal as triviaal afgemaak sal word.

¹⁹ Interessant genoeg is dieselfde stelling al in verskeie taaldebate oor die gebruik van Kaapse Afrikaans gemaak. Nathan Trantaal het byvoorbeeld in ’n 2013-polemiek die tipering van Kaaps as ’n *joketaal* deur onder meer ouer bruin digters soos Adam Small gekritiseer.

hooks (1994:174) meen dat die rol wat taal speel in die bevestiging van diversiteit en multi-kulturaliteit dikwels onderskat word. Sy noem as voorbeeld die tweede Amerikaanse feministiese beweging (die “women’s liberation movement” van die 1960’s in Amerika) se ontkenning van die andersheid van die swart vroulike ervaring en die rol wat taal kan speel in die verwoording van daardie unieke perspektief. Taylor (1998:239-243, 249) beaam die kompleksiteit van die stryd om rasse- en geslagsgelykheid waarmee swart vroue-aktiviste in dié tydperk gekonfronteer is – swart vroue se stem is nie ten volle deur die beweging benut nie, grootliks vanweë die klem op die bevoordeling van ’n wit uitgangspunt. Swart denkers begin gevolglik hul eie weg baan in dié diskoers en met die feministiese herlewing van die 1980’s en 1990’s word die klem verskuif na die swart vroulike stem (Taylor 1998: 250-251). Swart feministe doen pertinent ’n oproep om die swart vrouestem tot haar volle reg te laat kom deur verskeie tale, stemme en narratiewe te erken (hooks 1994:174-175).

Cheng (1997:558) bevestig dat hooks die Amerikaanse standaardvorm beskou as ’n beperkende medium wat diversiteit inperk in plaas daarvan om daartoe uiting te gee. Die nosie dat slegs idees wat in die standaardtaal geformuleer word as belangrik geag word, moet dus volgens hooks bevraagteken word. Gemarginaliseerdes en onderdruktes gebruik juis taal as ruimte om hulself te vind en ’n eie subjektiwiteit te ontgin, “to recover ourselves and our experiences in language” (hooks 1994:175). Aangesien die sprekers nie hierdie intieme, herstellende of genesende ruimte vind in hoofstroom-Engels nie, skep hul ’n gebroke, oproerige spreektaal wat na hul sin verbuig en gestem is. hooks (1994:175) verduidelik: “There, in that location, we make English do what we want it to do. We take the oppressor’s language and turn it against itself.” Taal word sodoende gebruik vir meer as net die voortsetting van die dominante diskoers – dit word omskep tot ’n teen-hegemoniese paradigma. Dit vervreem selfs hoofstroomsprekers van hul hooftaal aangesien woordbetekenisse verander en sinskonstruksie dikwels ontwig word en dwing hulle tot nadenke oor die funksie en gebruik van taal (Cheng 1997:558). Dit is die benutting van hierdie *teen-taal* wat diegene op die marge kan bevry en die gemarginaliseerde tot subjek kan transformeer.

2.6.5 hooks se gebruik van taal as praktiese versterking van haar teorie

Die enigste manier, meen hooks (1994:115-125), om filosofie toeganklik te maak vir sogenaamde “gewone” mense en sodoende denkwyses te beïnvloed, is deur middel van die popkultuur. Sy stel byvoorbeeld in *Outlaw culture: Resisting representations* (hooks 1994: 115-135) voor dat die swart Amerikaanse gangsta-rap-kultuur, wat ’n groot reikwydte het, ’n

goeie medium behoort te wees vir die afbreek van gender- en rassestereotipes en die oordra van filosofiese kennis. Soos reeds aangedui, prioritiseer hooks die toepassing van haar eie teoretiese beginsels in haar skryfwerk en is sy 'n voorstander daarvan dat die taal, styl en vorm van 'n teks ook die inhoud moet versterk.

hooks is myns insiens 'n aanhanger van 'n toeganklike epistemologie; kennis moet ewe toeganklik in taalgebruik as in publikasiemedium oorgedra word. Die eerste wyse waarop hooks haar filosofie toeganklik maak, is om dit in haar *eie stem* te skryf. In hooks se verpersoonlikte akademiese stem, haar eie marginale taal, word 'n kombinasie van spreektaal, swart Amerikaanse Suidelike streektaal en akademiese taal ingespan om nie net haar *subjekwees* te onderstreep nie, maar om in protes teen verhewe akademiese werke haar teorieë in 'n toeganklike taal te verwoord. In plaas daarvan om 'n suiwer, verhewe akademiese diskoers te handhaaf, vermeng sy die persoonlike met die publieke domein deur eerstehandse ervaringe as deel van die narratief in haar teoretiese werke te gebruik. Hierdie ervaringe word dikwels in swart Suidelike streektaal weergegee as erkenning van haar agtergrond en erfenis. Dit sluit aan by die tweede punt, naamlik hooks se voorliefde vir toeganklike taalgebruik en die insluiting van spreektaal en streektaal in akademiese werke. hooks verkies dikwels, in plaas van meer formele en akademies aanvaarbare terminologie, alledaagse woorde soos “folks”, “real cool” en “gonna” (hooks 1990:23-33). Die insluiting van hierdie vorm van spreektaal verlaag die register en maak dit meer toeganklik vir lesers buite die akademie. Dit moet in gedagte gehou word dat talle van die essays wat later in hooks se bundels versamel is, eers in ander vorme, as lesings, praatjies of forumartikels gepubliseer is. Deur eenvoudige taalgebruik dra hooks meer komplekse idees op 'n toeganklike wyse oor en maak sy haar werk verstaanbaar. Die gebruik van toeganklike taal sou ook met hooks se nosie van verset, soos aangedui in “Choosing the margin” (hooks 1990), verbind kan word. Deur 'n eenvoudige woordeskat en vernakulêr te gebruik, posisioneer hooks haarself teenoor die sentrum van die akademiese sisteem. Haar taalkeuse kan dus as 'n *teen-taal* beskou word weens die weerstandige aard daarvan.

Derdens is selfs die medium en media waarop hooks publiseer, toeganklik. Dit dra by tot haar oortuiging dat inligting en veral filosofie vrylik beskikbaar moet wees. Die meeste van die essays wat in bundels saamgestel is, word eers as forumartikels gepubliseer. Talle van hooks se lesings en praatjies word vrylik op die sosiale mediaplatform *YouTube* gedeel. Sy kies dus teen die gebruik van beperkende en gesensorde mediavorme soos akademiese joernale of ander publikasies en gee haar werke eerder uit in meer toeganklike formate,

soos die elektroniese *Z-Magazine*, ensovoorts. hooks sê dus nie net dat sy teen die heersende akademiese sisteem is nie, sy vermy ook publikasies wat haar tot hierdie kader reken.

Die teendeel geld egter: hooks se verbintenis tot 'n toeganklike epistemologie, haar algehele diskoers en taalgebruik, is dikwels ten koste van haar akademiese kredietwaardigheid. Een van die negatiewe gevolge is dat sy nie altyd ernstig opgeneem word deur haar eweknieë in die VSA óf die internasionale akademie nie – hooks (1990:29, 129) gee immers self te kenne dat sy dikwels kritiek ontvang vanuit (veral blanke, manlike) akademiese gelede, hoofsaaklik vanweë die gebruik van 'n persoonlike narratief en swart vernakulêr. Haar publikasies ly ook onder haar gekose metodiek. Aangesien die artikels eers later versamel word en dan in boekvorm saamgestel en uitgegee word, is die gevolg dat haar essaybundels selde 'n hegte eenheid vorm. Die idees in een “boek” kan herhalend wees, siklies voorkom en by tye selfs kontrasterend wees. Alhoewel hierdie gegewens kenmerkend is van hooks se styl en dit verteenwoordigend is van haar teen-hegemoniese uitgangspunt, bemoeilik dit die gebruik van haar materiaal in 'n studie soos hierdie wat steeds op meer konvensionele navorsingsmetodes en -metodiek steun. Ten spyte van hierdie struikelblok lê die waarde van hooks se werk by die transponering en toepassing daarvan op Ronelda Kamfer se werk – dit bied 'n raamwerk waaruit Kamfer se werk gefasiliteer en geïnterpreteer kan word.

2.7 Samevatting

hooks se agtergrond en biografiese gegewens vind dikwels neerslag in haar essays weens haar insluiting van die persoonlike narratief in die akademiese sfeer. Met hierdie vermenging van die persoonlike en openbare ondersteun hooks haar eie doel om kennis op 'n toeganklike wyse en op 'n groter skaal aan meer as slegs akademiese gehore bekend te stel.

Met die gebruik van hooks se teoretisering is dit moontlik om ras en geïnstitutionaliseerde rassisme soos die voortsetting van wit oorheersing in 'n akademiese konteks te identifiseer. Ten eerste moet essensialistiese identiteitsbeskouings afgebreek word sodat veelvuldige opvattinge van *swartwees* bevorder en 'n kritiese ingesteldheid gekweek kan word. 'n Kritiese ingesteldheid stel subjekte in staat om deur middel van bevraagtekening die hekwagters en ander onderdrukkende gesagsfigure, enige vorm van *wit oppergesag*, te identifiseer en die beperkende stereotipes wat oor hul eie subjektiwiteit bestaan, te ontluister. Swart subjekte wat die marge van die sisteem kies, bring van daar 'n weerstandsbeweging teen

die hoofdiskoers te weeg, gesetel in die konsep “yearning”. ’n Proses van self[her]skepping ontstaan – dit lei tot die formulering van ’n eie, opposisionele identiteit waarin die individu deur die proses van “coming to voice” bou aan ’n radikale swart subjektiwiteit. Die subjek kan kies om as verplaaste haarself op die marges te posisioneer en vandaar kreatiewe werk, essays of kultuurteorie skryf wat aansluit by die korpus weerstandstekste wat ten doel het om ’n kritiese ingesteldheid te bevorder en die *wit oppergesag* te desentreer. Ter aansluiting hierby maak die gebruik van hooks se idees dit vir die wit navorser moontlik om bewus te wees van die gevare van ’n sentraliserende akademiese diskoers én om sensitief te wees vir haar eie witwees.

Een van die belangrikste instrumente waarmee weerstand teen die hoofdiskoers aangeteken kan word, is volgens hooks *taal* en sy gebruik dit as sodanig in haar skryfprojek. Woordkeuse, taalgebruik, skryfstyl en register, alles wat moontlik onder die sambreelterm “language” gereken kan word, word deur hooks as ’n wapen van verzet geag. Die taalgebruik en publikasiemedium dien as verlengstuk van hooks se toeganklike epistemologie en het ten doel om kennis vrylik beskikbaar te stel.

Die kritiek teen hooks se akademiese kredietwaardigheid asook haar gebrek aan teoretiese begroning weens die aard van haar werk, het ek in hierdie hoofstuk probeer oorkom deur die insluiting van addisionele bronne, veral sekondêre bronne oor haar werk. Alhoewel haar sikliese vertelstyl en persoonlike narratief as ’n struikelblok vir ’n studie soos hierdie beskou kan word, dien dit eintlik tot versterking van haar standpunt om meerstemmigheid en alternatiewe vorme van kennisoordrag te oorweeg. Enige gapings wat kan ontstaan met die toepassing van hooks se filosofie op die oeuvre van Ronelda Kamfer, probeer ek in die volgende hoofstuk oorbrug deur die inagneming van die Suid-Afrikaanse konteks, die Afrikaanse literêre landskap en die insluiting van enkele Suid-Afrikaanse studies en navorsing oor die Afrikaanse letterkunde.

HOOFSTUK 3

Ronelda Kamfer se oeuvre: kontekstualisering en paratekstualiteit

3.1 Inleidend

Hierdie hoofstuk word gewy aan twee afsonderlike aspekte, naamlik die situering van Kamfer se bundels in die (Suid-)Afrikaanse konteks en 'n bespreking van die paratekstuele gegewens van elke bundel.

By die bespreking van Ronelda Kamfer se werk word dit eerstens nodig om stil te staan by die Suid-Afrikaanse literêre sisteem ter kontekstualisering van die publikasie en die resepsie van haar onderskeie bundels. 'n Poging word aangewend om bell hooks se verbreding van postmodernistiese konsepte (soos uiteengesit in hoofstuk 2) met die Afrikaanse literêre sisteem te versoen. Daar word veral op bronne wat die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse sisteem met sy onderskeie subsysteme uiteensit, gesteun. Die sisteemteorie soos breedweg deur Itmar Even-Zohar uiteengesit (sien hoofstuk 1) en herinterpreteer deur hooks (hoofstuk 2) word hier betrek.

In die tweede helfte van hierdie hoofstuk word Genette se *paratekstualiteit* as teoretiese grondslag gebruik. Die feitelike paratekstuele gegewens word ten eerste bespreek terwyl die peritekse van Kamfer se bundels later aan bod kom. Aangesien die feitelike paratekstuele gegewens 'n belangrike toevoeging tot die lees van Kamfer se werk blyk te wees, gaan daar laastens ook stilgestaan word by dié gegewens van elke bundel.

3.2 Ronelda Kamfer en bell hooks

Die gebruik en aanpassing van bell hooks se teoretisering vir die Suid-Afrikaanse literêre konteks is 'n belangrike aspek van hierdie studie. Ronelda Kamfer beklee 'n interessante posisie in die Suid-Afrikaanse literêre geskiedenis en tradisie en dit is waarskynlik een van die belangrikste aspekte van haar debuut. Die verskillende rolspelers in die onderskeie sisteme gaan later in hierdie hoofstuk aan bod kom en Kamfer word hier nie net binne die kader van swart Afrikaanse poësie beskou nie, maar binne die breër Afrikaanse literêre sisteem.

3.2.1 Kamfer se SA en hooks se VSA: 'n Vergelyking van kontekste

In hoofstuk 2 is 'n bondige uiteensetting van die Verenigde State van Amerika se geskiedenis met rasse-ongelykheid gebied. Die doel hiervan was tweeledig: Ten eerste is 'n begrip vir bell hooks se werk in die konteks van die breër Amerikaanse te bewerkstellig en tweedens kan 'n Suid-Afrikaanse leser nie help om parallele te trek tussen dié twee lande se gedeeltelike kongruente geskiedenis ten opsigte van rassekwessies nie.

Dit wil voorkom of daar in die akademie en selfs op ander vlakke van die samelewing dikwels verbande getrek word tussen die Amerikaanse Civil Rights Movement en die anti-apartheidstruggle in Suid-Afrika. Die Suid-Afrikaanse en Amerikaanse kontekste blyk volgens Wellmann (2003), ten spyte van opmerkbare verskille, vergelykbaar te wees. Wellmann (2003) se MA-tesis is 'n literêre komparatistiese studie waarin romans uit Suidelike Afrika vergelyk word met Amerikaanse tekste. Toni Morrison, 'n swart Amerikaanse vroueskrywer, se romans, ervarings en konteks word vergelyk met dié van Yvonne Vera, 'n swart vroueskrywer van Zimbabwe. Wellmann (2003) onderneem om onder andere bell hooks by haar studie te betrek, 'n vergelyking tussen die Amerikaanse konteks en dié van Suider-Afrika te tref en dit aan die hand van geselekteerde romans te bespreek. Dit blyk egter dat Wellmann (2003) slegs enkele kere na hooks verwys. Ook is die vergelyking van die twee kontekste nie bevredigend genoeg dat dit in hierdie studie betrek kan word nie.

Dit is nie net die letterkunde nie, maar ook ander navorsingsvelde wat die moontlikhede van hierdie vergelykbare kontekste ondersoek. In die artikel getiteld "Is South Africa different?" neem Seidman (1999) bestek van sosiologiese studies waarin Suid-Afrika met verskeie ander lande vergelyk is. Hy neem waar dat Suid-Afrika 'n raaiselagtige land is vir sosioloë – die land wat eers 'n baken van rasse-ongelykheid was, het 'n voorbeeld en wêreldleier op die gebied van diversiteit en versoening geword (Seidman 1999:420-421). In "You've struck a rock': Comparing gender, social movements and transformation in the United States and South Africa" dui Kuumba (2002:504-505) aan dat die begin van die verset teen bogenoemde twee diskriminerende bestelle albei deur groepe vroue aan die gang gesit is. In die VSA was dit Rosa Parks se dapperheid wat die Montgomery-busboikotte in 1955 begin het, terwyl die vroue-optog teen paswette na die Uniegebou in 1950 die vroeë stadiums van apartheid as 'n Suid-Afrikaanse ekwivalent en voorganger voorgelê word.

In die swartbevrydingsteologie word daar dikwels 'n vergelyk getref tussen die Civil Rights Movement (CRM) en die swartbewussynsbeweging in Suid-Afrika. In Boesak se *Farewell to innocence: A social-ethical study of black theology and black power* (1977) is die sogenaamde swart teologie, en spesifiek die swartbevrydingsteologie, 'n kollektiewe term wat in die Suid-Afrikaanse en in die Amerikaanse kontekste geld. Dit is duidelik dat die Amerikaanse situasie as beide inspirasie en voorbeeld dien vir die bevrydingsteologie van Boesak en sy eweknieë in die VSA. Seidman (1999:428) bevestig dat “interaction between black South African activists and African-American activists have been important throughout this century”. Uit hierdie interaksie spruit wedersydse intellektuele en finansiële ondersteuning en 'n gevoel van samehorigheid tussen swart onderdrukte wêreldwyd (Seidman 1999:428).

Hierdie verbintenisse word nie net op akademiese vlak toegeken nie, maar ook deur die maatskappy gehuldig. Dit wil voorkom of vryheidsaktiviste in die tyd van die CRM en daarna bewus was van die situasie in Suid-Afrika. Dit is algemeen bekend dat Martin Luther King Jnr. in sy toesprake verwys het na die onreg wat in Suid-Afrika plaasgevind het (Boesak 1976; SA History Online, 2011). Op 'n soortgelyke manier verwys bell hooks enkele kere na die struggle in Suid-Afrika en sluit sy dit in by die stryd om gelyke behandeling in die VSA, post-CRM. Die stryd teen apartheid in Suid-Afrika was dus nie 'n afgeslote of klein weerstandsbeweging nie, aangesien solidariteit²⁰ met onderdrukte Suid-Afrikaners vanuit minderheidsgeledere wêreldwyd uitgedruk is.

Die raakpunte tussen die VSA en Suid-Afrika is nie alleen geldig tot die vroeë jare negentig in die vorige eeu nie. 'n Ander platform waar Amerika se vertroebelde rassegeskiedenis en die Civil Rights Movement toenemend uitgebeeld word, is die filmindustrie. Hollywood beleef 'n opbloeï in films wat die sosiale ongereghede van die CRM en die slawegeskiedenis wat dit voorafgaan, uitbeeld en aanspreek (Dunn 2013). Voorbeelde van gewilde en Oscar benoemde films wat die tema aanroer, sluit in *The help*, *Django unchained*, *42* en *Fruitvale station*, asook *The butler* en *Twelve years a slave* (Dunn 2013; Millikan 2013). Daar word vermoed dat die onlangse toename in sogenaamde “African American films” toegeskryf kan word aan Obama se presidensie (Millikan 2013). Ook word die 50 jaar herdenking van die CRM in 2014 as 'n rede vir die filmmakers se belangstelling voorgehou. Dit is interessant dat twee Suid-Afrikaanse verhale, wat deur Amerikaners verfilm is, ook by hierdie korpus

²⁰ Die solidariteit tussen Suid-Afrika en die VSA het skynbaar slegs 'n bewussyn van die onreg in Suid-Afrika veronderstel en het nie noodwendig beteken dat daar konkrete bande tussen die genoemde figure in die VSA en Suid-Afrika bestaan het nie.

gereken word, naamlik *Invictus* en *Mandela: A long walk to freedom* (Dunn 2013; Millikan 2013). Die twee Suid-Afrikaanse films wat sonder meer ingesluit word by die Amerikaanse groep, kan beduidend wees van die mate waartoe die Amerikaanse filmindustrie en die kykers hulle kan identifiseer met die gelykvormige geskiedenis van die VSA en Suid-Afrika.

Ook in die politieke sfeer is daar 'n gevoel van gemeensaamheid. Met die afsterwe van oudpresident Nelson Rolihlahla Mandela vergelyk die Amerikaanse oudpresident Barack Obama in sy huldigingstoespraak, gelewer tydens die Mandela-roudiens by die FNB-stadion in Johannesburg op 5 Desember 2013, vir Mandela met groot figure uit die Amerikaanse én wêreldgeskiedenis. Obama (Nelson Mandela memorial: Barack Obama's speech in full, 2013) beskryf Mandela soos volg:

Like [Martin Luther] King, he would give potent voice to the claims of the oppressed, and the moral necessity of racial justice. [...] [H]e would – like Lincoln – hold his country together when it threatened to break apart. Like America's founding fathers, he would erect a constitutional order to preserve freedom for future generations.

Daar word ook 'n parallel getrek tussen die twee lande deur die VSA en Suid-Afrika se geskiedenis van rasseongelykheid te noem. Obama (Nelson Mandela memorial: Barack Obama's speech in full, 2013) verwoord dit soos volg:

We know that like South Africa, the United States had to overcome centuries of racial subjugations. As was true here, it took the sacrifice of countless people – known and unknown – to see the dawn of a new day. Michell [Obama] and I are the beneficiaries of that struggle. But in America and South Africa, and countries around the globe, we cannot allow our progress to cloud the fact that our work is not done.

Nie net aktiviste, filosowe en presidente dra kennis van die parallele verlede nie, maar ook Jan en San Alleman dokumenteer hul kennis en solidariteit op die wêreldwye web. Verskeie persoonlike blogs kan opgespoor word waarin individue hul eie, informele vergelyking tref tussen dié twee lande se geskiedenis, sien byvoorbeeld Stephens (2012) en Duffy (2010). Alhoewel die inhoud nie noodwendig feitelik betroubaar is nie, dui dit myns insiens tog op 'n algehele maatskaplike bewustheid van 'n vergelykbare verlede tussen die VSA en Suid-Afrika.

Indien die VSA en Suid-Afrika van die 1980's onderskeidelik volgens Even-Zohar se sisteemteorie gekarteer word (soos uiteengesit in hoofstuk 1), sou verskeie parallele ook tussen dié twee sosio-politiese kontekste getrek kon word. Afgesien van die feit dat die VSA

reeds in die sestigerjare afstand gedoen het van geïstitutionaliseerde rassisme in die vorm van beperkende rassewette, argumenteer hooks in die laat jare tagtig dat daar sosio-polities nie veel vir die swart minderheidsgroepe verander het nie. Dit blyk ook dat hooks se persepsie van die VSA in die jare 1980-1990 opmerklik na aan die konteks van Suid-Afrika in dieselfde tydperk is, behalwe vir die onderdrukkende apartheidsregime wat toe nog aan bewind was. Soortgelyk aan Suid-Afrika was die patriargale blanke man in die VSA tóé, volgens hooks (1990), in die sentrum van die sisteem en swart mense op die marge. Enige faktore anders as *manlik* en *wit* is as sogenaamde Ander gesien en gevolglik ook gemarginaliseer. Daar is 'n groter waarde aan manlikheid as aan vroulikheid gekoppel, wat daartoe gelei het dat die swartbewussynsbeweging in Amerika hoofsaaklik deur mans gelei is en vroue se bydrae onderskat is (sien hoofstuk 2). Uit hooks (1990) kan daar afgelei word dat verdere gender-nuanses by die Amerikaanse sisteem ingereken kan word – in die *vroulike* sfeer sou wit vroue die sentrum wees en swart vroue gemarginaliseer word (vergelyk hoofstuk 2). hooks se hele skryfprojek het juis ten doel om die gemarginaliseerde swart vrou se posisie te belig en aan haar 'n stem te gee ten spyte van en juis weens haar gemarginaliseerdheid.

In Suid-Afrika heers daar voor 1994 soortgelyke persepsies rakende die kleurgrense wat die apartheidsbestel probeer voorhou het. Die apartheidswetgewing het enersyds 'n onderskeid getref tussen blankes en nie-blankes en laasgenoemde as tweederangse burgers afgemaak; andersyds is daar egter ook onderskei tussen verskillende rasseklassifikasies en -groepeerings. Dieselfde ras-kategorieë is vandag steeds in gebruik om regstellende maatreëls soos regstellende aksie en swartekonomiesebemagtiging te bevorder. Aangesien akkurate bevolkingsgroepgetalle van die apartheidstydperk moeilik bekombaar is, gebruik ek eerder resente bevolkingsdata as aanduiding van die bevolkingsverdeling. In die 2011 Sensus-opname word 79% Swart; 9% Wit; 9% Bruin; 2.5% Indiër en 0.5% as Ander gelys (Census 2011). Wat taalverspreiding betref, dui 3 442 164 bruin Suid-Afrikaners (75,8% van die bevolkingsgroep) en 2 710 461 wit Suid-Afrikaners (60,8%) in dié opname aan dat hulle Afrikaans as huistaal gebruik (Census 2011).

Tydens apartheid is die swart meerderheid as politieke minderheidsgroep (sonder stemreg) op die marge van die samelewing geplaas. Alhoewel die wit bevolking 'n minderheidsgroep is, staan wit mense (veral mans) in die tydperk voor 1994 in die sentrum en het hulle die

meeste mag. Bruin en Indiër bevolkingsgroepe²¹ bevind hul in die apartheids tydperk tussen die twee sfere. Wat staatsubsidies vir onderwys en behuising betref, het hulle groter bedrae per kapita gekry as wat aan die swart bevolkingsgroep toegeken is. Hulle het ook 'n groter sê in die driepartyregering gehad as die swart groep, maar geniet nie dieselfde voordele as die blanke heersers nie (*Tricameral Parliament inaugurated* 2011). Die jukstaponeering van “blank” en “nie-blank” deur die apartheidsregering het waarskynlik gelei tot die vereniging van nie-blankes onder die vaandels van die swartbewussynsbeweging onder leiding van vryheidsaktiviste soos Steve Biko. Weens die politieke samehörigheid wat hierdeur bewerkstellig is, identifiseer sommige leiers en mense uit die bruin gemeenskap hulle as swart en gevolglik ontstaan die konsep bruin/swart skrywer in Afrikaans om individue wat hulself as bruin en/of swart identifiseer, te akkommodeer.

Teoreties gesproke verander die prentjie aansienlik in 1994 met die aanbreek van die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika²². Met die instel van stemreg vir alle landsburgers en die gepaardgaande oorwinning van die ANC as regerende party, betree die swart groep die sentrum van die politieke sfeer. Ten spyte van talle pogings om die ekonomiese welvaart in die land meer gelyk te versprei, behou blankes egter steeds grotendeels die ekonomiese mag (veral as daar per kapita gemeet word) en bevoordeel dié sisteem 'n groter swart middelklas en die opgang van die sogenaamde swart elite, terwyl die grootste gedeelte van die swart bevolkingsgroep steeds in armoede leef (Knight 2004; Klein 2017).

Soos aangedui in “Die Afrikaanse poësie 1960 tot 2012” in *Perspektief en profiel* (Odendaal 2015:243-246) verdeel letterkundiges ook die literêre sisteem breedweg in tydperke wat ooreenstem met veranderinge in die sosiale bestel. Odendaal (2015:245-246) verdeel die tydperke 1960-2012 in drie periodes: ongeveer 1955-1976 (die Sestigters/sestigs), 1976-1994 (hervorming na aanleiding van die 1976 Soweto-opstande) en 1994-2012 (Nuwe Suid-Afrika). Die maatskaplike en politieke veranderinge van hierdie tydperke beïnvloed dus ten minste gedeeltelik die styl, tematiek en benadering van die letterkunde van die onderskeie tydperke.

²¹ Weens die omvang en bestek van hierdie studie word die Indiër bevolkingsgroep nie spesifiek ondersoek of verder uitgesonder nie.

²² Of die lewensomstandighede, politieke mag en algehele lewenskwaliteit van die deursnee-Suid-Afrikaner, met spesifieke verwysing na minder gegoede en/of voorheen benadeelde gemeenskappe, veel verander het na '94, is 'n onderwerp vir 'n ander studie.

3.2.2 Die Afrikaanse literêre sisteem

Een van kontekste wat vir hierdie studie gekarteer kan word, is die Afrikaanse literêre sisteem in terme van die breër Suid-Afrikaanse literêre landskap én met verwysing na bepaalde subsisteme wat in Afrikaans bestaan. Soos te wagte kan wees, verander hierdie sisteem mettertyd aansienlik, gegewe die sosio-politiese konteks van die land. Aangesien verskeie ander studies die sisteem en veral kanonisering bestudeer (sien Bonthuys 2016, Van Coller 2015, Foster 2015, Willemse 2015 Kleyn 2013, Odendaal 2010, Adendorff 2002, Van Coller 2001), word hier slegs opsommend te werk gegaan.

3.2.2.1 Die kanon

In die sentrum van die Afrikaanse sisteem is die sogenaamde “Literatuur” met ’n hoofletter ‘L’ en die “Kanon” met ’n hoofletter ‘K’ (vergelyk Kleyn 2013:25 en Bonthuys 2016:60). Peritextuele gegewens soos herskrywings, uitgewerspraktyke, mediapraktyke, prystoekennings en institusionele praktyke sowel as tekstuele gegewens soos intertekstualiteit, parodiëring (van ander skrywers en tekste), verwysings en aanhalings en die aansluiting by ’n tradisie word deur Van Coller (2001:67-69) as faktore geïdentifiseer wat die kanonisering van tekste beïnvloed. Histories gesproke voldoen die tekste wat tot die kanon hoort, aan bepaalde vereistes: dit voldoen aan bepaalde estetiese maatstawwe, soos die “beste” of die “mooiste” Afrikaanse gedigte, dié van “suiwer skoonheid” (vergelyk Willemse 2015:76-77); dit belig veral die heteroseksuele, manlike, patriargale perspektief (Bonthuys 2016:27 in ’n opmerking oor Loftus Marais se uitdaging van die kanon) en is deur blanke-beheerde uitgewers en hekwagters bestuur (Kleyn 2013:52; Foster 2015:6). Van Coller (2011) bevestig dat sowel herskrywers (kritici én skrywers) en hekwagters as kanoniseerders optree en daarom die “beskermers van die kanon én van die sisteemkern” is. Indien bruin/swart skrywers hul werk aan hierdie uitgewers sou voorlê, is dit dikwels afgekeur omdat dit nie aan die estetiese maatstawwe van die gekanoniseerde literatuur voldoen nie, verduidelik Foster (2015:7) in ’n referaat getiteld “Swart Afrikaanse poësie” gelewer by die Letterkunde Ondersteuningskomitee se jaarlikse simposium.

Willemse (2015:73) voer in “’n Inleiding tot die buitekanonieke Afrikaanse kulturele praktyke” in *Perspektief en profiel* (2016) aan dat daar gevolglik in Afrikaans (net soos in alle letterkundes) ’n aantal buitekanonieke sferes bestaan wat nie aan, onder meer, die “politieke en literêr-tegniese sensuur” van die kanoniseringproses voldoen nie. Hy dui aan dat dié proses regstreeks verband hou met sosiale beheer, mag en kulturele (re-)produksie

(Willemse 2015: 73-75). Volgens Willemse (2015:73) dra die buitekanonieke korpus ook by tot die begrensing van die kanon en erken 'n ondersoek na die buitekanonieke praktyke die meerstemmigheid van die Afrikaanse literêre sisteem. Drie buitekanonieke afdelings word deur Willemse (2015:80) identifiseer: Die literatuur van die gemarginaliseerdes (veral met verwysing na die werke van swart/bruin skrywers), die populêre literatuur en die orale tradisie. Foster en Viljoen (1997) en Cochrane (2007) verbreed dié spektrum deur gay en werkers-klasliteratuur as gemarginaliseerd te ag. Van Niekerk (2015:3) voer ook aan dat die vroueskrywer “dikwels gemarginaliseer of onbevredigend gekanoniseer is”. hooks (1990) dui aan dat swart vroue in die VSA dubbeld gemarginaliseerd is weens hul gender en hul ras.

Met die opkoms van die postmodernisme en die gepaardgaande belangstelling in gemarginaliseerde tekste is hierdie werke toenemend besig om na die sentrum te skuif (Foster en Viljoen 1997). Ook die verandering in die sosio-politieke klimaat sedert demokratisering beïnvloed die samestelling van die Afrikaanse kanon (Van Coller 2016). Kleyn (2013:33) verwys na Rigney (2006) se “kompartemente van die kanon” om die voortdurende wisselwerking tussen die sentrum, die sogenaamde oorgangsones en die periferie uit te beeld. Tekste wat voorheen op die periferie van een sisteem was, kan byvoorbeeld na die sentrum van daardie sisteem of na 'n ander sisteem skuif – dit sluit aan by Even-Zohar (1990:14) se waarneming dat daar nie slegs een sentrum en periferie bestaan nie.

Ten spyte van die opdatering van afdelings uit *Perspektief en profiel*, is die resepsie van resente tekste wat voorheen as buitekanoniek beskou kon word, nie bygewerk in Willemse (2015) se opstel nie. Hy sou kon argumenteer dat die gunstige ontvangs van Kamfer se debuut toegeskryf kan word aan die elasticiteit van die kanon. Dit sou ook geïnterpreteer kon word as die verruiming van die kanon om die nuwe generasie – die “rockster-digter” – soos deur Bonthuys (2016:64-65) beskryf, in te sluit. Hierdie term, ontleen aan 'n artikel van Nieuwoudt (2009) met verwysing na Ronelda Kamfer en die aansluiting by Loftus Marais se gedig “Die digter as rockstar”, dui reeds op die vervaging van die vorige grense tussen sogenaamde hoë en lae kultuur of die populêre en hoë letterkunde (vergelyk Bonthuys 2016:27; Kleyn 2013:29).

3.2.2.2 Uitgewers

Een van die groot rolspelers in die Afrikaanse literêre sisteem is die uitgewers wat tot 'n mate as hekwagters dien. Ter illustrasie van hoofstroomuitgewerye se pre-1994 invloed as hekwagters, kan Foster (2015:6-7) se voorbeeld van Tafelberg-uitgewers betrek word. Struggle-poësie is by geleentheid deur Tafelberg-uitgewers se redakteur Charles Fryer as “sonbesiepoësie” afgemaak omdat dit “inhoudelik te eentonig of eenselwig was en dus estetisies onaanvaarbaar”. Onder leiding van die struggle-digter en predikantskrywer Patrick Petersen het swart digters alternatiewe publikasiemoontlikhede gesoek en gevolglik is talle klein en/of alternatiewe uitgewerye soos onder meer Prog, Domestica, Blac Publishers en Kampen gestig (Foster 2015). Bewegings soos die swart Skrywersimposium, waarvan die eerste byeenkoms in 1985 gehou is, is ook 'n uitvloeisel van dié skrywers se weerstand teen 'n onderdrukkende bestel (Willemse 2007:205; Foster 2015:7).

In enkele artikels ondersoek Cochrane (2001), Barnard (2007) asook Galloway en Venter (2005) onderskeidelik die tendense en veranderinge in die plaaslike en internasionale uitgewersbedryf. Galloway en Venter (2005:58) bevestig dat die sosio-politieke klimaat ná 1994 'n invloed op die Afrikaanse boekebedryf gehad het. Te midde van die inperking van Afrikaans as ampstaal en gepaardgaande verkleining van sy formele funksies, ondersteun die Afrikaanse leser die boekemark en styg verkope. Die algehele insinking van die boekebedryf kon egter nie hierdeur gestuit word nie (Klein 2013:45).

Cochrane (2001) voer ook aan dat die Suid-Afrikaanse uitgewersbedryf deel is van en beïnvloed word deur die breër Suid-Afrikaanse sosio-politieke en ekonomiese kontekste. In sy studie stel hy swart en gay skrywers as minderheidsgroepe voor en ondersoek hy as gevallestudies die uitgewers Kwela en Homeros wat geskep is om publikasiegeleenthede vir hierdie groepe te bewerkstellig. Dit word onderstreep dat hierdie uitgewerye nie politieke agendas propageer nie, maar bloot 'n platform is wat gerig is op spesifieke (gemarginaliseerde) groepe met die doel om aan hulle 'n stem te gee (Cochrane 2001:8). Myns insiens sal die bestaan van hierdie uitgewershuise volgens hooks 'n sinvolle bydrae kan lewer tot die opheffing van die kulturele onderskeid tussen die sentrum en marge en bestaan die potensiaal dat die gemarginaliseerde se skryfwerk en ongehoorde stem tot volle reg sal kom, aangesien dit nie deur hekwagters gevorm word om by 'n gestandaardiseerde, wit hoofdiskoers in te pas nie. In hierdie opsig verskil die hedendaagse Suid-Afrika se viering

en omarming van diversiteit op kulturele en literêre vlak daadwerklik van die VSA-konteks wat hooks (1990) in haar essays uiteensit²³.

Barnard (2007) toon aan dat die internasionale boekemark besig is om te krimp weens 'n kwynende leserspubliek en remmende ekonomiese omstandighede. Suid-Afrika se lae opvoedingspeil, hoë werkloosheidsyfer en klein lesersmarkte plaas uitgewers in die Afrikaanse nismark in 'n moeilik posisie. Die waarde van uitgewers soos Kwela en Homeros word dus op prys gestel omdat hul teenwoordigheid aanleiding gee tot meer publikasiegeleenthede in Afrikaans, ongeag die uitdagende omstandighede (Cochrane 2001). Daar sou myns insiens gespekuleer kon word of die sosio-maatskaplike tematiek en die sogenaamde andersheid van die voorheen gemarginaliseerde stemme wat nou by hierdie uitgewershuse publiseer, dalk bydra tot die behoud van hierdie huse ten spyte van toenemende ekonomiese uitdagings. Alhoewel die insluiting van bruin/swart skrywers nie noodwendig tot regstreekse finansiële sukses lei nie, beskik hierdie uitgewershuse oor sogenaamde sosiale/simboliese kapitaal weens hul skrywers.

Ten spyte van die verkleining van die boekemark argumenteer Kleyn (2008:101) in haar studie “'n Ander bestekopname van die Afrikaanse poësie, 2004-2007” dat dit sedert 2004 “besonder goed gegaan het met die Afrikaanse poësie, vergeleke met die benarde posisie waarin dit 'n paar jaar tevore was”. Sowat 182 digbundels is in dié tydperk (2004-2007) gepubliseer, 76 daarvan deur hoofstroomuitgewers (Kleyn 2008:101). Naas 'n hernude belangstelling in ouer digters en talle heruitgawes van werke van byvoorbeeld Eugène Marais, NP van Wyk Louw en Ingrid Jonker, verskyn daar ook enkele versamelbundels, bloemlesings en digdebute (Kleyn 2008:102, 108-109). Talle selfpublikasies of debute by kleiner en/of nuut gestigte uitgewers sien ook die lig, alhoewel die kwaliteit van hierdie werke soms bedenklik is (Kleyn 2008:102, 107). Die *Nuwe stemme*-bloemlesings (1997; 2001; 2005; 2010; 2012; 2017) wat ten doel het om aan jonger, ongepubliseerde digters 'n publikasiegeleentheid te bied, word as 'n interessante verskynsel beskou – alhoewel daar debute uit hierdie projek spruit, is daar meer debutante wat nie aan dié projek gekoppel word nie (Kleyn 2008:109-110). 'n Projek met 'n soortgelyke oogmerk, is die *Versindaba*-bundels wat jaarliks van 2005 tot 2010 deur Protea Boekhuis uitgegee is. In 'n resensie oor *Versindaba 2010* vergelyk Crous (2011) hierdie versamelbundel met die voorprente wat in 'n filmteater draai.

²³ hooks se filosofie vertak in die laat-1990's organies in die rigting van die pedagogiese filosofie. Sy skryf nie verder oor rasse-ongelykheid anders as in hierdie konteks nie en daarom is meer resente uitsprake nie beskikbaar nie.

Die *Versindaba*-samestellers plaas gewoonlik een of twee nuwe gedigte van gevestigde digters (dus verse wat binnekort in hul eie bundels gaan verskyn) naas die gedigte van nuwe digters. Aangesien die kombinasie nie heeltemal suksesvol is nie, stel hy voor dat ongepubliseerde werke van sowel nuwe as gevestigde digters eerder opgeneem moet word om “die bundel nog meer van ’n versamelstuk” te maak (Crous 2011).

Viljoen (2011:32) beaam dat Afrikaanse digters steeds volop publikasiegeleenthede het. Volgens Viljoen (2011:32) is daar naas die toeganklike uitgewersmark ook ’n “robust literary system in which their work will be reviewed, discussed, awarded, canonised and introduced into the school and university syllabuses”. Dit wil voorkom of digters hierdie geleenthede benut. Die poësiepublikasies tussen 2000 en 2009 toon ’n ryke diversiteit en word as ’n “vibrant body of work” beskryf (Viljoen 2011:32). Sy erken wel dat die Afrikaanse poësie steeds meer geïsoleerd is en tot ’n mindere mate kan skakel met die breër Suid-Afrikaanse en internasionale sisteme as byvoorbeeld die Afrikaanse roman, maar voer aan dat digters op innoverende wyse hierdie gaping oorbrug (Viljoen 2011:32). Naas skakels met die Lae Lande (vanweë taalooreenkomste) bewerkstellig digters bande met ander letterkundes met behulp van intertekstuele verwysings (Viljoen 2011:31, 32). Hiermee word hulle deel van ’n breër skrywersgemeenskap, put hulle inspirasie uit meer oorde en word daar aangetoon dat die digter wyer lees as nét Afrikaans (Viljoen 2011:31).

3.2.3 Die swart Afrikaanse letterkunde

Van Wyk (2008) vind elemente van Valda Jansen se poësie en Adam Small se werk in Kamfer se debuut en plaas haar met hierdie waarnemings in die tradisie van die swart Afrikaanse letterkunde. Ook Hans Ester (2009) plaas in die resensie “Ronelda S. Kamfer: een nieuw dichterlijk geluid” vir Kamfer vierkantig in die swart Afrikaanse skrywerstradisie met die stelling: “een onmiskenbaar nieuw poëtisch geluid in het Kaaps, de in de Kaap gesproken variant van het Afrikaans, komt nu en echter uit de pen van de dichteres Ronelda S. Kamfer.” Hoewel daar ook ander sferes is waarin Kamfer se werk bestudeer kan word, is die mees voor die handliggende subsisteem waarskynlik dié van die swart Afrikaanse letterkunde.

Enkele lesings is al deur gevestigde akademici onderneem waarin die Suid-Afrikaanse konteks met Kamfer se werk verbind word (of omgekeerd). Louise Viljoen het ’n gaslesing by die Universiteit Leiden aangebied getiteld “Ronelda Kamfer: Die teks binne die konteks”

(2011). In 'n lesing getiteld "Purity and creolisation in post-apartheid Afrikaans culture and identity" vir die Universiteit Stellenbosch se Stellenbosch Forum het Van der Waal (2012) die veranderende konsepte "Afrikaanse kultuur en identiteit" aan die hand van 'n gedig van Kamfer geïllustreer. Botes (2012) onderneem ook 'n analise van Kamfer se werk binne die kader van die swart Afrikaanse poësie en plaas dit in die Deleuze-Guattariaanse mineur-letterkunde.

Hein Willemse se *Aan die ander kant* (2007), asook Foster (2015), Coetzee (2002) en enkele ander studies word betrek in hierdie kort oorsig van swart Afrikaanse skryfwerk. Alhoewel dié tradisie skynbaar begin met die digdebuut van S.V. Petersen in 1944, wys Willemse (2007:12) daarop dat dit 'n "mistasting (is) om te dink dat swart Afrikaanssprekers nie van vroeg af aan hulle verhouding tot die Afrikaans, die opkomende Afrikaner-kultuur en Afrikaanse letterkunde geformuleer het nie". As voorbeeld noem hy die rubriekskrywer Piet Uithalder met sy "Straatpraatjies" wat in die tydskrif *Afrikaansche Politieke Organisasie* (A.P.O.) van 1909-1922 verskyn het (Willemse 2007:66). Uit Willemse (2007) se artikel kan daar myns insiens afgelei word dat bruin/swart Afrikaanse skrywers al sedert die vroegste publikasies as gemarginaliseerdes vanuit 'n marginale ruimte skryf. Die straat is 'n marginale ruimte van waar Uithalder in 'n *teen-taal* oor marginale onderwerpe soos sogenaamde straatstories skryf.

Dit wil voorkom S.V. Petersen en later P.J. Philander aanvanklik slegs deur een literêre kritikus, Rob Antonissen, sonder voorbehoud tot die Afrikaanse kanon gereken is, terwyl ander kritici 'n "subtiele afstand" handhaaf (Willemse 2007:44). Met die toetrede van Adam Small in 1957 is Antonissen egter minder ingenome, aangesien sy verse in 'n sogenaamde "Kaapse werkersklasregister" geskryf is en waarvan, in die woorde van Antonissen (soos aangehaal deur Willemse), die "sprekers in die meeste gevalle kleurling-'skollies' [is] en dié se idioom is 'n Afrikaans deurspek met Engels" (Antonissen 1964, aangehaal in Willemse 2007:45). Willemse (2007:45) meen dat hierdie negatiewe jeens Small daartoe gelei het dat Small met sy derde en vierde bundels, *Kitaar my kruis* (1961) en *Sê sjibbolet* (1963), nie soos sy voorgangers assimilerend (om hooks se terminologie te betrek) te werk gaan en "knus in die heersende Afrikaanse literêre diskoers" inpas nie. Gegewe die tydsgees is dié publikasies in die Kaapse spreektaal volgens my 'n doelbewuste gebruik van 'n *teen-taal* om in 'n weerstandsdiskoers kritiek te lewer teen die heersende (wit) bestel. Dit is dus te verstane dat kritici soos Antonissen in 'n tyd van taalpurisme en Afrikanernasionalisme ontluister sou voel deur 'n kritiese stem uit die marges wat in 'n *teen-taal* skryf oor onderwerpe

wat skynbaar ook tot die marges hoort. Willemse (2007:45) betoog verder: “In die hiërargie van die ‘Afrikaanse letterkunde’ word swart Afrikaanse skrywers gemarginaliseer, en dan nie altyd net op grond van die literêr-tegniese samehang van hulle tekste nie.” Willemse (2007) se mening dat die bydrae van die swart skrywer tot die Afrikaanse literatuur histories gesproke geringskat word weens ’n verskeidenheid faktore, sluit myns insiens aan by hooks se waarnemings dat die sisteem die sogenaamde Ander in terme van die wit-beheerde sisteem definieer. Gevolglik sal tekste wat deur die gemarginaliseerde Ander geproduseer word en waarvan die taal en styl afwyk van die sentrum se norm, noodwendig deur die sentrum geredigeer en gewysig word totdat dit geassimileer, óf opsygeskuif word tot die marges. Willemse (2007:45) is van mening dat swart skrywers histories gemarginaliseer is as gevolg van “beperkte opvattinge oor genre- en kunsskepping [en dus is] die aandeel van swart mense as volwaardige kunsskeppers geleë tot die marge.”

Met verwysing na die tydperk 1944-1982 beaam Coetzee (2002:149) dat die swart Afrikaanse letterkunde histories gesproke nie saam met hoofstroom-letterkunde gelees of geklassifiseer is nie, hoofsaaklik weens die geloof dat daar by die beoordeling van “hierdie soort skryfwerk ander kriteria [sou] geld”. Alhoewel dit ’n uitvloeisel van dié sisteem is, was die bedoeling skynbaar nooit dat daar twee aparte letterkundes moes bestaan nie (Coetzee 2002:149). Hierdie histories waarneembare ontstaan van ’n sogenaamde aparte letterkunde in die Afrikaanse sisteem stem ooreen met hooks se waarneming dat die kuns van die marge dikwels nie volgens die (wit) hekwagters gelykwaardig is aan die kuns van die sisteem nie en daarom gemarginaliseer word.

In sy ondersoek na die buitekanonieke Afrikaanse letterkunde, rig Willemse (1999:3-21) hom veral op die bespreking van die Afrikaanse kanon aan die hand van prominente poësiebloemlesings. Weens sensuur en ander wetlike en sosiale beperkinge wat met die apartheidstydperk in Suid-Afrika saamhang, ontstaan daar ’n geselekteerde Afrikaanse poësiekanon wat werke deur bepaalde groepe (onder meer swart Afrikaanse skrywers) uitsluit (Willemse 1999:5). Dié tekste word gevolglik as buitekanoniek geklassifiseer. Hierdie buitekanonieke werke het as hoofkenmerk dat dit in ’n “aktiewe verhouding met die eietydse sosiale omgewing gestel” is en dat “sosiaal-politieke aangeleenthede voorrang geniet” (Willemse 1999:11). Die gedigte is hoofsaaklik deur swart skrywers van die Kaapse Skiereiland geskryf in die tydperk 1977-1990 in weerwil van die verswarende politieke omstandighede in Suid-Afrika (Willemse 1999:11). Faktore soos die Soweto-jeugoptogte van 1976,

die invloed van die swartbewussynsbeweging en vergrote politieke bewustheid lei waarskynlik tot hierdie bloeitydperk (Willemse 1999:11; Coetzee 2002:152). Ook sluit ander benamings vir die buitekanonieke tekste geproduseer deur die groep swart skrywers in die tydperk 1977-1990, in: strydpoësie, *struggle*-literatuur, politieke weerstandpoësie en Kaapse Vlakte-(*struggle*)-poësie (Foster 2015:3).

'n Verdere kenmerk van die *struggle*-poësie is dat dit dikwels nie in Standaardafrikaans geskryf is nie, maar in die taalvariant Kaaps. Anders as die feit dat die geskrewe vorm afgelei word van die gesproke vorm en foneties geskryf word om die uitspraakvariasie te akkommodeer, blyk die redes vir die gebruik van Kaaps volgens die kenners hoofsaaklik polities van aard te wees. Enersyds is Standaardafrikaans as die taal van die onderdrukker geïdentifiseer en is Kaaps dus as alternatiewe taalvorm en as verset ingespan; andersyds kan die gebruik van Kaaps ook as 'n herappropriëring van Afrikaans gesien word (Coetzee 2002: 152; Willemse 1995:197-198). Die nosie van Kaaps as 'n weerstandtaal wat verset teen die hoofdiskoers aandui en eie is aan 'n gemarginaliseerde groepering, sou ook myns insiens in die lig van hooks se teoretisering gelees kon word – Kaaps is duidelik in hierdie konteks as *teen-taal* ingespan om die Standaardafrikaanse hoofdiskoers te ontluis.

'n Skrywer wat veral bewus was van taal as 'n veeldoelige instrument, is *struggle*-digter Patrick Petersen. Naas sy aktiewe bydrae tot alternatiewe uitgewerye soos *Prog* en *Domestica* (soos reeds genoem), was Petersen ook te vinde vir die gebruik van alternatiewe taalvorme as merker van *swartheid* en die gepaardgaande aparte hantering van die werk van swart digters. Hy is veral gekant teen die idee dat swart 'n “duplikaat” van wit moet wees en kontrasteer gevolglik swart Afrikaanse poësie en die gekanoniseerde Afrikaanse werke (Foster 2015:7). In die voorwoord tot sy debuutbundel *Amandla ngawetu* (1985) verduidelik Petersen dat “die afrikaans wat in hierdie bundel bedryf word, word 'n krag van afrika tot bevryding. in hierdie sin behoort die mag aan ons.”²⁴ Die alternatiewe uitgewerye waarby Petersen onder meer betrokke was, het veral gefokus op die uitgee van versamelbundels waarin versetgedigte opgeneem is (Foster 2015:6). Titels sluit in *Optog* (1988), *Aankoms uit die skemer* (1988) en *Ons kom van ver af* (1995).

In die tydperk ná 1994 verander die Afrikaanse literêre sisteem aansienlik. Die afskaffing van apartheid bring verskeie veranderinge teweeg, meen Willemse (2007:201-215), met

²⁴ Patrick Petersen gebruik nie hoofletters nie.

enkeles wat op hierdie studie van toepassing is: eerstens word Afrikaans deel van 'n groter meertalige sisteem en moet dit met die nege ander inheemse ampstale meeding, met Engels wat toenemend as lingua franca ingespan word; tweedens is daar ruimer publikasiegeleenthede by hoofstroomuitgewers vir bruin/swart Afrikaanse skrywers, die verkleinde uitgewersmark ten spyt; en derdens bring die nuwe politieke klimaat 'n herbesinning van identiteit tot stand, veral met betrekking tot ras (Willemse 2007:201-215).

Enkele punte van kritiek kan egter teen Willemse (2007) se sieninge geopper word. Die publikasie *Aan die ander kant* steun hoofsaaklik op sy doktorsale proefskrif en ander publikasies uit die jare tagtig en vroeë jare negentig. Die taalpolitieke klimaat en posisie van swart Afrikaanse skrywers post-1994 kom eers in die finale hoofstuk aan bod, getiteld "Samevatting en slot" (bestaande uit bladsye 201-215, terwyl die post-1992-tydperk eers op pagina 205 begin). Die gevolg is dat daar min aandag aan die meer resente swart Afrikaanse poësie geskenk word. Hy sluit slegs 'n bestekopname van publikasies post-94 by die slothoofstuk in, maar geen verdere bespreking van meer onlangse swart Afrikaanse [dig]debutante nie. Aangesien *Aan die anderkant* in 2007 gepubliseer is, is debute soos dié van Kamfer en haar man, Nathan Trantraal (*Chockers en survivors*, 2013) nie ingesluit nie, maar Willemse se insigte oor onder meer hulle opspraakwekkende publikasies, sou 'n waardevolle bydrae gelewer het tot die diskoers omtrent die bruin/swart Afrikaanse letterkunde. Ook in die heruitgawe van *Perspektief en profiel* (2016) is Willemse se hoofstuk oor buitekanonieke werke nie opgedateer om die veranderde Suid-Afrikaanse konteks in ag te neem nie.

Vir verdere kontekstualisering van die Afrikaanse literêre sisteem ná 1994 moet daar dus na ander bronne gekyk word. Louise Viljoen publiseer in 2001 die artikel "The contestation and renegotiation of gendered space in Afrikaans women's poetry" in *Stilet* 13(2), waarin sy aandui dat daar teen 2001 nog geen volledige digbundel deur 'n swart Afrikaanse vroueskrywer gepubliseer is nie. Hierdie leemte in die Afrikaans poësie duur voort totdat Kamfer in 2005 haar toetrede tot die Afrikaanse literêre sisteem maak en haar debuutbundel in 2008 verskyn. Met die artikel "Swart Afrikaanse vroueskrywers (1995-2007): Nog steeds 'n literêre minderheid binne 'n demokratiese bestel?" ondersoek Neil Cochrane (2008) die posisie van die swart Afrikaanse vroueskrywer in die Afrikaanse literêre sisteem. Ook hierdie artikel dek nie die publikasie van Kamfer se debuut nie, aangesien sy navorsingstydperk van 1995-2007 strek. Cochrane (2008:46) bevind wel dat swart Afrikaanse vroueskrywers in 'n "gunstiger posisie binne die Afrikaanse literêre sisteem as voorheen" is en dat 'n "navolgbare publikasietradisie" geskep is, maar dat "multidimensionele perspektiewe" nog ontbreek by

huidige publikasies. Hy meen ook dat die tyd ryp is vir “die swart vroueskrywer om haar meerduidige stem te laat opklink” (Cochrane 2008:47).

Kamfer se debuut, *Noudat slapende honde*, verskyn in 2008 en word onmiddellik deur re-sensente en kritici as belangrik geag weens die meerduidige en unieke toevoeging wat dit tot die Afrikaanse sisteem is. In die swart literêre subsisteem word Kamfer daarmee die eerste swart vroueskrywer wat by ’n hoofstroomuitgewer in Afrikaans debuteer. Sy word gevolglik ook ingesluit in ’n latere artikel deur Viljoen, naamlik “Of chisels and jackhammers: Afrikaans poetry, 2000-2009” wat in *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 23(1) verskyn. Volgens Viljoen (2011) is dit die bedrieglike eenvoud van die verse, asook die lakoniese, byna uitdrukkinglose digterstem, wat bydra tot die narratiewe inslag en Kamfer by die korpus narratiewe poësie inlyf. Myns insiens word Kamfer se poësie met Viljoen (2011) se uitspraak oopgestel om ook buite die sfeer van die bruin/swart Afrikaanse skrywers gelees te word. Daardeur word die sogenaamde “ander standaard” (vergelyk Coetzee 2002 se opmerking) wat vir tekste deur bruin/swart Afrikaanse skrywers sou geld, opgehef en kan Kamfer tot die groep digters gereken word wat vertel- of praatpoësie bedryf.

Alhoewel dit belangrik is om kennis te dra van Kamfer se belangrikheid in die swart Afrikaanse poësisisteem en dit lonend is om Kamfer in hierdie skrywerstradisie te beskou, wil ek in hierdie studie nie myself beperk tot so ’n enkele lees nie – Kamfer wyk immers af van en brei uit op hierdie tradisie. Met haar waarnemersoog en die neerskryf van ander se ver-hale oor die Kaapse Vlakte en (in die tweede bundel) die Overbergse omgewing, meen ek Kamfer sorg vir die “multidimensionele perspektiewe” wat Cochrane (2008) voel ontbreek.

Kamfer se werk kan ook vanuit verskeie ander literêre strominge benader word. In ’n para-graaf gewy aan Kamfer se werk, lees Odendaal (2015:324-325) in *Perspektief en profiel* vir Kamfer as deel van die korpus narratiewe Afrikaanse poësie. Eep Francken (2013) onder-neem ’n postkoloniale analise van Kamfer se gedig “evection notice” (uit *grond/Santekraam* 2011) en toon daarmee aan dat haar werk ook vanuit hierdie hoek beskou kan word. In ’n honneursskripsie getiteld “’n Feministiese oorsig van die posisie van die bruin vrou na Apartheid soos dit na vore kom in die werk van Ronelda Kamfer” (Hendricks 2014) word ’n feministiese lees van Kamfer onderneem, spesifiek vanuit die hoek van die swart feminisme, soos deur onder meer Monica Coleman, Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde en Barbara Smith uiteengesit. In die swart feminisme word kwessies soos ras en klas met genderkwes-sies geïntegreer (vergelyk hooks 1990:160; 163 en Hendricks 2014:17). Die fokus stem dus

breedweg ooreen met kwessies wat histories deur swart Afrikaanse digters aangeraak is en in jonger digters soos Kamfer en Trantaal se werk aangespreek word (sien Foster 2015).

Net soos Viljoen (2011) toon Botes (2012:251) aan dat Kamfer tot die “nuwe stemme” in die Afrikaanse poësie gereken kan word. By geleentheid noem prominente Afrikaanse poësie-navorsers Kamfer se debuut naas haar wit, manlike (Afrikaanse) eweknieë en word die verse selfs gunstig met mekaar vergelyk (sien Crous 2009, Viljoen 2011, Bonthuys 2016:328). In terme van hooks se teoretisering is dit ongehoord dat swart vroue en wit mans op gelyke voet deur die akademie geag kan word. Die feit dat Kamfer saam met Loftus Marais die Eugène Marais-prys vir letterkunde ontvang het, bied ’n ernstige uitdaging tot hooks se argumente omtrent ras en taal.

3.2.4 Kamfer en die kanon

Wat Kamfer se posisie in die Afrikaanse literêre sisteem betref, kan daar afgelei word dat sy op grond van haar debuutbundel se gunstige ontvangs deur die sentrum van die sogenaamde hoë kultuur verwelkom word. Bonthuys (2016:223) voer aan dat selfs die publikasie van Kamfer se debuut (en per implikasie ook haar latere bundels) by ’n uitgewery soos Kwela (as druknaam van NB) alreeds aan die publikasie ’n verhoogde status en groter simboliese kapitaal bied aangesien dit nie net die kwaliteit van die werk bevestig nie, maar die aandag van resensente en die kans op goeie verkope verhoog. As deel van die “kapitaal-uitruil”-verskynsel, verwerf die uitgewer weer simboliese kapitaal danksy die bekroning van debuutouteurs (Bonthuys:223). Ek wil byvoeg dat Kamfer as bruin/swart digter waarskynlik verder tot die simboliese kapitaal van die uitgewers kan bydra vanweë die historiese belangrikheid van haar debuut.

Die sisteem se erkenning van die belangrikheid van Kamfer se werk kan ook gemeet word aan haar ontvangs van die Eugène Marais-prys, wat sy met Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008) deel. Bonthuys (2016:212 en 223) bespreek *Noudat Slapende honde* as ’n veelvuldig-genomineerde debuut aangesien dit met ’n kortkop tweede is vir die Ingrid Jonker-prys.

Kamfer se in- en uitsluiting by kanonvormende publikasies is myns insiens interessant. Anders as Loftus Marais, is haar gedigte nie voor die verskyning van haar debuut opgeneem in Brink se 2008-uitgawe van die *Groot verseboek* nie. Kamfer en ander nuwe bruin/swart

skrywers se debute is ook nie deur Willemse (2015) by die afdeling oor swart Afrikaanse skrywers in die heruitgawe van *Perspektief en profiel* bygewerk nie. Odendaal (2015:324-325) verwys wel in “Die Afrikaanse poësie 1960 tot 2012”, opgeneem in *Perspektief en profiel*, in etlike sinne na Kamfer se werk.

Willemse (2015:74) beklemtoon wel dat die insluiting van werke in die formele onderrigkurrikula ’n teken van kanonisering is. In hierdie opsig is Kamfer wel gekanoniseer, aangesien haar gedig “oupa Thomas Daniel Granfield” (30) uit *grond/Santekraam* saam met die werk van gekanoniseerde swart digters soos Adam Small en Peter Snyders naas die gekanoniseerde wit digters DJ Opperman, Breyten Breytenbach, NP van Wyk Louw, TT Cloete, Sheila Cussons en Elisabeth Eybers op die lys van voorgeskrewe gedigte vir Graad 12 Huistaal in 2017 verskyn (sien omsendbrief E39 van 2016, ’n amptelike skrywe van die Departement van Basiese Opvoeding).

Naas formele onderrig, is daar ook ander wyses waarop kanonisering voorkom. Van Coller (2002) voer aan dat bloemlesings ’n rol speel in die vorming van die kanon en gevolglik kan Kamfer se insluiting by bepaalde bloemlesings tot haar posisie in die kanon bydra. Haar debuut in *Nuwe stemme 3* (uitgegee deur Tafelberg) is waarskynlik ’n bydraende faktor tot die latere publikasie van haar werk by ’n ander NB druknaam, Kwela. Ook dra haar gedigte in die antologie *Versindaba 2008* – met Marlies Joubert as redakteur – (uitgegee deur Protea Boekhuis), in die afdeling “nuwe digters”, by tot die bevestiging van haar status as digter. Enkele gedigte van Kamfer is ook by ’n ander bloemlesing ingesluit, naamlik *A burning sea: Contemporary Afrikaans poetry in translation* (2014), waarvan Joubert ook die redakteur en Protea Boekhuis die uitgewer is.

Alhoewel Bonthuys (2016) dit skynbaar nie in haar studie uitsonder nie, kan daar sekerlik aanvaar word dat die vertaling van ’n digter se werk ook tot ’n verhoging in simboliese kapitaal kan bydra. In hierdie geval sou die genoemde Engelse vertaling van enkele gedigte én die vertaling van Kamfer se bundels na Nederlands haar aan ’n breër lesersmark bekendstel. Met die Nederlandse vertalings word haar werk in albei lande se literêre sisteme gevestig. Die vertaling na Nederlands verleen op sigself ook status aan Kamfer se werk, aangesien *Noudat slapende honde* een van “slegs enkele Afrikaanse poësiëdebute van die afgelope jare [is] wat in Nederlands vertaal is” (Foster 2015). Brümmer (2011) beweer dat van Kamfer se gedigte ook na Frans, Portugees en Turks vertaal is.

Kamfer se werk geniet wel erkenning in die sogenaamde laer kulturele sfere – nie net maak sy haar verskyning by podium-geleenthede soos die Inzync Poetry Slams nie, maar word haar gedigte ook by projekte soos *Filmverse I* en *Filmverse II* ingesluit. Verskeie ander gediganimasies is ook op die sosiale media platform *YouTube* beskikbaar. Daar word byvoorbeeld ook in dieselfde *Taalgenoot*-uitgawe twee keer na Ronelda Kamfer verwys – by die bespreking van *Filmverse II* (Torr 2017) en 'n artikel oor die kunstenaar Marié Stander se uitstalling *Onse mense twee* (De Vries 2017) onderskeidelik – albei aanduidend van 'n breër publieke bewustheid van Kamfer se werk. Die beskikbaarheid van haar gedigte op toeganklike platforms soos hierdie, stem ooreen met hooks (1990:30-32) se beklemtoning van die rol wat die laer kunssfere, soos die populêre kultuur, speel in die verspreiding van idees en filosofie in die breë.

Tussen die publikasies van haar bundels kry Kamfer dit reg om 'n deurlopende teenwoordigheid in die media te handhaaf. Sy skryf onder andere enkele berigte vir die susterkoerante *Die Burger* en *Beeld* en voer selfs onderhoude met onder meer haar man, Nathan Trantaal, met die verskyning van sy debuut (Kamfer 2010a, 2010b en 2013). Ten spyte daarvan dat sy in die openbare oog bly, kwyn gepubliseerde resensies (en dalk resensente se belangstelling in haar) met die verskyning van haar tweede bundel. Hierdie verskynsel kan deels toegeskryf word aan 'n nasionale afname in die letterkunde se verteenwoordiging in die breër mediabedryf weens Media24 se aanstelling van slegs een boekeredakteur landswyd (sien Van Coller 2011a). Dié verskynsel duur voort met die publikasie van haar derde bundel. Die enkele resensies wat oor *Hammie* geskryf is, bevat blatante foute: 'n gedigtitel is verkeerd oorgeskryf (Oliphant 2016), die datums van Kamfer se vorige werke is verkeerd aangedui (Hambidge 2016) en ongeoorloofde stellings word oor Kamfer se taalkeuse en temas gemaak (Taljard 2016).

Ten spyte van *Noudat slapende honde* se veelvuldige nominasies vir debuutpryse, die insluiting van die gedigte by die matriek-syllabus en ander bloemlesings, wil ek argumenteer dat Kamfer nie ten volle deur die sisteem geïntegreer is nie aangesien daar min akademiese studies oor haar werk verskyn. Die publikasielys is skraal: Botes (2012) is die enigste navorser wat tot dusver 'n vollengte-artikel aan Kamfer se werk gewy het – dit is opgeneem in *Toenadering / Toenaderingen* (2009) is herhaal in 'n spesiale uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* (2012:128-163). Enkele gaslesings en referate is al oor Kamfer aangebied (Viljoen 2011; Foster 2014 en 2015, Vermeulen 2014), maar dit is nog nie tot artikels verwerk nie. Die Honneursskripsie van Hendricks (2014) is naas hierdie studie en Botes

(2012) die enigste volledige studie wat al oor Kamfer verskyn het. Vergeleke met die aantal akademiese artikels wat daar byvoorbeeld oor Danie Marais en Loftus Marais se werk gepubliseer is, is daar betreklik min navorsing oor Kamfer se werk gedoen. Hierdie waarneming stem ooreen met hooks (1990:24) se bewering dat daar veral 'n gebrek is aan die bestudering van swart vroue se werk. hooks (1990:51-55) se opmerkings omtrent die sistemiese bevoordeling van die wit perspektief sou ook hierby betrek kon word om die steeds ongunstige posisie van die bruin vrou uit te wys. Hierdie uitgangspunt word onderstreep deur Bonthuys (2016:328) se waarneming dat daar in haar ondersoekperiode in sowel die Afrikaanse as die Nederlandse sisteme slegs wit debutante is wat veelvuldig bekroon is. Alhoewel daar geen debat rondom ras en dié verskynsel blyk te wees nie, speel bepaalde literatuuropvattinge dalk steeds 'n rol in die beoordeling van digbundels. Met voorafverwysing na die politieke betrokkenheid, gender, ras en nasionaliteit, verduidelik Bonthuys (2016:328):

Die feit dat dit waarskynlik wel 'n rol speel wat bekronings betref is egter nie uitgesluit nie – soos Vogel (2001: 233) aangaande die posisie van die skryfster illustreer, bestaan daar bepaalde geïnstitusionaliseerde literaturopvattinge aangaande kwaliteit (wat byvoorbeeld “vrouwenliteratuur” as minder geslaagd beskou) wat ongetwyfeld steeds 'n impak het op hoe literatuur beoordeel word.

Daar sou dus vanuit hooks se benadering geargumenteer kon word dat Kamfer moontlik deur die intrinsieke waardebeoordelings van die sisteem benadeel is en daarom net-net nie die Ingrid Jonker-prys ontvang het nie – Bonthuys (2016:203) verwys na 'n berig van Prins (2013) waarin daar aangedui word dat daar slegs een punt verskil was tussen Loftus Marais en Kamfer se bundels met die toekenning van hierdie prys). Net so sou die teenoorgestelde ook geargumenteer kon word. Kritici sou ook Kamfer se insluiting by die lys van voorgeskrewe gedigte van die matriek-syllabus kon beskryf as 'n uitkoms van die oorbeklemtoning van ras in die breër Suid-Afrikaanse konteks.

3.2.5 Kamfer en bruin/swart politiek

Die gebruik en toepassing van rasse-etikette in die Afrikaanse sisteem, spesifiek met verwysing na die term *bruin/swart skrywer*, is problematies. Weens etiese oorwegings is Kamfer self nie genader om pertinente uitsprake oor haar identiteit en voorkeur van bepaalde terme gemaak nie, dit is immers uit onderhoude soos dié van Brümmer (2011) duidelik dat Kamfer nie uitsprake maak hieroor nie en vaag en vermydend antwoord wanneer dit aan haar gestel word.

Alhoewel Kamfer se werk sigself bewys het in die hoofstelsel, wit, literêre stelsel, moet daar vanweë Viljoen (2011) se lees van Kamfer binne die swart skrywerstradisie, tog ondersoek na ingestel word. Gevolglik kan daar ook gekyk word na bruin identiteit binne die kader van swart Afrikaanse skryfwerk.

In die artikel “Shame and identity: The case of the coloured in South Africa” stel Wicomb (1998) ondersoek in na die aspekte “textual construction”, “ethnographic self-fashioning” en “political behaviour” van bruin mense²⁵ in Suid-Afrika aan die hand van die konsep “shame” soos gebruik deur Salman Rushdie in sy gelyknamige postkoloniale roman, *Shame* (1983). Volgens Wicomb (1998:92) is hierdie gevoel van skaamte in die onderbou van postkoloniale hibriede bevolkingsgroepe, soos die *Coloureds*, naamlik “the shame invested in those (females) who have mated with the colonizer,” (Wicomb 1998:92). Sy identifiseer ’n neiging onder hierdie groepering om die suiwerheid van die bruin ras te propageer in ’n poging om afstand te doen van hierdie *shame*, maar dui aan dat die hibriditeit en gepaardgaande realiteit van hul velkleur so ’n ontsnapping bemoeilik. Met Saartjie Baartman as voorbeeld dui Wicomb (1998:93) aan hoedat die liggaam ’n “site of shame, a body bound up with the politics of location” kan word en hoe etnografie onderhandel en gerepresenteer kan word – is Baartman swart, Khoi of *coloured* en watter implikasies kan laasgenoemde in die nasiebou van Suid-Afrika hê?

Wicomb (1998:93) dui aan dat die term “coloured” histories gesproke al talle identiteite aangeneem het. Tydens apartheid is bruin mense as “coloured” benoem, daarna as swart en nou (1998) as *Coloured*, ’n bevolkingsgroep op sy eie – daarby word die verskillende verbuigings en nuanses van die Afrikaanse rasseterminologie nie eens betrek nie (Wicomb 1998:93). Volgens Wicomb (1998:93-94) beeld hierdie benoemings die verskuivende alliansies (“shifting allegiances”) met verskillende groepe tydens ’n gelaaide politieke tydperk uit en verteenwoordig dit “the silent inscription of shame”. Die politieke gedrag van bruin kiesers om in die 1994-verkieping steeds vir die Nasionale Party (NP) te stem, lees Wicomb (1998: 93-94) as ’n politieke stelling waarin vernuwing en ’n gepaardgaande Afrika-identiteit teengegaan word. Tot ’n mate word sosio-ekonomiese apartheidsisteme onderhou ter wille van ’n maatskaplike voortbestaan, maar tegelyk ook ondermynend omgegaan met die

²⁵ Wicomb gebruik die term ‘Coloured’ vrylik.

rasseterminologie sodat daar, heel postmodernisties van aard, nie 'n spesifieke houvas op *Coloureds* gekry kan word nie.

Die “politics of location”, 'n veronderstelling waarvolgens 'n etnografiese groep 'n tuisland of vaste ruimte nodig het, word deur Wicomb (1998) aangehang. Sy is van mening dat bruin mense identifiseer met Distrik Ses as ruimte van 'n 'tuisland' wat van hulle weggeneem is in die 1960's en wat later in die popkultuur opgebou is tot 'n mitiese en magiese plek. Die faktor wat die meeste tot hierdie vorm van nostalgie bydra, identifiseer Wicomb (1998:95) as die gelyknamige musiekblyspel²⁶ *District Six* deur David Kramer en Taliep Petersen wat in 1986 op die planke gebring is. Wicomb (1998:95) voel dat daar min dinge eie is aan hierdie musiekblyspel en dui aan hoe die Noord-Amerikaanse musiek en wêreldbeeld bydra tot die skep van hierdie 'outentieke' bruin kultuur. Deur hierdie identiteit aan te gryp, is *Coloureds* deel van die wanpersepsie oor hul eie identiteit, meen Wicomb (1998:95). Sy beskou Distrik Ses selfs as die Kaapse ekwivalent van Soweto. Die oorbodige aandag aan Distrik Ses veroordeel sy op grond daarvan dat swart mense meer blootgestel is aan gedwonge verhuisings as bruin mense (Wicomb 1998:95). In Ronelda Kamfer se tweede bundel word hierdie saak weer aangeroei wanneer sy oor gedwonge verhuisings by die Overbergse kusdorpie Skipskop skryf. Dit sal later in hierdie hoofstuk en die volgende weer aan bod kom. hooks se artikel “Choosing the margin as a space of radical openness” (1990:145-155) kan hierby betrek word. Die konsep “politics of location” word, wel minder konkreet en meer abstrak, gelykgestel aan die “politics of articulation” – dus word taal en geografie identifiseer as faktore wat mekaar wedersyds beïnvloed.

Wicomb (1998:97) gaan verder om die posisie van Kaapse Afrikaans as taal van politieke verset te bespreek. Sy lees die gebruik van Kaaps as 'n nadraai van die bekende Soweto-opstande van 1976 wat eksplisiet teen die gebruik van Afrikaans as voertaal in swart skole gekant was. Wicomb (1998:97) is van mening dat Kaaps sy toename in die letterkunde aan hierdie opstande te danke het. Aangesien bruin leerders nie toegang tot Afrikatale op skool gehad het nie, en daarom nie met reg aanspraak kon maak op swart solidariteitsbewegings nie, en primêr in Afrikaans geskool is, moes daar 'n manier gevind word om hul solidariteit met swart onderdrukte te verwoord, betoog Wicomb (1998). Dit het gebeur deur Afrikaans te approprieer en in 'n geradikaliseerde vorm te weergee, naamlik in die Kaapse variant wat

²⁶ Let op dat Wicomb (1998:95) slegs melding maak van die 1986 musiekblyspel deur Taliep Petersen en David Kramer. Sy betrek nie die bundel *Oos wes tuis bes Distrik Ses* (1973) met gedigte deur Adam Small en foto's deur Chris Jansen nie.

vroeër net deur Adam Small gebesig is en dikwels beskryf is as ‘gamtaal’ (Wicomb 1998:97). Die feit dat Kaaps ook hoofsaaklik beperk is tot die Kaapse Vlakte beteken dat dit geografies afgebaken kan word en dus verder vereenselwig kan word met die swart tale (Wicomb 1998:97).

Wat die term skaamte betref, dui Wicomb (1998:100-105) aan hoe dit volgens haar die bestaan van die bruin mense kenmerk. Die beskrywing van Kaaps as ’n ‘gamtaal’ roep natuurlik Bybelse konnotasies en die slawegeskiedenis op en sluit by implikasie skaamte in. Verder is ‘shame’ volgens Wicomb (1998:101) inherent deel van die woord ‘coloured’ vanweë die NP se klassifikasie van hierdie mense as “nie wit óf swart nie”. Wicomb (1998:100-101) verduidelik dat die bekende postkoloniale teoretikus Homi Bhabha hibriditeit in ’n posisie van “tussenbestaan” plaas, maar sy argumenteer met reg dat daar nie vir mense ’n posisie van tussenbestaan kan wees nie (Wicomb 1998:101-102). Ook die NP se bestempeling van *Coloureds* as “bruin Afrikaners”, wat volgens Wicomb (1998:103) suksesvol stemme gewerf het in die 1994-verkieping, is nie voldoende nie.

Weens bogenoemde redes kan ’n outentieke bruin identiteit volgens Wicomb (1998:105) dus nie met die Kaap as tuisland geskep word nie. Die vals nostalgie wat aan Distrik Ses kleef, die gebruik van Afrikaans asook die sogenaamde ‘verraderlike’ stempatrone onder bruin mense, maak van die Kaap ’n nie-geskikte tuisland. Wicomb (1998:105) meen dat die bruin mense juis eerder hul verlede moet aanvaar en hul herkoms, bestaande uit “multiple belongings” as ’n alternatiewe kultuur eien – hul verbondenheid aan ’n aantal *Coloured* mikro-gemeenskappe kan ingespan word as ’n weerspieëling van die kulturele werklikheid van die groter Suid-Afrika. Dit wil voorkom of Wicomb (1998:105-106) ’n oplossing vind onder die sambreelterm ‘swart’. Deurdat mense van kleur onder laasgenoemde term verenig word, word daar wegbeweeg van vorige identiteite wat skaamte inhou en ontstaan “new discursive spaces in which modalities of blackness can wipe out shame” gevolglik (Wicomb 1998:106).

Enkele punte van kritiek kan teen Wicomb (1998) geopper word. Die gebrekkige teoretiese begroning, losweg gekoppel aan die term “shame”, is myns insiens waarskynlik die grootste punt van kritiek. Om Rushdie se roman *Shame* as uitgangspunt in ’n semi-antropologiese, akademiese artikel te gebruik, laat enkele gapings. Nie net verduidelik sy nie die konsep volledig nie, maar koppel sy die tema van ’n magies-realistiese roman oor Indië en

pas dieselfde konsep op 'n bevolkingsgroep aan die Suidpunt van Afrika toe. Die drie uitgangspunte van haar artikel – die slawegeskiedenis en gepaardgaande rasse-representasie, Distrik Ses en die stemgedrag van die bruin bevolkingsgroep – is redelik arbitrêre elemente om saam te voeg. Die gebruik van hierdie faktore word nooit gemotiveer of verdedig nie. Bogenoemde is veral ironies aangesien sy die wêreldbekende postkoloniale teoretikus Homi Bhabha se nosie van “tussenbestaan” verwerp op grond van sy onversoenbaarheid met die ‘werklikheid’.

hooks (1990:25) onderstreep wel die gevoel van swart solidariteit wat in Wicomb (1998) se slotparagraaf voorgestel word. Wicomb (1998:106) voel oënskynlik dat die identiteitsprobleem wat deur *Coloureds* ervaar word, opgelos kan word deur vereenselwiging met ander onder die sambreelterm “swart”. “Yearning” (hooks 1990:26-27), die hunkering na 'n kritiese stem om hul emosies te verwoord, is nog 'n bindende faktor. Hierdie hunkering na solidariteit en samehorigheid sou 'n moontlike rede wees vir die verskynsel wat Wicomb (1998) opmerk – die hunkering na 'n sogenaamde ‘tuisland’ en die assosiasie wat gevolglik met Distrik Ses gemaak word.

Anders as Wicomb (1998) wat skynbaar die bruin gemeenskap se solidariteit met die swart bevolkingsgroep as oplossing vir die identiteitsprobleem voorhou, stel hooks (1990:28) voor dat daar buite die beperkende “assimiliatiewe en nasionalistiese” identiteitsbeskouings gewerk moet word – veelvuldige identiteitsvoorstellings, subjekwording en die verkryging van 'n eie stem (soos in hooks se skryfprojek gepropageer) bied myns insiens meer insig in die bruin/swart identiteitsvraagstuk as om bloot die sambreelterm *swart* as enigste oplossing voor te hou.

3.3 Bundelbesprekings aan die hand van Genette se konsep paratekstualiteit

Kamfer se drie bundels, *Noudat slapende honde* (2008), *grond/Santekraam* (2011) en *Hammie* (2016), word vervolgens aan die hand van Genette (1997) se konsep paratekstualiteit bespreek. Aandag word onderskeidelik aan die periteks, motto en taalsituasie van elke bundel geskenk. Gerieflikheidsomthelwe word skanderings van die omslae asook die tekste van die motto's in die addenda opgeneem.

Bykans alle tekste wat direk of indirek in verband gebring kan word met 'n gegewe publikasie is volgens Gérard Genette (1997) verwant aan *die teks* en belangrik by die bestudering daarvan. Genette (1997:1) munt die sambreelterm *parateks*, wat verwys na hierdie sfeer van tekste rondom die teks. Die parateks word beskou as die “drumpel van die teks en die ongedefinieerde sone tussen die binnekant en die buitekant van die teks” (Smith 2011:30).

Daar kan tussen twee kategorieë paratekste onderskei word. Dit wat fisies rondom die teks geplaas is en dus direk aan die teks verbind word, is die naaste aan die teks en staan as die *periteks* bekend (Genette 1997:5). Die *periteks* is deel van die publikasie-eenheid van die teks en sluit die titel, motto en voorwoord in (Genette 1997:5). Selfs die samestelling van die omslag, titelblad, die lettertipe en papier wat gekies is, kan bydra tot die sintuiglike ervaring van die *teks* en maak deel uit van die *periteks* (Greyling 2009:105). Die *epiteks* is dit wat naby aan die teks geleë is, maar nie fisies in die publikasie-eenheid opgeneem is nie (Genette 1997:5, 344). Genette (1997:344) beskryf dit soos volg: “The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely in a virtually limitless physical and social space.” Dit sluit in enige mediatekste (gepubliseerde onderhoude, gesprekke), resensies en artikels, persoonlike korrespondensie van die outeur, ensovoorts (Genette 1997:5). Die moontlikheid dat die *epiteks* later by die *periteks* ingesluit kan word, bestaan natuurlik altyd (Genette 1997:344) en dit is dikwels by heruitgawes die geval.

Naas die *periteks* en *epiteks*, dui Genette (1997:7) aan dat daar ook enkele ander faktore is wat die lees van die teks beïnvloed en dus deel uitmaak van die paratekstuele gegewens. Daar word 'n onderskeid getref tussen materiële, ikoniese en feitlike parateks (Genette 1997:7; Smith 2011:30). Die paratekstuele aspekte soos die buiteblad, titelblad, lettertipe en -groottes, sluit aan by die materiële aspekte van die parateks. Enige ikoniese elemente wat die teks help ontsluit, opgeroep deur die *periteks* of die teks self, maak ook deel uit van die parateks. Die feitlike parateks is dit wat met die fisiese en feitlike gegewens van die outeur verbind kan word en wat die lees van die teks beïnvloed. Genette (1997:7) verduidelik:

By factual I mean the paratext that consists not of an explicit message (verbal or other) but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received. Two examples are the age or sex of the author.

Selfs literêre pryse of plasing in die akademie kan as triviale elemente van die feitlike parateks geles word (Genette 1997:7). Met die Suid-Afrikaanse literêre konteks en hooks

se teoretisering in ag genome, stel ek voor dat Genette (1997) se definisie van feitelike paratekstuele gegewens uitgebrei word om ook die outeur se ras in ag te neem.

Aan die feitelike parateks in die geval van Ronelda Kamfer word daar in hierdie afdeling aandag gegee. Die meeste paratekstuele elemente word deur die outeur gelegitimeer (Genette 1997:2). In die geval van Ronelda Kamfer is dit ook waar.

3.3.1 Paratekstualiteit in *Noudat slapende honde*

Soos reeds aangetoon, bied Kwela publikasiegeleentheid aan minderheidsgroepe in die Afrikaanse literêre sisteem. As swart/bruin vroueskrywer in Afrikaans, spesifiek die poësie-genre, is Kamfer nie net deel van 'n minderheidsgroep nie, maar is sy ook die eerste wat 'n volledige digbundel by 'n hoofstroomuitgewer die lig laat sien. Ook is haar debuut een van die gedeelde ontvangers van die gesogte Eugène Marais-prys en dien dit as legitimasie van die belangrikheid van die verskyning van haar werk.

'n Kombinasie van hierdie paratekstuele faktore speel 'n belangrike rol in die bemerking en resepsie van Kamfer se debuut. In die tweede druk van die eerste uitgawe van *Noudat slapende honde* is 'n aankondiging van die toekenning op die voorplat, regs bo gedruk: "Wenner van die Eugène Marais-prys, 2009". Met hierdie plasing word dit wat voorheen epiteks was, deur die uitgewer tot periteks gemaak. Alhoewel hierdie toevoeging moontlik deur kunskeners of lesers as esteties onbevredigend beskou kan word, is dit waarskynlik aanbring om Kamfer se posisie in die literêre sisteem te bevestig en sodoende bundelverkope aan te moedig.

In 'n onderhoud tydens haar skrywersresidensie-tydperk in Amsterdam in 2012²⁷ verduidelik Kamfer hoe die bundel tot stand gekom het. Alhoewel Kamfer haarself nooit as 'n digter gesien het nie, skryf sy al sedert haar hoërskooldae onder die aanmoediging van haar onderwysers haar eie verse. Op aanbeveling van 'n vriend het sy ingeskryf vir 'n poësie-kompetisie ("poetry competition", sic – D.V.) (Nederlands Letterenfonds, 2012), waarskynlik *Nuwe stemme* (Krog en Schaffer 2005:72-74), waarin sy opgeneem is. Hierdie publikasie dien as sogenaamde vooraf-parateks en lei daartoe dat sy deur die uitgewer genader is om 'n volledige debuut saam te stel. Dit het gelei tot die publikasie van *Noudat slapende honde*.

²⁷ In die res van hierdie hoofstuk word daar telkens terugverwys na hierdie onderhoud. Die verwysing (Nederlands Letterenfonds 2012) geld dus daarvoor.

Naas die feitelike parateks wat reeds bespreek is, is ook die materiële en ikoniese paratekstuele gegewens van die bundels belangrik. Genette (1997:2) dui aan dat die meeste paratekstuele elemente deur die outeur gelegitimeer word. In die geval van Ronelda Kamfer is dit ook waar.

3.3.1.1 Die periteks: Titel, buiteblad en bundelstruktuur

Genette (1997:7) beskou die ikoniese gegewens van 'n teks ook as 'n vorm van paratekstualiteit. Kleyn (2008:103) bevestig dat die omslagontwerp uiters belangrik is in die “bemarkbaarheid en verkope van boeke”. Die leser se eerste kontak met die periteks én die teks self is die illustrasie op die voorplat van die bundel. Die omslag van *Noudat slapende honde* is deur Doret Ferreira geïllustreer en deur Michiel Botha ontwerp – waarskynlik in opdrag van die uitgewer en moontlik in oorleg met die skrywer.

Noudat slapende honde se omslag wyk af van enkele publikasienorme. Die illustrasie strek van die voor na die agterplat en die bundel moet heeltmaal oopgespalk word om die hele prent te sien. Dit is 'n illustrasie van 'n vrou wat op haar rug lê en twee swart honde: Een wat langs haar staan en skynbaar aan haar gesig snuffel en een wat by haar onderlyf staan en dié gedeelte bedek. Die toneel word geraam deur 'n ligter grys kleur met 'n wit verfstreep wat duidelik ingemeng en nog sigbaar is. Die liggrys strook is breër onder sodat die titel en skrywer se naam daarop pas. Enkele elemente oorskry die perke van die raam – eerstens die hond se rug en stert op die agterplat; op die voorplat is dit die vrou se hare wat oor die raam sprei en selfs van die blad af val. Ook is die figure nie simmetries aan weerskante van die rug van die bundel geplaas nie – die vrou en hond se vergrote koppe maak die grootste deel van die voorplat vol, terwyl daar op die agterplat by die verkleinde voete 'n stukkie grys (teer dalk?) oor is tussen die voete en die raam. Die ligte raam wek assosiasies met afkamping, soos by 'n misdaadtoneel, of die verouderde strepe van 'n parkeerplek. Die grond onder die liggaam is die gryserige blouswart kleur van teer. Die honde se swart pelse en die vrou se donker hare smelt byna alles saam. Die donker skakerings pas myns insiens by die ernstige aard en somber toon van sommige gedigte in die bundel. Ook sluit dit aan by kleurpalet wat met die dood geassosieer word – van swart en aardse skakerings tot groen op die kleurspektrum (Cirlot 1982:78).

Die vrou lê op haar rug, voete links op die agterplat en kop op die voorplat. Haar oë is toe, maar dit is onduidelik of sy slaap of dood is. Dit is moeilik om haar gelaatskleur af te lei uit die afdruk. Die rooi kolle by haar haarlyn, die rooi wange en rooi skakerings aan haar linkersy kan óf bloed wees (en dus aansluit by die tematiek van ontydige dood in die bundel) óf 'n ligter gelaatskleur aandui. Die donkerder blougrys skakerings op haar liggaam sou ook saam met die bloedkolle geles kon word as tekens van mishandeling en/of verkleuring na die dood. Alhoewel die vrou skynbaar naak is, is daar geen tekens van haar geslagsorgane nie. Dit is waarskynlik die gelaatstrekke en die langer hare asook die slierte oor haar gesig wat die aanname dat dit wel 'n vrou is, ondersteun.

In teenstelling met die slapende of dooie vrou is die twee swart honde wakker. Die groter een staan met sy voorpote op haar bors en met sy snoet naby aan haar gesig. Dit lyk of hy aan haar snuffel. Die een op die agterkant, wat strategies by haar onderlyf staan, se kop is teruggedraai na regs en dit wil voorkom of hy verby die vrou kyk na iets wat nie by die prent ingesluit is nie en hom interesseer. Ten spyte van die onthutsende geel oë sou ek nie die honde as bedreigend of aggressief beskryf nie, maar eerder as nuuskierig weens die gespitse ore en toe bekke. Anders as die honde se swart pels is daar nie veel af te lei omtrent hul spesie nie. Dit is waarskynlik doodgewone straatbrakke wat volop in minder gegoede buurte soos dié van die Kaapse Vlakte rondwaal. Die hond pas natuurlik by die ruimte van die Vlakte wat in die bundel figureer.

Alhoewel Genette (1997:7) slegs na ikone verwys in terme van illustrasies, is 'n bespreking van die simboliese waarde van hierdie ikone ook lonend. Volgens Cirlot²⁸ (1982:84) se *A dictionary of symbols* is die hond al sedert die vroegste tye 'n simbool van getrouheid en word hul lojaliteit dikwels met 'n vrou assosieer, terwyl Ferber (2007) in *A dictionary of literary symbols* weer op die “miserable status of dogs” in beide die historiese letterkunde en eietydse taal wys. In die Bybelse tye en tale is die woord “hond” dikwels as skeldwoord gebruik in die Griekse, Hebreeuse en Latynse letterkundes (Ferber 2007). In die Bybel kom beledigende assosiasies met die woord “hond” voor (Ferber 2007; Cirlot 1982:84). “Hond” is met losbandigheid en prostitusie, veral by vroue, geassosieer (Ferber 2007) en ook Shakespeare het dit as skeldwoord en belediging gebruik om woede en verwyf uit te spreek (Ferber 2007). Ferber (2007) meen: “‘bitch’ and ‘son of a bitch’ are such frequently heard insults in English today that ‘bitch’ has almost lost its original sense” (Ferber 2007).

²⁸ Cirlot (1982) se interpretasies mag dalk té Jungiaans wees vir die doel van hierdie studie, maar bied tog 'n vertrekpunt vir die interpretasie van simbole.

Honde is sedert die vroegste tye met die dood in verband gebring. Die antieke Egiptenare het met die uitbeelding van Anubis, die god met die jakkalskop wat die dooies na die hiernamaals begelei, honde aan sy sykant geteken en gesinne sou selfs hul honde laat mummifiseer om by hulle aan te sluit in die lewe ná die dood (Mark 2014). In die antieke Griekse mitologie is daar twee verwysings na honde. Cerberus is die driekoppige hond wat die onderwêreld bewaak en honde het ook die dooies se siele vergesel met die sogenaamde “Night Sea-crossing” (Cirlot 1982:84). Die simboliese waarde van moederskap en heropstanding is met laasgenoemde geassosieer. Daar is ook honde in Middeleeuse grafkelders teenwoordig – in beeldhouwerk bo-op die kis is honde dikwels lojaal en pligsgetrou aan die voete van ’n vrou uitgebeeld (Cirlot 1982:84). Hierdie tipering herinner aan die omslag van *Noudat slapende honde* met die tweede hond wat lyk asof hy by die ontslape of slapende vrou se voete waak.

Die assosiasies tussen honde en die dood, die ontslape of slapende vrou en die verband tussen slaap en dood, verg ondersoek. Cirlot (1982:77-78) meen: “all allegories and images of death have the same significance.”

In die Griekse mitologie word die dood as die dogter van die nag en die suster van slaap versinnebeeld (Cirlot 1982:77-78). Die dood is simbolies beduidend van die einde van ’n epos, “particularly when it takes the form of sacrifice or the desire for self-destruction in the face of unendurable tension” (Cirlot 1982:77). Alhoewel *Noudat slapende honde* nie ’n epos is of een bevat nie, is daar tog gedigte in die bundel wat verband hou met ’n ontydige dood (“kliek van sewe”, 27; “Klein Cardo”, 12; “Lolla”, 25) of waarin die digter-spreker self noue ontkominge met die dood het (“OD1”, 22; en “OD2”, 36). Veral laasgenoemde sluit aan by Cirlot (1982:77) se opmerking omtrent die wens vir selfvernietiging. Die paradoksale kombinasie van die doodsmotief en ’n debuutbundel is alreeds deur Breytenbach in 1964 gedoen (vergelyk “Bedreiging van die siekes”), maar word hier tog op ’n ander manier aangepak. Alhoewel die digter-spreker die tema van selfvernietiging aanraak, skryf sy veral oor die lyding, seer en swaarkry van ander, maar nie op ’n oordrewe of sentimentele wyse nie. Die alledaagsheid van lyding die dood in ruimtes soos dié van die Kaapse Vlakte word op ’n afgestompte, byna kil manier verwoord. Die digter-spreker is skynbaar net een keer ontsteld, naamlik oor haar eerste held, Lolla. In die slotstrofe erken sy: “Ek’t gehuil toe ek in die koerant lees / dat sy vermoor en verkrag is” (“Lolla”, 25). Die gruwelikheid van die lewe is vir die

spreker 'n onvermydelike daaglikse realiteit. Die spreker is skynbaar gewoon aan 'n "mis-kraam in [haar] klas" (15), "drie bodybags [wat] op strechers uitgestoot" word ("die huisvrou", 19), dwaalkoeëls wat met klappers vergelyk word ("Klein Cardo", 12), "kindertjies [wat] al weer" wegraak ("Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar", 20) en Katie se lyk wat gou deur die "paramedics" gekry is ("kliek van sewe", 27). Ook die nonchalantheid waarmee die waarskynlik dooie, naakte vrou op die omslag geplaas is, vind weerklank in die genoemde gedigte.

Die gedigte "Nag" (41) en "droom" (42) ondersteun die moontlikheid dat die vrou op die omslag dalk slapend is en nie dood nie. Ook aan hierdie interpretasie is daar bepaalde simboliese waardes gekoppel. 'n Slapende vrou herinner aan die feëverhaal van die slapende Skoonheid en soos Cirlot (1982:299) uitwys, verteenwoordig elke slapende skoonheid 'n passiewe potensiaal. 'n Slapende skoonheid kan ook met die Jungiaanse anima verbind word of, andersins, met die "ancestral images which lie dormant in the unconscious, waiting to be stimulated into action" (Cirlot 1982:299). In *Noudat slapende honde* word daar waarskynlik meer op laasgenoemde konnotasie gesteun. Die vroue in die bundel, die digterspreker inkluis, is beslis nie passiewe karakters nie, alhoewel daar in sommige gedigte sprake is van 'n potensiaal wat nie ontsluit word nie of wat pertinent onderdruk word ("die huisvrou", 19; "Lolla", 25; en "baas van die plaas", 14). Ook skakel die idees van die bewuste en sy onaangename waarnemings ten nouste met die bundeltitel.

Die bundeltitel is ontleen aan die titelgedig, "Noudat slapende honde" (13), wat derde in die bundel geplaas is. Die eerste reël in dié gedig lui: "Noudat slapende honde wakker is" – dit brei nie net die titel uit nie, maar bring ook die verband met die uitdrukking "moenie slapende honde wakker maak nie" en die Engelse "let sleeping dogs lie" na die voorgrond (*Pharos Afrikaans-Engels, Engels-Afrikaans woordeboek* (2010)). Die *Verklarende Afrikaanse woordeboek* lys die betekenis as "laat onaangeroer wat onaangename gevolg kan hê". Met die eerste oogopslag is dit duidelik dat die bundel ten doel het om juis hiérdie sake op te haal.

Die titel begin met die voegwoord "noudat" en, alhoewel dié woord aan die begin van 'n sin geplaas kan word, word die indruk tog geskep dat daar 'n stuk teks of gesprek is wat dié sinsdeel voorafgaan. Hierdie onsigbaarhede waarmee die spreker in gesprek tree, lees ek as buitetekstuele invloede soos die Afrikaanse sisteem waarin dit gegrond is, die sosio-politieke omstandighede en die skrywerstradisie van (swart) poësie waarin dit val. Uit die gedigte kan daar nog gespreksgenote afgelei word, soos wit Afrikaanse, manlike heersers

(dalk die “baas van die plaas”, 14). Die toon van die titel is reguit, provokerend en uitdagend, asof die spreker aan die woorde wissel is met iemand. Ook die betekenis van die idioom “moenie slapende honde wakker maak nie” word hierdeur ontsluit – die honde is nou wakker en dus kan daar oor die verborge, sluimerende sake gepraat word.

Dit is asof die leser in die helfte van ’n gesprek bykom en die ongemak van so ’n sosiale situasie word voortgesit in die bundel – die leser word die voyeur wat die gesprek tussen die spreker en die talle gespreksgenote byna toevallig dophou en afluister. Die spreker laat die leser toe tot verskillende aspekte van haar lewe – van die strate van die Kaapse Vlakte tot die persoonlike stryd met depressie, drank- en dwelmmisbruik. ’n Hipotetiese geheelbeeld van die spreker se leefwêreld en uitdagings word sodoende gekonstrueer.

Wat die bundelstruktuur betref, is daar geen onderafdelings of onderskeibare afbakenings nie, maar kan die verse in sowat ses tematiese kategorieë verdeel word, naamlik verse wat skakel met ras en rassekwessies; ervarings van vrouwees; gemoedstemminge (wat verband hou met byvoorbeeld depressie en verslawing); enkele liefdesverse; verse oor familie en ten laaste verse oor ander mense of karakters van die Kaapse Vlakte. Die gedigte word wel nie in hierdie volgorde aangebied nie, maar is op ’n assosiatiewe wyse binne die raam van ’n kamma-gesprek gerangskik.

Die bundel open met die vers “Waar ek staan” (11), ’n gedig waarin die spreker haar posisie in die literêre sisteem en veral haar ongemak daarmee verklap. “Noudat slapende honde” (13) is die derde gedig in die debuut en volg op “Waar ek staan” (11) en “Klein Cardo” (12). Sou die titels as bakens op ’n reis beskou word, kan die inleidende gedig ’n vertrekpunt wees. Die digter-spreker, wat in byna al die gedigte aan die woord is, betwyfel in “waar ek staan” die egtheid van haar omgang met die “vyande” van haar “vaders”. Met die gedig “Klein Cardo” (12), waarin ’n sewejarige seuntjie onsinnig sterf weens ’n dwaalkoeël tydens ’n bendeskietery, opper sy die eerste van ’n reeks ongemaklikhede. Die digter-spreker plaas die verhaal van “Klein Cardo” (12) op die tafel as ’n versterking van haar standpunt in die eerste gedig en begin daarmee die slapende honde wakker maak. Aangesien ’n hond sy blaf nie belet kan word nie, word daar in die reeks gedigte wat volg, ’n lys ongemaklike onderwerpe aangeraak. Die eerste is “die baas van die plaas” (14), ’n gedig wat ten doel het om “die creepy ou ooms” met hul “khaki go wif ewerything”-ingesteldheid (in die woorde van “vergewe my maar ek is Afrikaans”, 32) te onthuts.

Een van die voorlaaste gedigte dra die titel “en as ek klaar my verhaal vir jou vertel het” en is een van die verse wat bydra tot die konstruksie van die leser/toehoorder as waarnemer en gespreksgenoot, aangesien dit die leser se reaksie met die afloop van die bundel voorspel. Die spreker bou op die voorafgenoemde ongemak wat intens persoonlike belydenisse (soos aangetref in “OD1”, 22; “OD2”, 36; en “bipolarhoney”, 46) tot gevolg het. Die bundel sluit met die gedig “laat dit reën”, waarin die elemente van die hond in die titel en die eerste gedig se woorde “waar ek staan” (11) weer herhaal word om die siklus te voltooi. Die bundel eindig met dié strofes:

elke hond wat my sy pispaal
gemaak het
raai wat

ek staan nog steeds

3.3.1.2 Motto's

As motto vir haar debuut, gebruik Kamfer aanhalings van twee bekende Engelse skrywers, naamlik die Nobelpryswenner Derek Walcott, asook die bekende Amerikaanse digter Charles Bukowski. Deur hierdie digters te betrek, word 'n assosiasie met hul werk en/of skrywerskap bewerkstellig. Viljoen (2011:31) argumenteer dat die gebruik van spesifiek internasionale intertekstuele verwysings in gedigte tweedoelig is. Ten eerste plaas dit die digter in 'n breër, internasionale skrywersgemeenskap wat as inspirasie kan dien en tweedens dui dit op 'n literêre kennis en belesenheid buite die grense van Suid-Afrika en Afrikaans (Viljoen 2011:32). Alhoewel Viljoen (2011) eintlik besin oor intertekstualiteit in Danie Marais se werk, glo ek dat hierdie opmerkings ook van toepassing kan wees op Ronelda Kamfer.

Die aanhaling van Derek Walcott is eerste geplaas op die mottobladsy en is afkomstig uit sy epiese gedig “The Schooner *Flight*” uit die bundel *Star-Apple Kingdom* (1979):

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation...

Walcott se gedig is gemoeid met die plaaslike, koloniale geskiedenis van die Karibiese eilande (spesifiek St. Lucia) en die mitologie van die see, met verwysing na Homerus en Vergilius. Dié aanhaling is die bekendste uit die byna 500 reëls van die gedig en bied 'n beskrywing van die protagonis, Shabine (Fuller 1995:322). Shabine is 'n figuur wat hoof-

saaklik daarmee gemoeid is om sy eie storie te vertel en terselfdertyd dit regkry om te onderskei tussen die “complex mix that defines an individual in a colonial society and [that which] defines the society itself”, aldus “*The Schooner Summary*” (Kellman 2009). Dit herinner aan Kamfer se semi-outobiografiese aanslag en sluit aan by bepaalde uitsprake in enkele resensies waarin sy as spreekbuis vir haar gemeenskap voorgehou word (Nieuwoudt 2009:32). Myns insiens kan die gevoeligheid wat Kamfer vir die verhouding tussen individu en samelewing openbaar, vergelyk word met Shabine se perspektief. Volgens Fuller (1995:323) is geskiedenis, narratief en die verstaan van die verlede, die metode, onderwerp en kruks van Walcott se gedig, ’n uitspraak wat myns insiens ook van Kamfer se werk gemaak kan word. Die belangrike rol wat die see speel in “*The Schooner Flight*” strek selfs verder as haar debuut en tree o die voorgrond in haar tweede bundel, *grond/Santekraam* (2011).

Die tweede aanhaling wat as motto dien, is van die bekende Amerikaanse digter uit die Beat-generasie (1960-80), Charles Bukowski, uit die gedig “A minor impulse to complain” (circa 1961):

well
 it's interesting what does go on,
 and what doesn't go on
 that should,
 and the world's quite a sight
 spun through spiders and webs
 that catch us half asleep
 and do us in
 before we're even old enough
 to know we're through

Die gedig is eers opgeneem in die bundel *Run with the hunted* (1962) en heruitgegee in *It catches my heart in its hands* (1963) en in 1988 ook in *The roominghouse madrigals* (Charles Bukowski Works Database, 2015). Stilisties hoort Bukowski se verse tot die subgenre van die *parlando-poësie* (praatpoësie, praatverse²⁹) en het dus ’n geselserige ritme en trant, met reëlbreuke wat soms op arbitrêre plekke geplaas word (Kellman 2009b). As destydse randfiguur-digter is Bukowski veral bekend vir sy eerlike en snydende kommentaar en voorliefde om oor die alledaagse bestaan te skryf. Temas wat aangeraak word, sluit in geweld, armoede, drank- en dwelmmisbruik, selfmoord, hopeloosheid en die wyse waarop, soos dit deur Kellman (2009b) gestel word, “alcohol, sex, gambling, and, most important, writing can intermittently relieve the agony [...] of dramatic desperation”.

²⁹ Term soos gebruik deur onder andere Hambidge op haar blog “Woorde wat weeg”.

Dit blyk uit 'n onderhoud dat Kamfer 'n aanhanger van Bukowski is (Bezuidenthout 2011). Daar kan reeds uit die inhoudsopgawe afgelei word dat talle van haar verse geïnspireer is deur soortgelyke onderwerpe as dit waarmee hy gemeed was. Titels uit *Noudat slapende honde* wat tematies aansluit by Bukowski se werk, is onder meer verse oor dwelms en drank (“OD1”, “OD2”, “Drink”); oor psigologiese kwessies (“Miss moedig”, “Pasop vir depressie”, “bipolarhoney”) en verse wat as alledaagse waarnemings geskryf is (“'n gewone blou Maandagoggend”, “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar” en “stof”). Met reëlbreuke wat soms op vreemde plekke val, verse in die *parlando*-styl en die gebruik van alledaagse en toeganklike taal, sluit Kamfer ook stilisties aan by Bukowski se werk. Kamfer se narratiewe aanslag word deur Viljoen (2011:19) as “bedrieglik eenvoudig” beskryf. Viljoen (2011:19) tipeer die toon van Kamfer se gedigte as 'n “laconic, almost deadpan poetic voice”.

3.3.1.3 Taalsituasie

Die taalkeuse in *Noudat slapende honde* blyk op verskeie vlakke relevant te wees. Ten eerste sluit haar voorkeur vir spreektaalverse aan by die toeganklikheid van haar gedigte. Die keuse vir doodgewone en onopgesmukte Afrikaans kan op semantiese en sintaktiese vlak gemotiveer word weens die geselserige trant van die *parlando*-poësie. Joubert (2010) verduidelik die ritme en taalkeuse van hierdie poësie-vorm soos volg:

Die bindende aanname is dat daar vir 'n ritme gekies moet word wat “realisties” voel in alledaagse terme, wat die ritmes van die “ware lewe” reflekteer eerder as poëtiese konvensie. Die gedig word in 'n “lewenswaaragtige” ritme gegiet – een wat 'n geloofwaardige illusie skep dat dit 'n ritme is wat in die “werklike wêreld” bestaan en nie net 'n spel is nie (retorika). Dis nie soseer toeganklikheid wat die oorweging is nie, hoewel toeganklikheid (in sommige gevalle) die resultaat mag wees.

Alhoewel toeganklikheid nie volgens Joubert (2010) noodwendig 'n doel van dié tipe verse is nie, wil ek argumenteer dat dit in Kamfer se geval wel geld. In 'n onderhoud met 'n verteenwoordiger van die Nederlandse Letterenfonds (2012) verduidelik Kamfer dat haar verse deur 'n verskeidenheid mense verstaan moet kan word – van haar ongeskoolde moeder tot Antjie Krog. Die Nederlandse onderskrifte van die Engelse dialoog is soos volg:

En ik besloot dat ik niet zou gaan schrijven zoals van me verwacht werd...door gedichten te schrijven die mijn moeder zou begrijpen die niet naar school is geweest, of mijn zusje, die alleen maar naar de Spice Girls luistert. Maar die Antjie Krog ook begrijpt.

Hierdie eksplisiete vooropstelling van toeganklikheid stem ooreen met bell hooks se kampanje om toeganklike literêre werke, sowel akademies as kreatief, te skep wat spreek tot

die massas. Alhoewel 'n gepubliseerde digbundel dalk nie as 'toeganklike kuns' beskou kan word nie weens persepsies dat die poësie 'n vorm van hoë kuns is (vergelyk Kleyn 2013:27), oorbrug Kamfer hierdie struikelblok deur dikwels gratis voorlesings te lewer by byvoorbeeld die Inzync Poetry Slams in Kayamandi, Stellenbosch, die insluiting van haar gedigte by die *Filmverse*-projek en die beskikbaarstel van onderhoude, gediganimasies en voorlesings op die sosiale mediaplatform *YouTube*.

Tweedens sou Kamfer se taalkeuse ook as 'n vorm van verzet gelees kon word, soos gebruiklik is in die swart Afrikaanse skrywerstradisie. Soos reeds aangedui, het verskeie bruin/swart digters taal as medium van verzet gebruik – Adam Small gebruik Kaaps in sy “sosiale gedigte”, spesifiek om te ironiseer (sien Willemsse 1987:200 en Gerwel 1985:17), terwyl Patrick Petersen se behoefte aan bevryde Afrikaans ook in sy taalkeuse neerslag gevind het.

Die gedigte in *Noudat slapende honde* is hoofsaaklik in Standaardafrikaans geskryf, met enkele Engelse of slengwoorde wat deursypel. Viljoen (2011:23) merk op dat Kamfer, in teenstelling met ander figure uit die swart Afrikaanse poësietradisie, nie in Kaaps skryf nie. Dit word toegeskryf aan haar motivering om Afrikaans terug te neem van die wit patriarg wat dit vir hulself toegeëien het (Viljoen 2011:23). Ook Ester (2009), wat dit met eerste oogopslag laat blyk dat hy Kamfer se gedigte as (uitsluitlik) Kaaps klassifiseer, merk op dat Kamfer se taal “meerstemmig en daardoor tot op zekere hoogte inklusief” is. Naas die politieke doel wat die gebruik van Standaardafrikaans mag inhou en waarop daar in hoofstuk 4 gefokus word, kan daar myns insiens nog 'n rede toegeken word aan hierdie taalkeuse. Kamfer het haar vormingsjare as plaaswerkerskind by haar grootouers in die omgewing van Grabouw deurgebring en die gesin het eers later na die Kaapse Vlakte verhuis (Terblanche 2014). In die onderhoud “Ronelda Kamfer: Writer in residence Amsterdam” (Nederland Letterenfonds 2012) verduidelik Kamfer dat sy as tiener op die Vlakte “anders” was omdat sy “het plattelandsmeisje was, met [een] gekke accent”. Haar “moedertaal” is dus nie die taalvariant Kaaps nie. Waarom sou sy, dieselfde digter wat 'n broertjie dood het aan die appropriasie van ander se stemme (vergelyk in *grond/Santekraam* die gedig “oorvertel 1”, waarin David Kramer gekritiseer word omdat hy met 'n Kaapse aksent oor Skipskop sing), dan haar digbundel in Kaaps skryf? Deur in haar eie stem en taal te skryf, spring Kamfer toevallig ook die slagat van appropriasie vry wat deur Viljoen (2011:25-26) uitgewys word in Hans du Plessis se *Griekwapsalms* en gedeeltelik ook Krog se notering van die /Xam-gedigte in *Die sterre sê 'Tsau'*.

Wat spelling, klankleer en morfologie betref, is daar 'n merkbare verskil tussen Kamfer se werk en dié van haar eggenoot, die digter Nathan Trantaal. Kamfer kies meestal om aan Standaardafrikaanse spelkonvensies te voldoen en om sleng en Engelse woorde in plaas van Kaapse uitdrukkings of sinsformulerings te gebruik. Gevolglik sou die taalgebruik en woordkeuse in die bundel ook met sogenaamde diskoersmerkers van Kaapse Afrikaans vergelyk kon word, soos gekarteer in onlangse linguistiese studies (Kotzé 2007, Blignaut en Lesch 2014, Le Cordeur 2011). Die enkele gedigte waarin Kaapse merkers wel aangetref word, hang dikwels ten nouste saam met die Kaapse Vlakte as ruimte en probeer iets van die universele stryd van die mense op die Vlakte uitbeeld, soos in die gedigte “Pick 'n Pa” (24) en “goeie meisies” (43).

Myns insiens kan die aanname dat Kamfer in Kaaps skryf³⁰, in verband gebring word met bell hooks se waarnemings oor swart/bruin identiteit. hooks (1990:28) propageer 'n veelvoudige beeld van *swartwees* wat verder strek as die eng persepsies van essensialistiese rassekategorieë en assimilatiewe of nasionalistiese swart identiteit (soos uiteengesit in hoofstuk 2). Daar sou dus geargumenteer kon word dat diegene wat van mening is dat Kamfer (uitsluitlik) in Kaaps skryf, onder die wanindruk verkeer dat alle Afrikaanssprekende bruin mense noodwendig gebruik maak van die Kaapse taalvariant. Kamfer se teenwoordigheid in die Afrikaanse literêre spektrum bevorder dus 'n gelaagde bruin/swart identiteitsopvatting, soos deur hooks (1990) aangemoedig, aangesien sy die Standaardvorm gebruik en Kaapse merkers benut waar nodig. Deur steeds brokkies Kaaps in te sluit, bou Kamfer gedeeltelik voort op haar literêre voorgangers se gebruik van Kaaps in die struggle-poësie van die 1970's-1990's. Sy bevorder en verruim ook dié diskoers met die herappropriëring van die Standaardvorm. Dit blyk dat Kamfer met hierdie mengelmoes Standaardvorm, Kaaps en omgangstaal waarlik haar eie stem gebruik en dus in 'n *teen-taal* skryf wat nie uitsluitlik as één van bogenoemde geëien kan word nie. Hier is beslis tekens van 'n wordingsproses, soos deur hooks verwoord as die “coming to voice” van 'n gemarginaliseerde wat ook oor gemarginaliseerde onderwerpe skryf en veral taal gebruik wat eie en eg aan die betrokke individu en ruimte is.

³⁰ Van Niekerk (2016) belig in 'n onderhoud oor Kamfer se derde bundel, *Hammie*, hierdie aanname en Taljard (2016) stel Kamfer oteenseglik as Kaaps voor. Alhoewel Ester (2009) op die kompleksiteit van Kamfer se taalsituasie dui, is hy verkeerd wanneer hy haar taalkeuse toeskryf aan assimilasië: “de omstandgheden zijn veranderd, de dichteres spreekt standard Afrikaans. Zij heft zich aangepast aan die heersende cultuur.”

3.3.1.4 Vertaling na Nederlands

Kamfer se debuutbundel is deur Alfred Schaffer na Nederlands vertaal en verskyn by die uitgewer Podium onder die titel *Nu de slapende honden* (2010). Groot bewondering bestaan skynbaar reeds vir Kamfer se werk nog voordat dit na Nederlands vertaal is, aangesien 'n resensie van *Noudat slapende honde* deur Leibbrand op die "poëziesite" Meander geplaas is (Möhlman 2011). Kamfer word as 'n digter met "een directe en heldere stem geag" terwyl Schaffer lof vir sy vertaling ontvang aangesien hy "afziet van enige opsmuk" (Möhlman 2011).

Wat veral opval omtrent die vertaling, is die eksplisiete erkenning én toekenning van ras (en dus per implikasie die sogenaamde andersheid?) van Kamfer se bundel. Die illustrasie van die vrou en die wakende honde van die Afrikaanse *Noudat slapende honde* is vervang met 'n foto van 'n gedeelte van die voorkop en hare van 'n swart meisie. Aan die foto kan daar afgelei word dat dit nog 'n jongerige meisie is – die haarstyl laat dit lyk of sy nog twee bolla/poniesterte dra (waarvan slegs die een gefotografeer is). Ook die vlegseltjies styf teen die kopvel en bolla/poniestert wat 'uitrafel' herinner aan dié van 'n jonger meisie wie se haarstyl in die slag gebly het van te veel speel. Alhoewel daar enkele gedigte is waarin die digter-spreker haar jeug herleef (vergelyk "kliek van sewe", 27, en "n gewone blou Maandagoggend", 15), weerspieël dié voorplat myns insiens nie die hoofokus of temas van die bundel nie. Twee uiteenlopende interpretasies kan aan die voorplat geheg word. Daar sou enersyds aangevoer kon word dat die plasing van 'n meisie op die voorplat die gedigte relativeer en geringskat – die digter-spreker word van haar volwasse stem ontnem en gevolglik voorgestel as kind wat spreekwoordelik "gesien maar nie gehoor" moet word nie. Dit neem weg van die trefkrag en sterk ondertone van verse soos "Noudat slapende honde" (13), "vergewe my maar ek is Afrikaans" (32) en "baas van die plaas" (14). Andersyds kan die plasing van 'n kind in skrilte kontras wees met verse wat kwessies aanspreek soos middelafhanklikheid ("OD 1", 22; "OD 2", 36; en "Drink", 31), geestesgesondheid ("Pasop vir depressie", 44; "bipolarhoney", 46), vroulikheid ("Dame in progress", 18; Miss Moedig", 39; "goeie meisies", 43), ensovoorts.

Verder word daar met die plasing van soveel klem op die hare en haarstyl (onwetend) deur die Nederlandse uitgewer 'n element aan die bundel toegedig wat nie noodwendig tematies in die bundel na vore kom nie. Hare en spesifiek verskille tussen wit mense en bruin/swart hare is voortdurend 'n punt van kulturele konflik en rassiespanning, soos uit die latere hare-

herrie in Suid-Afrikaanse skole afgelei kan word (vergelyk *The Washington Post* 2016; *The Guardian* 2016 en Gaffey 2017). Daar sou ook bespiegel kon word oor Kamfer se lot as, soos Francken (2013) dit uitdruk, “literaire vertegenwoordigster van de bevolkingsgroep van de ‘bruinmense’” met die plasing van ’n skynbare swart dogtertjie op die voorblad. Sou dit nie as stereotiperend en as wit-gesentreerd beskou kon word om sonder meer ’n swart meisie in plaas van ’n bruin meisie op ’n voorblad te plaas nie? Alhoewel Kamfer se ras nie in Suid-Afrikaanse onderhoude en berigte ter sprake kom nie (vergelyk Botes 2012 se bevindings omtrent ’n resepsiestudie van Kamfer se bundels) en Kamfer nie eksplisiet te kenne gee of sy haarself as bruin of swart digter beskou nie, is dit tog ’n terminologiese onderskeid wat vir talle Suid-Afrikaners belangrik is en daarom nie as onmerkwaardig deur die Nederlandse publikasie afgemaak kan word nie. Die bemerkbaarheid en dit wat die Nederlandse mark as sogenaamd ‘eksoties’ beskou (ook af te lei uit Botes (2012:274) se bevindings omtrent die resepsie van die bundel in die Lae Lande), speel waarskynlik ’n rol in die plasing van die swart meisie op die voorplat. Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat die Nederlandse vertaling se omslag te veel klem op die uiterlike plaas én dit is ook nie so simbolies gelaai soos die Afrikaanse bundelomslag nie.

3.3.2 Paratekstualiteit in grond/Santekraam

Kamfer se tweede bundel, *grond/Santekraam*, verskyn in 2011 – ook by Kwela Boeke – en word beskou as die teks wat haar en haar plek in die Afrikaanse kanon verseker (Brümmer 2011). Daar is opmerklike verskille tussen Kamfer se eerste twee bundels. Anders as haar debuut, het die tweede bundel ’n hefter struktuur bestaande uit gedigreekse met verbandhoudende titels en temas. Literêre invloede uit haar akademiese studies en vanaf haar mentor, Antjie Krog, sorg, aldus Brümmer (2011), vir ’n meer “deurwinterde digter”. Alhoewel die bundel geen pryse gewen het nie, is Kamfer in 2012 bekroon met ’n ABSA Kanna vir vernuwing in Afrikaans (Kamfer 2016). *grond/Santekraam* is deur Alfred Schaffer na Nederlands vertaal en verskyn by die uitgewery Podium in 2012 onder die Nederlandstalige titel *Santenkraam*. Dit is ’n parallelle aanbieding met die Afrikaanse gedigte naas die Nederlandse vertalings afgedruk, en dit bevat ’n woordelys wat terme, die Arabiese woorde en vreemde konsepte verklaar.

3.3.2.1 Die periteks: Titel, omslag en bundelstruktuur

grond/Santekraam is ’n bundel wat in terme van tematiek en inhoud uit die staanspoor bepaalde aspekte kontrasteer en jukstaponeer. Ten eerste is die kontras reeds in die óf-

konstruksie van die titel waarneembaar: “grond” en/of “Santekraam”, die eerste woord met ’n kleinletter in wit geskryf en die tweede ’n hoofletter in ’n sandkleurige goud. Die goud van die helfte van die titel word herhaal in die rimpelings wat op die omslag uitkring. Die goud, wat dalk sonlig kaats, staan uit teenoor diep bottelgroen agtergrondkleur met donkerder kringe en kolke wat ongetwyfeld herinner aan die kleur van diep en donker waters. Die gebruik van groen eerder as blou sluit myns insiens aan by die aardsheid van die titel. Net soos in die debuutbundel, spreid die motief van die voorplat ook na die agterplat en vorm die omslag ’n geheelbeeld. Die ontwerp is eenvoudig. Naas die belangrike inligting soos die uitgewer en streepkode op die agterplat en die bundeltitlel, naam van die digter en genre-aanduiding op die voorplat, is daar geen ander teks of illustrasie nie. Die ontwerp word herhaal op die titelblad van die bundel. Die rimpelende water en die kontrasterende titelbewoording is daarom juis meer opvallend.

Cirlot (1982:364) dui aan dat water reeds sedert die vroegste tye as lewegewend en deur assosiasie ook as moederlike element beskou is. In die moderne sielkunde word water as ’n simbool van die onbewuste beskou – Cirlot (1982:364-365) beskryf dit as die “non-formal, dynamic, motivating, female side of the personality.” ’n Tweede konnotasie is dié van intuïtiewe wysheid, deur die Mesopotamiese bevolking as “a symbol of the unfathomable, impersonal Wisdom” (Cirlot 1982:365) beskou. Ook dui Cirlot (1982:365) op die Christelike praktyke van die doop, waarin water ’n proses van wedergeboorte fasiliteer. Cirlot (1982:365) verduidelik dat water hierteenoor ook tot vernietiging in staat is en daarom geag kan word as “mediator between life and death, with a two-way positive and negative flow of creation and destruction”. Volgens Cirlot (1982:366) is daar talle sekondêre simboliese waardes wat aan dié element gekoppel kan word, afhangend van die vorm waarin die water voorkom, die diepte daarvan, die helderheid ensovoorts.

Op *grond/Santekraam* se omslag skep die kolkende donker skakerings van groen die indruk dat daar onder die wateroppervlak malende strome is. Dít is in teenstelling met die goue waterkringe, dalk goud weens die glans van die son, wat gewoonlik net veroorsaak word wanneer ’n gladde wateroppervlak deur ’n enkele element versteur word, soos wanneer ’n klip in ’n poel stilstaande water gegooi word. Op die oppervlak is die water dus stil en word dit slegs versteur deur enkele bewegings, maar onderlangs maal en kolk dit baie duidelik. Die visuele beeld herinner aan die uitdrukking “stille waters, diepe grond, onder draai die duiwel rond” – gesê van “skynbaar stil mense wat agteraf allerhande (slegte) dinge doen” (*Verklarende Afrikaanse Woordeboek*) – en skakel sodoende ook met die titel. In die

geval van *grond/Santekraam* verwys die uitdrukking nie na 'n stil individu nie, maar myns insiens dalk na die stiller, onvertelde geskiedenis van ons land – vertellings wat jare on-aangeroer gelaat is, maar steeds aanhou maal en kolk het, en wat nou deur die digter-spreker in die “oorvertel”-siklus aangewakker word.

Die titel bestaan uit die samestelling van die konkrete gegewe “grond” en die argaïes-Afrikaanse (en Nederlandse) woord “santekraam”, wat “die hele kaboedel” beteken (*Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands*). Dit lees dus soos volg: “grond en die hele kaboedel”, grond en alles wat daarmee gepaard gaan. Dit tesame met die omslagontwerp wat water ook by die kaboedel betrek, ontsluit die groot motiewe wat in die bundel klink, onder meer kolonialisering, die kwessies rondom grondbesit en -onteiening asook taalbesit en -ont-eiening.

Die hoofletter en kleinlettergebruik is uiters opvallend in die titelkonstruksie. Die gebruik van 'n hoofletter-‘S’ by *Santekraam* beklemtoon myns insiens die belangrikheid van hierdie hele kaboedel – al die ander kwessies (soos bo genoem) tree tot die voorgrond. Daar sou ook geargumenteer kon word dat die kleinletter ‘g’ van *grond* juis hierdie tema onderbeklemtoon. Dit is eerstens ironies aangesien “grond” die hoofokus van die bundel is en volgens Anker (2011) bevat die “grond”-reeks ook tematies die sterkste gedigte. Tweedens is die onderbe-klemtoning ook ironies aangesien die grondonteiening wat by Skipskop plaasgevind het, 'n groot inspirasie vir hierdie bundel was. As 'n geheel beskou, sou 'n mens kon argumenteer dat “die hele kaboedel” swaarder weeg as die grond, want die geaffekteerde mense is van hul grond ontnem en moet nou vir 'n leeftyd lank met hierdie kaboedel saamleef. Die posisionering van die titelgedigte “grond” (10) en “santekraam” (46) gaan egter weer hierdie aanname teen – deur “grond” reeds vroeg in die bundel te plaas, word dit beklemtoon, terwyl die gedig “santekraam” as 'n nagedagtenis voorkom omdat dit so laat in die bundel geplaas is (bladsy 46 van 59, om presies te wees). Hierdie voortdurende verskuiwing van klem sou dalk as 'n spel met die leser geïnterpreteer kon word.

grond/Santekraam is 'n eenheidsbundel gekonstrueer uit verskeie reekse gedigte, soos onderstreep deur Anker (2011). Die bundel het 'n selferkende “begin, middel en einde” (Brümmer 2011) en Kamfer het skynbaar reeds geweet watter gedigte waar gaan kom, selfs nog voordat hulle geskryf is (Bezuidenhout 2011). Die bundel sentreer rondom die fiktiewe dorpie Klippenkust en sy inwoners. Alhoewel Kamfer volhou dat Klippenkust “enige plek kon gewees het waar mense vandaan kom” (Brümmer 2011), is dit heel waarskynlik geskoei op

die Overbergse kUSDorpie Skipskop. Naas die kontekstuele gegewens, bedank Kamfer immers in die periteks, spesifiek by die “erkennings”, haar Overbergse familie en Skipskop by name. Dié vissersdorp, wat ook ’n aktiewe boeregemeenskap gehuisves het, is in die middel tagtigerjare ontruim om as weermagbasis en missieltoetsbaan gebruik te word. Onder die destydse groepsgebiedewet is die bevolkingsgroepe van die gemeenskap na verskillende areas in die nabygeleë Bredasdorp en omgewing verplaas (Ekermans 2004). Hierdie historiese gegewe gee aanleiding tot David Kramer se bekende liedjie “So long Skipskop”, wat ook in die bundel aan bod kom, en Marius Swart se gedig “Skipskop” (opgeneem in *Nuwe Stemme* 4).

Die bundel se fiktiewe karakters is nie net inwoners van Klippenkust nie, maar strek ook tot in die leefwêreld van die see met singende meerminne, hardkoppige haaie en vergane skepe. Die ondersese gedigte is volgens Anker (2011) nie ’n baie sterk reeks nie en die lengte van die verse ondermyn soms die humor daarvan. Die “gaan”-reeks word ook deur Anker (2011) as van die swakker verse beskryf, so ook die verse met woordspeletjies. Hierteenoor het Anker (2011) groot lof vir die reeks wat aansluit by die titel “grond” en meen hy “Kamfer span die woord ‘grond’ so styf en wyd deur die bundel dat dit oral begin vibreer en resoneer” (Anker 2011).

3.3.2.2 Taalsituasie

In *grond/Santekraam* verbreed die taalsituasie aansienlik. Naas Kamfer se eie *teen-taal* of mengelmoes bestaande uit Standaardafrikaans, die gesproke taal en die Kaapse elemente van *Noudat slapende honde*, brei die taalspektrum in haar tweede bundel uit na Nederlands, Arabies, die Overbergse streeksdialek en selfs populêre Afrikaanse musiekliedke wat spottenderwys ingesluit word. Dié verruiming het natuurlik sterk kulturele en politieke ondertone.

Die ontstaansgeskiedenis van Afrikaans word betrek met die insluit van twee belangrike taalinvloede soos Nederlands en Arabies. Naas Nederlands is taalkundiges dit eens dat tale soos Maleis, Portugees, inheemse tale, Arabies, Duits en Frans bygedra het tot die ontstaan van Afrikaans as spreektaal (vergelyk Carstens 2013 en Odendaal 2012). Die kontaktale het nie net bygedra tot die uitbreiding van die Afrikaanse woordeskat nie, maar ook die vereenvoudiging van die Nederlandse grammatika ter wille van verstaanbaarheid (Carstens 1992:100). Carstens (1993:131) meld dat Arnoldus Pannevis op 7 September 1872 met sy

brief aan die publikasie *De Zuid-Afrikaan* gepleit het om die vertaling van die Bybel na “Afrikaansch” ter wille van “het geestelijk heil van de gekleurde bevolking van dit land” en bewerkstellig sodoende skynbaar die begin van Afrikaans as skryftaal. Gesien in die lig van die latere uitsluitende instrument wat Afrikaans in en met die ooploop tot apartheid geword het, is dit ironies dat die taal as geskrewe vorm (wat dus ’n groter status geniet, vergelyk Carstens 1993:131) juis ter wille van die bruin/swart sprekers ontstaan het. Ander studies dui egter aan dat die eerste vorm van geskrewe Afrikaans eintlik aan die eertydse bruin gemeenskap aan die Kaap toegeskryf kan word. Kotzé (2007) toon aan dat daar ’n verband tussen die klank- en uitspraakverskynsels van Arabiese tekste – geskryf tussen 1850 en 1900 – en gesproke Afrikaans bestaan. Die vroegste geskrewe Afrikaanse tekste wat in Arabies verskyn het, is die “Betroubare woord van Isjmoeni” (in Arabies *Alqauli I-matin*, skrywer onbekend) asook Sjeg Abu Bakr se “Uiteensetting van die godsdienst” (in Arabies *Bayanu ddin*), albei geskryf in 1856 en onderskeidelik in 1952 en 1979 na die Romeinse alfabet getransliterer deur Van Selms (Kotzé 2007:112). Carstens korrigeer later bogenoemde stelling van hom en dui aan dat geskifte in Arabies-Afrikaans in der waarheid die eerste geskrewe vorm van Afrikaans was (Carstens 2013:28). Ook Davids (1987) is van mening dat Afrikaans as omgangstaal en sogenaamde “kombuistaal” al sedert so vroeg as die sewentiende eeu onder “nie-blankes” aan die Kaap gebruik is. Afrikaans word gevolglik sedert die vroegste tye met die bruin sprekersgemeenskap geassosieer, alhoewel dit nie histories aan hul ‘toegeken’ is nie.

Deur geskrewe Arabies en Nederlands in die bundel te kombineer, ontsluit Kamfer eintlik allerlei taal- en identiteitsdebatte. Dit spreek veral tot die tema van onteiening – deur histories die blanke ontstaansgeskiedenis van Afrikaans te belig, is die bruin Afrikaanse gemeenskap eintlik van hul stem, hul seggenskap en deels van hul identiteit ontnem.

3.3.2.3 Vertaling na Nederlands

Gegewe Anker (2011) se uitspraak omtrent die belangrikheid van ‘grond’ as tematiek in hierdie bundel, is dit vreemd dat die Nederlandse vertaling die woord “grond” uit die titel weggelaat het en slegs die Nederlandse vorm “Santenkraam” gebruik het. Dit kan myns insiens waarskynlik toegeskryf word aan die Nederlandse vertaling van die tweede gedig, getiteld “grond” (12), na “land” (13). Die verknogtheid aan die aarde en die stryd om grondgebied, ’n belangrike tema in die bundel, word moontlik nie bevredigend deur die woord

“land” uitgebeeld nie en is daarom weggelaat, óf is dalk nie ’n konsep waarmee ’n Nederlandse lesersmark op dieselfde vlak kan identifiseer as Afrikaanse lesers nie. Verder het die Nederlandse vertaling op die voorplat ’n afdruk van ’n brander wat op indrukwekkende wyse teen ’n rotsagtige kus breek – dit beeld die fiktiewe pleknaam Klippenkust uit. Dit is egter nie rotse (of klippe) waarteen die brander breek nie, maar dolosse. Met die gebruik van hierdie kunsmatige breekwatertegniek in plaas van werklike rotse, word die kunsmatigheid van die Nederlandse fokus op enkele, minder sterk, temas in die bundel myns insiens onbedoeld verder versterk. Net soos met die titel, vind daar met die wysiging van die omslag ’n klemverskuiwing en betekenisvernouing van die bundel se interpretasiemoontlikhede plaas. Die lokteks op die agterplat sonder die gedigte oor die “verjaagde inwoners” van Skipskop en die “persoonlike gedichten” van die bundel uit en skuif ook daarmee die grond-tema opsy. Hierdie wysigings sou vanuit ’n hooks-benadering as die redigering en versagting van gemarginaliseerde kuns sodat dit knusser by die sentrum se lesersmark inpas, geïnterpreteer kon word. Alhoewel daar toegegee moet word dat daar by vertaling dikwels groot afwykings van die bronteks kan voorkom, dink ek dat ’n ingeligte Nederlandse leser wat belangstel om Kamfer se bundel te koop, juis dié leemte sou opmerk.

3.3.3 Paratekstualiteit in *Hammie*

Die derde bundel uit Kamfer se pen is *Hammie* (2016), ook by Kwela uitgegee. In *Hammie* verwerk die digter-spreker die dood van haar moeder en word aktuele Suid-Afrikaanse kwessies soos ras, armoede, wit bevoorregting (“white privilege”) en geweld oopgeskryf. Hambidge (2016) beskryf *Hammie* as ’n sterk bundel wat die leser “tussen die oë” tref. Die sogenaamde *egtheid* van die bundel, die pyn wat na aan die oppervlak lê en Kamfer se goeie beeldvorming is van die elemente wat resensente uitsonder as hoogtepunte (vergelyk Hambidge 2016, Oliphant 2016 en Taljard 2016). Kamfer ontvang in 2016 die Jan Rabie en Marjorie Wallace-skrywersbeurs wat haar in staat stel om vir ’n jaar lank aan ’n volgende publikasie te werk (Prins 2015).

3.3.3.1 Die periteks: Titel, omslag en bundelstruktuur

Met die eerste oogopslag is dit duidelik dat hierdie bundel anders daar uitsien as die voriges. Onder meer verskil die titel, tipografie, omslagontwerp en palet baie van die vorige bundels. Die bedrieglik-eenvoudige titel *Hammie* is die Kaapse, meer intieme, aanspreekvorm vir “ma, moeder, mammie”, soos aangedui in die gefabriseerde lemma voorin die bundel. Kamfer (2016b) verduidelik in ’n gesprek met Annemarié van Niekerk by die US Woordfees

dat sy dié aanspreekvorm vir haar ma eers begin gebruik het toe hulle vanaf Grabouw na Eersterivier op die Kaapse Vlakte verhuis het. As teken van respek, sê kinders nie vir hul moeders “jy”/“jou” nie en sal ’n sin tipies begin met die aanspreekvorm “Mammie”, maar word daar later in die sin oorgeslaan na “Hammie”. Kamfer belig die feit dat haar man, digter Nathan Trantaal, die eerste een was wat hierdie Kaapse term neergeskryf het in sy debuut, *Chockers en survivors* (2013), en dat sy tóe al vir hom gesê het dat sy die woord by hom gaan “steel” en later as bundeltitel gaan gebruik (Kamfer 2016b) – die uiteinde is hierdie publikasie.

Soos reeds vermeld, lyk *Hammie* se omslag heelwat anders as dié van die ander bundels. Op die voorplat is ’n ouer, reeds verbleikte foto van ’n vrou. Weens die samestelling en kleur van die foto sou daar afgelei kon word dat die foto gemanipuleer is op ’n program soos Photoshop, waarskynlik deur Michiel Botha en Nathan Trantaal wat vir die bladontwerp verantwoordelik was. Alhoewel dit reeds ’n ou foto is, is die kleur, fokus en samestelling verder gemanipuleer. In die middel en na regs bo is vergeelde kolle, byna die kleur van roes, wat waarskynlik naas die ouderdom van die afdruk, ook veronderstel is om op verganklikheid en (liggaamlike) aftakeling te dui. Die foto is só gesny dat daar ’n breë strook teer/segment onder die vrou se voete is (die bundeltitel en digter se naam is hier geplaas), terwyl die vrou se kop bo effens afgesny is. Die raming van die foto dra by tot die gevoel dat dit deur ’n onervare fotograaf, dalk ’n familielid of ’n kind, met ’n mik-en-druk-kamera geneem is (dus nie ’n professionele fotograaf met ’n goeie kamera nie) en versterk die gevoel dat die leser hiermee die intieme, huislike ruimte van die digter-spreker betree. Dit herinner my aan die tipe foto wat in ’n familiefotoalbum aangetref sou word, wat by ’n belangrike geleentheid geneem is, maar na al die jare kan niemand meer die betekenisvolheid daarvan onthou nie. Die afsny van die hare en té veel sypaadjie, sou waarskynlik ook as minagtend of die onbelangrikheid van die figuur gelees kon word. Sou iemand ’n foto van ’n prominente figuur plaas waarin hulle koppe afgesny is? Die raming kan dus interpreteer word as die skynbaar minagtende houding wat die samelewing teenoor bruin vroue huldig – dink aan gedigte soos “Katie het kinders gehad” uit *grond/Santekraam* (38), “Martha” (36) en “huisvrou” (19) uit *Noudat slapende honde*. Hierdie interpretasie word egter eintlik gejuks taponeer met die bundel se beklemtoning van die moederfiguur, spesifiek die bruin vrou as moeder in uitdagende sosio-ekonomiese omstandighede. In *Hammie* word die realiteit en sorg van die bruin vroue-ervaring met verwysing na moederskap en die afsterwe van die moederfiguur in der waarheid belig.

Weens die ouderdom van die foto of gehalte van die kamera wat destyds gebruik is, is die beeld uit fokus. Die verdopte foto sou ook as die vertroebeling van perspektief gelees kon word. Die kunsmatige helderpienk van die onderrok word in die kleur van die titel herhaal. Dit sou ook 'n ou swart en wit foto kon wees wat met behulp van grafiese manipulasie in 'n kleurafdruk verander is.

Die vrou in die foto is waarskynlik ongeveer 60 jaar oud, maar weens die aanbidding van die foto kan dit slegs as 'n skatting geld. Die vrou is bruin met ligte gelaatstrekke en netjies aangetrek in 'n wit bloes, vlootblou romp en hofskeene. Sy leun gemaklik teen 'n paal, regterhand op die sy en linkervoet effens uitgeswaai na voor. Haar liggaamstaal kom oop, ontspanne en natuurlik voor, maar steeds gereserveerd en terughoudend. Alhoewel sy nie breed glimlag nie, lyk dit tog of haar mondhoeke effens in 'n glimlag krul. Daar kan uit die parateks afgelei word dat die foto waarskynlik van Allisen Gertrude Kamfer, of te wel Hammie, is. In die agtergrond, links, is 'n gebou wat na 'n huis lyk, maar dit kan 'n stasiegebou wees. Die agtergrond is moeilik om te interpreteer weens die verouderde foto – dit is waarskynlik dat Hammie op 'n perron staan, teen 'n stasienaambord leun (die bordjie se skaduwee val net agter die vrou en ondersteun hierdie interpretasie) en dit waarskynlik 'n trein spoor is wat tussen die perronne lê en hier slegs as afwisselende ligte en donker strepe geïdentifiseer kan word. Indien dit 'n stasie is, sou verskeie interpretasies en afleidings omtrent die dood as 'n reis, die oorgang na 'die ander kant' en die motief van 'groet' (soos 'n geliefde by die stasie gegroet word voordat hulle vertrek) aan bod kom.

Die kleurskema en tipografie verskil aansienlik van dié van Kamfer se vorige bundels. Alhoewel hierdie bundel se hoofdoel die verwerking van die digter-spreker se moeder se dood is, is dit interessant dat hierdie omslag nie donker en depressief gekleur is soos die voriges nie. Die gebruik van 'n foto verleen egtheid aan die bundel en ontsluit ook die outobiografiese gegewens van die narratief. Die pienk van die titel herhaal in die onderrok van die ma en dien as basiskleur van die agterplat. Cirlot (1982:54) dui aan dat pienk simbolies die kleur van sensualiteit en emosies is en violet met nostalgie en herinneringe geassosieer word, "because it is made up from blue (signifying devotion) and red (passion)". Dit is opmerklik dat die foto op die voorplat wel (dalk kunsmatig) verouder en vervaag het, maar nie vergeel het nie – skakerings van violet en grysblou is die prominente kleure. Dit ontsluit die simboliese betekenis en dra by tot die herinneringe aan die moeder en die verwerking van haar dood. Die pienk op die agterplat is sterk, helder en, net soos die voorplat, sorg die donkerder skakerings aan die bo- en onderkant dat dit lyk soos die natuurlike veroudering van die blad.

Hierdie pienk dui waarskynlik op die sterk en rou emosies waardeur die digter-spreker in die bundel moet werk. Dit is 'n pienk wat nie bang, versigtig of bejammerenswaardig is nie, die spreker is dus nie skaam oor die emosies wat sy omtrent haar moeder ervaar nie. Dit is allermins 'n treurmare (die moeder word nooit as 'n perfekte figuur voorgehou nie) en daarom is die helder pienk myns insiens ook 'n aanduiding van die spreker se onomwonde uitbeelding van haar moeder se menslikheid en vroulikheid. Die agterplat van *Hammie* het, soos in die Nederlandse vertalings van *Nu de slapende honden* en *Santenkraam*, 'n treffende aanhaling uit 'n gedig, aanbevelings deur ander skrywers en 'n lokteks. Hierdie plasing het waarskynlik ten doel om oningeligte lesers aan Kamfer bekend te stel en om bestaande lesers aan te moedig om die bundel te koop.

Wat die tipografie betref, kan opgemerk word dat die titel en die digter se naam volgens konvensionele skryfkonvensies geskryf is – name begin met hoofletters en die res van die woord is in kleinletters. *Hammie* begin met 'n hoofletter aangesien dit as aanspreekvorm dien. Die lettertipe is vloeiend en herinner aan 'n handskrif. Die pienk kleur van die titel word in die stukkie onderrok wat by die moeder se romp uitkruip, herhaal, en knoop sodoende die titel aan die figuur op die voorblad – die leser kan instinktief aflei dat “Hammie” na die moederfiguur in die foto verwys. Die interessante gegewe is die druk van Kamfer se naam – in haar vorige bundels is haar naam altyd in hoofletters geplaas, maar hier nie. Dit kan miskien 'n aanduiding wees van die weerloosheid en menslikheid wat die digter-spreker in talle verse in hierdie bundel openbaar. Alhoewel sy steeds krities is van sosio-maatskaplike probleme, is daar 'n intieme ontbloting van die pyn en innerlike worsteling wat sy met die afsterwe van haar moeder ervaar en gevolglik moet verwerk.

Verskeie resensente verwys na die goed saamgestelde bundelstruktuur – die gedigte word as goed gekomponeerd beskryf en die vloeiende, assosiatiewe plasing van die verse herinner aan die gedagtestroom van iemand wat besig is om verlies te verwerk (Taljard 2016, Hambidge 2016). Die bundel open met die treffende reëls “ek het bloed op my hande / van al die vredes wat ek bewaar” uit die gedig “Vir die voëls”³¹ en sluit af met die gedig “Wees lief vir mekaar”, wat in die inhoudsopgaaf as “Bonusvers” gelys is. Hierdie diskrepansie herinner aan 'n CD waarop 'n bonussnit dikwels bygevoeg word. Dit sou aansluit by die motto's en belangrike rol wat musiek, veral rock en rap, in Kamfer se werk speel. Net soos

³¹ Verkeerdelik deur Oliphant (2016) gelys as “Vir die vlieë”.

Kamfer se ander werke, is die verse nie tematies gerangskik nie, maar assosiatief en afwisselend georden. Taljard (2016) wys met reg uit dat die verse wat oor die moeder se dood gaan, só geplaas is dat dit vir die leser voel soos onwillekeurige herinneringe wat in die spreker se geheue opkom.

3.3.3.2 Motto's en verklarings

Hierdie bundel het drie aanhalings uit die popkultuur, spesifiek Amerikaanse musiek (alternatiewe rock, indie en rap) as motto's. In al drie motto's kom verwysings na die nag, pyn en die verwerking van herinneringe voor. Alhoewel die verwysings na nag en donkerte lyk of dit in kontras is met die helder pienk van die omslag, stem die simboliek van dié kleure volgens my ooreen met die sentimente wat uit die liedjies oorgedra word. Die tekste waarvan die motto's ontleen is, word in die addendum van hierdie studie opgeneem.

Die aanhaling wat eerste geplaas is, is van die Amerikaanse alternatiewe rockgroep REM se album *Automatic for the people* (1992). Die eerste strofe van die liedjie verwys eksplisiet na 'n foto wat jare gelede geneem is – dit stem ooreen met die plasing van 'n ou foto voorop Kamfer se bundel. Die lirieke wat geplaas is, is uit die vierde en vyfde strofes. Daar word teruggedink aan mooi herinneringe, aan 'n vergange tyd, toe die groep saam kon gaan “skinny dip” in die maanlig. 'n Hartseer en melankoliese gevoel dat hierdie sorgelose tye en samesyn verby is, word deur die musiek en lirieke uitgedruk. Daar sou dus afgelei kon word dat Kamfer met hierdie motto soortgelyke sentimente omtrent Hammie wil uitspreek. Kommentaar oor weerloosheid en ander se wanbegrip van die digter-spreker se eie ervaring van pyn, word ook aangeraak. Hierdie weerloosheid eggo in gedigte soos “Koud” (41) en “Dis wat die dood doen” (31).

In die indie-rockgroep Elbow se liedjie “The night will always win” van die album *Build a rocket boys!* (2011) word die nag sterk beklemtoon. Indien die nag as 'n metafoor vir swaarkry en/of die dood gelees word, ontsluit dit 'n diep en donker betekenislaag van Kamfer se werk. Sy gee hiermee te kenne dat die dood, net soos die nag, onvermydelik is, dat swaarkry daarop volg – vergelyk “the night will always win / the night has darkness on his side.”

Tupac Shakur se rap-duet “Dear Mama” uit die album *Me against the world* (1995) open met sy ma wat vertel hoe sy in die tronk was met sy swangerskap en kortliks verwys na sy moeilike kinderjare. Die aanhaling is uit die laaste strofes geneem – in die liedjie sing hy oor

sy grootwordjare en sy ma se invloed op hom. In hierdie versreëls bemoedig hy sy ma – hy wens dat hy haar pyn kan wegneem, maar herinner haar ook daaraan dat "everything will be alright if you hold on" (Shakur 1995). Myns insiens ontsluit dit een van die ondertone van Kamfer se bundel: Sy herleef haar kinderdae, bemoedig sowel haar ma as haarself en verwerk sodoende haar ma se dood.

Anders as in haar vorige bundels, gebruik Kamfer uitsluitlik lirieke as motto's in *Hammie*, spesifiek uit die rap-, rock- en popmusiek-sfere. Hierdie motto's kom dus almal uit die sogenaamde lae kultuur/kuns (vergelyk Kleyn 2013:27-28) en met die insluiting daarvan in 'n gepubliseerde digbundel vind die oorskryding van genre-grense duidelik plaas. Dit beklemtoon waarskynlik Kamfer se waardering vir musiek en erken hiermee die invloed wat dit op haar lewe het – die epitekstuele erkenning van haar liefde vir rock sou hier betrek kon word (Brümmer 2011). Die gebruik van lirieke in die motto's versterk myns insiens ook die intens-persoonlike temas soos die verwerking van die moeder se dood wat in hierdie bundel aan bod kom.

3.3.3.3 Taalsituasie

In *Hammie* word die ruimte van die Kaapse Vlakte weer prominent weens die tematiek en aard van die bundel en gevolglik is die taalsituasie soortgelyk aan *Noudat slapende honde*. Ek verskil van kritici soos Taljard (2016) wat hierdie bundel as Kaaps beskryf en meen dat dit hoofsaaklik in Standaardafrikaans geskryf is en slegs enkele Kaapse woorde of uitdrukkings benut. Kamfer bevestig in 'n gesprek met Van Niekerk tydens die US Woordfees (2016) dat hulle tuis meestal Standaardafrikaans praat, dat sy daarom in die Standaardvorm skryf en dat daar anders as die Kaapse uitdrukking "Hammie" in der waarheid "min Kaapse woorde" in die bundel voorkom. Weens die intieme aard van talle van die verse, die herinneringe aan gesprekke met haar moeder en die insluit van dialoog, is die gebruik van spreektaal myns insiens gemotiveerd en volop. Ook Oliphant (2016) koppel die ruimte waarin die gebeure afspeel, aan die gebruik van spreektaal: "Reeds met die woord 'Hammie' as die titel in stede van die meer formele 'Mammie', word die leser ingetrek in 'n teks wat praat soos wat daar in die gegewe omgewing geleef word." Kamfer se selfgeskepte *teen-taal* word dus weer, soos in haar debuut, aangewend ter uitdrukking van haar eie stem om 'n worsteling met persoonlike kwessies te verwoord.

Die feitlike, selfs kil, vertelstyl en nugter toonaard wat al eie aan Kamfer is, is ook in hierdie bundel te vinde. Dit wil voorkom of Kamfer se kritiese perspektief op veral kwessies soos ras deur party kritici as onthutsend, vervreemdend en selfs “rassisties” (Taljard 2016) beskou word. Hambidge (2016) beskryf weer die digter-spreker as ’n “kompromislose, onvergewensgesinde waarnemer” wat deur diepe pyn en woede moet worstel. Ook Oliphant (2016) merk in ’n resensie vir LitNet die digter se “ongemak met witmense” op. Dit wil voorkom of die toonaard, temas en vertelstyl vir party wit lesers as verontwaardig voorkom – Taljard (2016) meen selfs dat Kamfer (wit) lesers sal vervreem as sy op hierdie (geykte) trant aanhou en Hambidge (2016) verwys na die digter se “honende lag” by die lees van haar (Hambidge se) resensie.

Daar sou egter gearchumenteer kon word dat Kamfer se skynbare vyandigheid ooreenstem met hooks (1990:25, 30) se argument dat die sentrum gemarginaliseerdes as weerstandig en problematies beskou wanneer hulle nie aan die sentrum se vereistes voldoen nie. Die sogenaamde ongemak met wit mense is juis deel van Kamfer se kritiese ingesteldheid teenoor die bestel. Haar bevraagtekening van *witwees* en sosiale kommentaar is volgens my een van die basiese temas van haar skryfwerk. Met die gebruik van haar weerstandstem en die skryf in haar eie *teen-taal*, is Kamfer die vergestaltung van wat hooks (1990:27) die *yearning*-beginsel noem. Hierdie standpunt kan bewys word deur die gunstige ontvangs van Kamfer (2015) se voorlesing van die gedig “Bellville” by die Inzync Poetry Slam by Amazink in Kayamandi, buite Stellenbosch. Sý is die kritiese stem uit die marges wat haar besware teen die sisteem aanteken, sý is die digter wat ook stem gee aan ander wat soos sy uitgelewer is aan bepaalde omstandighede vanweë ’n onregverdige (huidige en voormalige) politieke bestel(le). Alhoewel Taljard (2016) voel dat Kamfer se idees herhalend en nie meer vernuwend is nie, wil ek beweer dat sy nou eers tot haar volle reg kom. As sy in hierdie bundel geen politieke ondertone of kritiese ingesteldheid teenoor heersende diskoerse gehad het nie, was sy nie eg aan haarself of haar kuns nie, sou sy ’n sogenaamde “sell-out³²” wees en sou sy van haar stem ontnem of beroof wees (of self daarvan afsien), juis wanneer sy dit regkry om gehoor te word. Dit sou ooreenstem met hooks (1990) se waarneming dat die sentrum dikwels gemarginaliseerde kuns wil verbuig en aanpas om meer assimilerend te wees.

³² *Sell-out* is ’n term uit die popkultuur wat gebruik word veral wanneer iemand die ware boodskap van hul kuns prysgee om meer gewild te wees, verkope te verhoog of om minder kontroversieel te wees.

3.3.3.4 Vertaling na Nederlands

Blykbaar gaan Alfred Schaffer en Podium weer 'n Nederlandse vertaling van *Hammie* onderneem, maar dit is nog nie in die handel beskikbaar met die finalisering van hierdie studie nie.

3.4 Samevattend

In hierdie hoofstuk is Kamfer binne die tradisie van die swart Afrikaanse letterkunde gesitueer ten einde die merkwaardigheid van haar debuut aan te toon. Haar werk kan egter ook in ander subgenres, soos dié van vroueskrywing en narratiewe poësie, gelees word. Met behulp van die sisteemteorie word die verskillende relevante konteksverwante en literêrverwante sisteme uiteengesit – hierdie sisteme beïnvloed nie net Kamfer se werk nie, maar bied ook insig in die posisie daarvan in die sisteem. Met die veranderde klimaat sedert 1994 is daar 'n sterk belangstelling in en gunstige oorweging van Kamfer en haar bundels. *Noudat slapende honde* verskyn in 'n uiters goeie tydperk, met akademiese artikels wat in die jare wat dit voorafgaan, aanhoudend op dié leemte in die sisteem wys. Daar is dan ook opmerklik meer koerantberigte, tydskrifartikels en resensies (sowel literêr as vir koerante) oor Kamfer se debuut gepubliseer in vergelyking met haar tweede en derde bundels. Alhoewel sy dus op die oog af deur die sisteem verwelkom word, bly die akademie se belangstelling in haar werk relatief min en kan sy dus in hierdie opsig steeds tot 'n mate as gemarginaliseerd beskou word.

Uit die bestudering van die epitekstuele faktore (soos bepaal deur Genette) van *Noudat slapende honde*, *grond/Santekraam* en *Hammie*, kan daar bepaalde gevolgtrekkings gemaak word. Dié drie bundels is in terme van die omslae, onderwerpe en motto's vergelyk en die taalsituasie in elk is ook bespreek.

Die omslae van Kamfer se drie bundels is uiteenlopend. Dit is opmerklik dat twee uit die drie bundels vroue op die voorplat het. *Noudat slapende honde* se slapende of ontslape vrou kan met die moederfiguur op *Hammie* se voorplat vergelyk word en, sou *Nuwe stemme 3*, waarin Kamfer die eerste keer debuteer het, ook betrek word, is daar nog parallelle om te trek. Op *Nuwe Stemme 3* se voorplat verskyn 'n beeld van die beeldhouer Claudette Schreuders, getiteld "Owner of Two Swimsuits" uit die uitstallingreeks *Burnt by the sun* (2001). Die oorspronklike beeld is uit jakaranda-hout, enamel en olieverf, grootte 129.5 x

38 x 35.5. Dit is 'n wit vrou met 'n rooigebrande vel weens sonbrand – die wit van die ongebrande areas, soos die bokant van die bors, aan weerskante van haar swembroek se bandjies en by haar boude, is opvallend. Sy staan ongemaklik met haar arms oor haar bors gekruis. *Nuwe Stemme 3* se voorplat (ontwerp deur Anton Kannemeyer) is 'n foto van dié beeld, gesny sodat dit slegs die area van haar neus tot by haar hals insluit. Aangesien die figuur se oë en hande nie op die voorplاتفoto ingesluit is nie, val die klem veral op haar gebrande vel en haar bors. Die agtergrond se toon kan as blougrys tot wit beskryf word, asof die beeld in die gallery afgeneem is. Hierdie beklemtoning, tesame met die agtergrond, sou myns insiens pertinent die klem op witheid en vroulikheid wou plaas – 'n vreemde keuse aangesien 'n verskeidenheid digters in hierdie versamelbundel opgeneem is, ook bruin digters soos Kamfer.

Die keuse om 'n naakte vrou (gelaatskleur onbepaald) op Kamfer se debuutomslag te plaas, kan moontlik in die lig hiervan geïnterpreteer word. Hierdie vrou is toevallig ook effe rooi gekleur (ek het vroeër gespekuleer dat dit dalk na bloed verwys) en haar haarstyl en gelaatstrekke herinner aan die beeld “Owner of two swimsuits” wat op *Nuwe Stemme 3* se voorplat pryk. Hier sou dalk 'n direkte skakel tussen hierdie omslae bestaan. Is dit dalk eers uit die dood van die wit vrou, die een wat witheid prominent op die voorgrond plaas, dat die digter-spreker se eie stem kan ontwikkel? Die feit dat geen gedigte uit *Nuwe Stemme 3* in die debuut herhaal word nie, wil hierdie hipotese ondersteun en dui dalk op die afstand wat daar tussen dié twee publikasies bestaan. Die donker kleure van *Noudat slapende honde* is ook in skrilte kontras met die beklemtoning van die kleur wit op *Nuwe Stemme 3*. Andersyds sou die plasing van 'n vrou waarvan die gelaat nie vasgestel kan word nie, as 'n stelling van sogenaamde kleurblindheid gelees kon word. Dít is egter onwaarskynlik aangesien die digter-spreker in die bundel allermins kleurblind is.

Net so kan *Hammie* se voorplat met 'n bruin vrou op die omslag as 'n uitbreiding op sowel die twee vroue-omslae as op Kamfer se eerste twee bundels gesien word: Sy ontgin die temas van identiteitsontwikkeling en opposisionaliteit van haar debuut en die verwoording van verlies uit *grond/Santekraam* om met *Hammie* se voorplat die (verlies van die) moederfiguur te belig en gevolglik te verwerk. Ook die kleurskemas van die drie bundels kan gunstig vergelyk word. Alhoewel dit op die oog af verskil, stem die simboliese waarde van pers of violet as roukleur op *Hammie* se voorplat ooreen met die grou en donker kleure van die debuut.

Uit 'n vergelyking van die bundelmotto's kan daar ook verskeie afleidings gemaak word. Slegs *Noudat slapende honde* en *Hammie* het motto's. Die debuut se aanhalings van Walcott en Bukowski uit die Amerikaanse digkuns kan met *Hammie* se gebruik van lirieke uit die Amerikaanse popkultuur vergelyk word. Hiermee erken Kamfer nie net die Amerikaanse literêre invloed op haar werk nie, maar lewer sy ook kommentaar op die onderskeid tussen sogenaamde hoë en lae kultuur en laat die twee oorvleuel. Die lirieke deur Tupac, R.E.M. en Elbow kan verder as 'n voortsetting van en uitbreiding op enkele versmotto's uit die debuut geles word. Die feit dat *grond/Santekraam* nie 'n motto het nie, beklemtoon myns insiens die gedigte se motto's en is ook 'n aanduiding van die tematiese andersheid van hierdie bundel. Die vertel van ander se stories word met onder meer die "oorvertel"-reeks belig, terwyl die ander twee bundels sterker klem op die individu plaas.

Wat die taalsituasie in die onderskeie bundels betref, is daar tot die gevolgtrekking gekom dat Kamfer haar eie *teen-taal* besig, bestaande uit elemente van die spreektaal, Standaardafrikaans en Kaaps. Die taalbestek word in die tweede bundel uitgebrei na Arabies en Nederlands, waarmee die taal-politieke geskiedenis ontsluit word, en 'n Kaapse titel in *Hammie*. Weens die omvang van *taal* in Kamfer se oeuvre, is dit nodig dat hierdie element verder bespreek word.

In die volgende hoofstuk word 'n tematiese ontleding van Kamfer se gedigte aan die hand van bell hooks se teoretisering oor *ras* en *taal* onderneem. Gedigte uit al drie haar bundels word tematies rangskik en bespreek. Weens die verweefdheid van hierdie konsepte in die gekose gedigte, kom van die verse in albei afdelings aan bod.

HOOFSTUK 4

Ras en taal in Ronelda Kamfer se poësie

4.1. Inleidend

Uit die voorafgaande hoofstukke blyk dit dat Kamfer met haar debuut, *Noudat slapende honde* (2008), in 'n gunstige tydperk vir publikasie deur 'n bruin/swart vrou die mark betree. Sy geniet wydverspreide mediadekking – dit is te danke aan én ten spyte van die subtiële en passief-aggressiewe kritiek wat sy teenoor die Afrikaanse literêre sisteem en die wit lesers uitspreek. Alhoewel die mediadekking afneem met haar tweede en derde bundels, sou daar geargumenteer kon word dat haar werk aan 'n wyer leserspubliek blootgestel word met die insluiting van die gedig “oupa Thomas Daniel Granfield” (*grond/Santekraam* 2011:30) in die Graad 12 voorgeskrewe sillabus.

In hierdie hoofstuk word 'n tematiese bespreking van geselekteerde gedigte uit Kamfer se drie bundels onderneem. Gedigte wat die tema *ras* ontgin, kom in die eerste afdeling aan bod, terwyl Kamfer se *taalkeuse* en gevoel jeens Afrikaans in die tweede afdeling bespreek word. Hierdie temas is gekies weens die ooreenstemming met die teoretisering van bell hooks. Ander invalshoeke soos die vroulike ervaring sou ook suksesvol aan die hand van hooks bespreek kon word, maar word weens die beperkte omvang van hierdie studie, waarvan die tesiskomponent slegs 50% beloop, nie afsonderlik ondersoek nie. Vir 'n bespreking oor hierdie onderwerp kan daar verwys word na Hendricks (2014) se ongepubliseerde Honneursskripsie 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 konstrakte *ras* en *gender* is wel volgens hooks en die feministiese tradisie waarin sy staan, saam met ander konstrakte soos sosiale klas, ouderdom en sosiale agentskap, onlosmaaklik deel van *swart-wees*.³³ Waar ervarings van vroulikheid dus oorvleuel met *ras* en *taal*, word dit by die bespreking ingesluit.

Die uiteensetting van hierdie hoofstuk lyk dus soos volg: In die eerste afdeling word daar verdere ondersoek ingestel na Kamfer se omgaan met die konstrakte *ras* en *rasse-identiteit* in haar gedigte. Die soeklig word veral gevestig op hóé en wááróm sy bepaalde rasse-konstrakte bevraagteken of bekritisiseer. In die tweede afdeling word daar krities gekyk na

³³ Kimberle Crenshaw (1989) munt die term “intersectionality” (interseksionaliteit), wat spesifiek op die verweefdeheid van hierdie konsepte dui.

Kamfer se omgang met *taal* in al drie bundels. Watter taalkeuses Kamfer uitoefen, asook die onderliggende implikasies daarvan, word ondersoek. Weens die verweefdheid van konsepte soos *ras* en *taal* in nie net Kamfer se werk nie, maar ook in die teoretisering van hooks, word die besprekings daarvan in hierdie hoofstuk naas mekaar aangebied. In baie gevalle word dieselfde gedigte vir albei afdelings gebruik en word die interafhanklikheid van dié konsepte verder beklemtoon. Alhoewel dit moontlik op ander maniere ook aangepak sou kon word, is dit myns insiens die mees lonende uiteensetting.

4.2 “my voorvaders se vyande”: Die omgang met *ras* in Kamfer se gedigte

Dit is met haar debuut veral die inhoud van Kamfer se bundels wat aandag trek en nie noodwendig die epitekstuele gegewens soos die outeur se ras, geslag of ouderdom nie (vergelyk Botes 2012). Naudé (2008:22) som sy indrukke van die teks op: “Die beste gedigte wek ’n indruk van onvermydelikheid, asof dit nie nié gesê kon gewees het nie.” Hambidge (2008) lig ook die “sterk sosiale kommentaar” uit en beskryf die debuut as “kompromisloos en ontsenuend in die manier waarop die lewenswyse in Blackheath beleef word.”

Daar word telkens in resensies (Hambidge 2008; Naudé 2008) na die onderliggende woede in dié bundel verwys en dit is veral die uitdagende manier waarop daar met sensitiwiteite soos *ras* omgegaan word, wat aangestip word. In hierdie afdeling wil ek juis die aandag vestig op dié waarnemings en met behulp van hooks se teoretiserings die gedigte analiseer en interpreteer.

Wat tematiek *ras* betref, sluit Kamfer ten nouste aan by hooks se drie geïdentifiseerde doelwitte, naamlik: die skep van ’n *radikale swart postmodernisme* deur die afbreek van geykte identiteitsvoorstellings; ’n bevraagtekening van *witwees*; en die bewerkstelling van ’n veelvuldige swart identiteit deur middel van *subjekwording*. By laasgenoemde is dit vir Kamfer veral van belang om as verplaaste subjek ’n stem gee aan ongehoordes om sodoende veelvuldige swart perspektiewe te bevorder. Aangesien hierdie verskynsels om die beurt in Kamfer se verse voorkom, word dit hier in soverre moontlik saamgegroepeer ten einde ’n betoog te vorm. Weens die aard van die materiaal en die ooreenstemming met hooks se benadering, word daar redelik assosiatief te werk gegaan in die struktuur en gepaardgaande volgorde waarin die gedigte bespreek word.

4.2.1 “êrens diep binne my / weet ek waar ek staan”: Die ek-spreker

Vanuit die staanspoor maak Kamfer dit duidelik wat haar uitgangspunt is. Die openingsgedig in die debuutbundel, *Noudat slapende honde*, is getiteld “Waar ek staan” en dien as ’n bekendstelling van die digter-spreker wat in die bundel aan die woord is. As openingsgedig is die doel tweeledig – nie net stel Kamfer by monde van die digter-spreker haarself aan die leserspubliek bekend nie, maar sy maak ook vanuit die staanspoor haar standpunt bekend. Die woordspeling met “standpunt” en “waar ek staan”, beide die titel en refrein van die gedig, kan nie ongesiens verbygaan nie. Vergelyk:

Waar ek staan

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

My hart en kop is oop
 en soos goed opgevoede mense
 lag en eet ons saam
 maar
 êrens diep binne my
 weet ek waar ek staan

Die digter-spreker sit *om* ’n tafel met haar “voorvaders se vyande” (reël 2) waar hulle saam “lag en eet” (reël 9). Hierdie historiese vyand is, afgelei uit die res van die bundel en die Suid-Afrikaanse historiese konteks, naamlik: wit Afrikaanssprekendes, spesifiek “ooms met creepy, lang grys baarde” (“vergewe my maar ek is Afrikaans”, 32) en mense van “die stelsel” (“Noudat slapende honde”, 13). Die ruimte van die etenstafel en die beeld van ’n groep mense wat ’n maaltyd deel, is ’n handeling wat metafories verteenwoordigend van versoening en vriendskap is. Dit kan gevolglik vanselfsprekend in verband gebring word met die apartheidsnosie dat ’n etenstafel ’n ondeelbare ruimte is tussen mense van verskillende rasse-groepe. Jansen (2011:117) onthou in die artikel “From Thandi the maid to Thandi the madam: Domestic workers in the archives of Afrikaans literature and a family photograph album” dat ’n huishulp se bord en beker selfs apart, onder die wasbak gestoor is; eetgerei kon nie eens gedeel word nie.

So 'n kunsmatige samehorigheid kan egter potensieel ontspoor. Die spreker se innerlike konflik jeens haar tafelgenote word ontsluit deur die woorde “my voorvaders se vyande” (reël 2). Die gebruik van die voorsetsel ‘om’ in die konstruksie “Nou sit ek *om* 'n tafel” (my kursivering – D.V.) in plaas van ‘by’ of ‘aan’ is vreemd aangesien hierdie konstruksie nie in die *Tweetalige voorsetselwoordeboek* verskyn nie. Die woord ‘om’ skep die indruk dat 'n ronde tafel hier ter sprake is. Dit roep beelde van 'n onderhandelingsproses op, waar, om die Nederlands te betrek, “de partijen moeten snel om de tafel gaan zitten om een akkoord te bereiken” (Nederlandse Taalunie 2015). Gevolglik word 'n tweede betekenislaag geaktiveer. Saam met “om” versterk die verwysing na “my voorvaders se vyande” die beeld van 'n bemiddelingsproses. Die digter-spreker ervaar 'n gesellige ete wat veronderstel is om 'n gemoedelike atmosfeer te hê, as 'n soort onderhandeling. Die herhaling en alleenplasing van die woord “maar” (reëls 4 en 10) is ook beduidend van hierdie onderliggende gevoel.

Die volgehoue teenstelling tussen *sit* en *staan* “Nou *sit* ek om 'n tafel” (reël 1, my kursivering – D.V.) en die refrein (reëls 5-6 asook 11-12) “êrens diep binne my / weet ek waar ek *staan*” (my kursivering – D.V.) skep verdere spanning en dra by tot die gelaaide atmosfeer in die gedig. Hierdie geladenheid mag moontlik slegs in die gemoed van die digter-spreker bestaan aangesien die geselskap skynbaar vlot en hulle “soos goed opgevoede mense” met mekaar omgaan en gemoedelik saam “lag en eet”.

Ook in hooks (1990:23) se “Postmodern blackness” dien die etenstafel, soos in hierdie gedig, as bymekaarkomplek vir denkers uit verskeie agtergronde wat tot verskillende rasse-groepe behoort en wat histories as ‘vyande’ gereken kan word. Anders as die digter-spreker, bly hooks nie 'n waarnemer nie, maar spreek sy haar uit teen die wit gespreks-genote se voorliefde om namens die sogenaamde swart Ander te praat. Alhoewel die digter-spreker nie in hierdie gedig uitvaar teen die historiese vyand nie, sou die bundel as 'n verwoording van haar innerlike gevoelens jeens hierdie kwessie gelees kon word. Die spreker se weersin in die gesprek en die situasie word gevolglik aan die res van die bundel oorgedra en kan daarom as 'n wordingsproses van “coming to voice” gelees word. Die eerste gedig kan dus as ‘inleiding’ tot 'n nadenke oor en verwoording van ongeregthede beskou word en die leser vermoed dat die digter-spreker se onvermoë daartoe sal lei dat sy in die res van die bundel haar ware gevoelens teenoor die historiese vyand sal artikuleer.

In strofe twee beskryf die digter-spreker haar “hart en kop” as “oop” (reël 7) – hier met verwysing na ’n openhartigheid teenoor haar historiese vyande en ’n oopkop en logiese bere-deneerdheid omtrent die situasie. Alhoewel sy voel dat sy met ’n “oop” en dus beïnvloed-bare, leerbare en buigsame ingesteldheid by die tafel sit, getuig die “maar” van ’n teenstel-ling wat in die daaropvolgende versreëls se “êrens diep binne my / weet ek waar ek staan” eggo. Die spreker se oopheid vir moontlikhede soos versoening is dus uit die staanspoor beperk weens haar historiese disposisie.

’n Sikliese eenheid word tussen die openings- en slotgedigte bewerkstellig. Die refrein “waar ek staan” van die openingsgedig word in die slotvers, “laat dit reën”, gewysig tot “ek staan nog steeds”. Vergelyk:

laat dit reën

laat dit reën
laat elke fokken druppel val en my deurweek
almal van julle
bring julle stront
laat die wolke breek
en my verspoel
bring alles
al die blaam
al die wysvingers
bring dit
ek fokken wag
sê dit
gee dit
ek sal net meer suip en kwater raak
julle kan my nie breek nie

elke hond wat my sy pispaaal
gemaak het
raai wat

ek staan nog steeds

Naudé (2008:22) vestig die aandag op die “subtiele woordspeling”, die “raaiselagtigheid” en die “emblematische” aard van dié vers: “julle kan my nie breek nie // elke hond wat my sy pispaaal gemaak het / raai wat // ek staan nog steeds”. “Want”, meen hy, “dis dan juis oor hy staan dat ’n paal ’n pispaaal is” (Naude 2008:22). Die donker, byna apokaliptiese, toon in die

gedig onderstreep die uitdagende stemming wat in die bundel heers.³⁴ Dit is asof 'n breekpunt bereik is en die dramatiese weersomstandighede die gemoed van die digter-spreker weerspieël en selfs vererger. Hier word “almal van julle” uitgedaag om “julle stront” te bring, die “blaam” en die “wysvingers”. Alhoewel daar aangeneem kan word dat die “julle” terugverwys na die “vaders se vyande” in die eerste gedig, kan dit myns insiens ook na die “stink kwankiedronk oom” (“ek soek 'n goue sterretjie”, 38) en dié uit sy geledere verwys. Kamfer se gedigte kritiseer immers nie net *witwees* nie, maar gaan ook krities om met haar eie ras en identiteit – 'n gegewe wat later in hierdie afdeling aan bod kom.

Hierdie twee gedigte sou ook in verband gebring kon word met die Afrikaanse literêre kanon en Kamfer se gevoel daaromtrent. Crous (2009:208) is van mening dat die digter-spreker se slotwoorde “ek staan nog steeds” herinner aan die slot van J. van Melle se roman *Bart Nel* (2004 [1936]) en die karakter se uitspraak: “Ek is Bart Nel van toe af, en ek is nog hy”. Crous (2009:208) stel dit soos volg:

Despite the hardships of living on the Cape Flats and trying to find one's identity as a 'coloured' Afrikaans-speaking woman, she concludes that she remains standing (“ek staan nog steeds”), which, *ironically calls to mind* the closing words of one of [the] first major novels in Afrikaans, JC van Melle's *Bart Nel* (2004 [1936]), where the rebellious white Afrikaner nationalist, after having suffered hardships, is able to proclaim that he is still standing and secure in his own identity [my kursivering – D.V.].

Nie net is die digter-spreker aan die einde van die bundel vas in haar identiteit en menswees nie, maar stel sy haar met hierdie gelykvormige uitspraak gelyk aan een van die fiksionele helde van die Afrikaner-nasionalisme, uit 'n gekanoniseerde werk wat tot die sentrum van die sisteem hoort. Deur haar in hierdie terme te beskryf, vat die digter-spreker die “ooms met die creepy grys baarde” op 'n literêr-sistemiese vlak aan. Sy bedryf dus 'n kritiese ingesteldheid teenoor die breër Afrikaanse sisteem en *witwees* met hierdie metafoer, in ooreenstemming met hooks (1990:30) se ywer om 'n *postmodernisme van weerstand* te bewerkstellig. Dit gaan in hierdie geval nie om die *stemverkryging* (“coming to voice”) nie, maar oor die herskryf en herbedink van 'n bestel en 'n geskiedenis van uitsluiting.

Net so kan Kamfer se “waar ek staan” myns insiens ook in verband gebring word met haar mentor en literêre moeder Antjie Krog se “ek staan op 'n moerse rots langs die see by Pater-noster” uit *Gedigte* (1989-1995). Viljoen (2007:21-22) dui aan dat Krog se gedig weer op sy

³⁴ Die prentjie wat in hierdie gedig geskilder word, herinner myns insiens aan Breytenbach se “bedreiging van die siekes”. Dit sou dus ook as 'n kopknik in die rigting van gekanoniseerde digters beskou kon word.

beurt intertekstueel skakel met Ingrid Jonker se dood en enkele verse wat die manlike digters Johann de Lange en Adam Small oor haar dood geskryf het. Gevolglik ontsluit Kamfer 'n hele tradisie van vroueskrywing en bied sy háár perspektief op die sisteem – Viljoen (2007:7) meen immers dat vir die vroueskrywer van belang is om 'n literêre moeder te identifiseer, maar verwys na Sadoff (1985) se waarneming dat bestaande modelle moontlik hersien moet word wanneer kwessies soos “ras en klas naas geslag 'n rol begin speel”. Viljoen (2007:7) maak melding van die swart Amerikaanse vroueskrywers wat selfs literêre moeders sal idealiseer. Sadoff (1985:4-5) dui telkens op die belang van kennisoordrag in hierdie subsisteem en vermeld ook die komplekse verhouding tussen die literêre moeder en dogter.

In die lig van bogenoemde sou die digter-spreker se “voorvaders se vyande” dalk ook as haar spreekwoordelike “voormoeders se vyande” gereken kon word, naamlik wit vroue, dalk selfs wit vrouedigters. Ten spyte daarvan dat sowel Jonker as Krog weens die aard van hul verse as vriende van die strugle beskou kon word, kan daar volgens hooks (1990:15-17) telkens spanning tussen wit en swart vroue heers weens genderkwessies. Tydens die Amerikaanse feministiese bewegings het daar immers 'n onderskeid tussen sogenaamde wit en swart feminisme gekom aangesien wit vroue telkens – wetend of onwetend – swart feministe se agenda ondermyn het (vergelyk hoofstuk 2). Kamfer se “waar ek staan” kan dus as 'n eie verklaring van haar ambivalensie omtrent die vroueskrywing-subsisteem gelees word. Verse soos “Katie het kinders gehad” (*grond/Santekraam*, 38) en “Bellville” in *Hammie* (85) ondersteun hierdie interpretasie aangesien dit sinspeel op die innerlike konflik omtrent die verhouding tussen wit en bruin vroue, veral met betrekking tot die huislike ruimte.

4.2.2 “Noudat [...] ek die Happy Hotnot-mentality / opgebom het”: Veelvuldige bruin/swart perspektiewe

Dit is in “Postmodern blackness” vir bell hooks (1990:23, 28-29) belangrik om stereotipiese, monolitiese identiteitsvoorstellings van *swartwees* krities te beskou en om eerder 'n veelvuldige swart identiteit te bevorder. Dít kan slegs plaasvind deur middel van subjekwording. In hierdie afdeling sal daar gekyk word hoe Kamfer in en met behulp van haar gedigte stereotipiese voorstellings van bruin-/swartwees identifiseer, uitbeeld en aanspreek. Gedigte word tematies bespreek en sover moontlik chronologies geplaas.

Soos uiteengesit in die vorige afdeling, maak Kamfer dit sedert die eerste vers in haar debuut duidelik “waar [sy] staan” ten opsigte van kwessies soos ras en integrasie. Met die titelgedig van haar debuut, “Noudat slapende honde” (13), word verskeie kwessies wat in die bundel aangespreek word, uitgelig. Die faktore wat die “ek” onderskei van en in teenstelling plaas met die “ons” van die eerste gedig word in hierdie gedig uiteengesit:

Noudat slapende honde

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

Struktureel bestaan hierdie vrye vers uit ses strofes waarvan die eerste drie tersines elk 'n soortgelyke patroon volg, terwyl die laaste drie strofes uit 'n onreëlmatige strofebou bestaan. 'n Bindende faktor is dat elke strofe, met uitsondering van die laaste, met die woord “[N]oudat” begin. Dit skep die indruk dat iets gebeur of verander het en die gedig is sowel geskoei op as afhanklik van hierdie onbekende verandering wat plaasgevind het. Die slotstrofe is egter anders, 'n verdere wending word met die woord “[M]aar” aangedui.

Strofe 1 se openingsreël is die titelreël, die bundeltitel én die eerste keer wat die uitdrukking voltooi word, naamlik: “Noudat slapende honde wakker is”. Die gedig steun natuurlik, net

soos die titel, op dieselfde assosiasies met die uitdrukking “moenie slapende honde wakker maak nie”, wat volgens die naslaangids *Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom* (2009) beteken: “laat onaangeroer wat onaangename gevolge kan hê”. Kamfer werk met die omgekeerde van die spreekwoord – die slapende honde is nou wakker en dus kan, en móét, daar oor die onaangenaamhede gepraat word. Die lys onderwerpe wat aangeroe word, is per strofe verdeel en sluit onder meer sensitiewe terme soos “meid” (strofe 1) en “Happy Hotnot-mentality” (strofe 5) in.

Noudat die honde wakker is, erken die spreker dat alhoewel sy haar helde in populêre musiekgenres, spesifiek “rock n roll” en “gangsta rap”, gevind het, sy steeds nie aan die verlede kan ontsnap nie. Twee elemente word hier naas mekaar geplaas – die digter-spreker se helde en haar verlede. Op praktiese wyse span sy aanhalings van haar helde in as motto’s by enkele verse in die bundel – figure uit die populêre musiek-kultuur sluit in Tupac (12, 38), en Radiohead (46). Sy kies waarskynlik, soos uiteengesit by die bespreking van die bundelmotto’s, hierdie helde om internasionale relevansie, bande met hul werk en ’n beeld van rebelsheid te bewerkstellig. Individue uit bogenoemde musiek-genres word dikwels as rebelse figure gestereotipeer en word met die populêre, laer kultuur geassosieer, anders as die gesofistikeerde beoefenaars van kultuur in sy hoogste vorme (soos byvoorbeeld die digkuns, vergelyk hoofstuk 3).

Die keuse om haar helde uit die sogenaamde laer kultuur te beklemtoon, sou op verskeie wyses geïnterpreteer kon word. Volgens hooks (1990:23; 30) word *swartwees* in Amerika dikwels met “concrete, gutlevel experience” geassosieer en is die rap-musiekgenre die gekose platform vir talle swart musici om hul ervarings en dié van hul gemeenskap te verwoord. *Rap* kan selfs as ’n “testimony for the underclass” (hooks 1990:27) dien. hooks (1990:30-31) skryf dié verskynsel toe aan die lae vlak van kulturele sensorskap wat op rap toegepas word. Dit is opmerklik dat die Amerikaanse vader van gangsta-rap, Tupac Amaru Shakur, se lirieke tematies ooreenstem met Kamfer se gedigte – onderwerpe soos bendedgeweld, gesinsgeweld, armoede, drank- en dwelmmisbruik word aangeraak. In ’n artikel in *Rolling Stone Magazine* (1996) word die omstandighede rondom Tupac se skielike en gewelddadige dood in 1995 beskryf – die getekende prentjie van bendedgeweld en -skietery is soortgelyk aan dit wat oor die Kaapse Vlakte berig word. In die artikel word Tupac vereenselwig met bekende figure uit die rock-genre, onder meer met die Amerikaans rock-legende Jimi Hendrix, toevallig ook iemand vir wie Kamfer bewonder (“dame in progress”, 18). Dit is

gevolglik verstaanbaar dat Kamfer aanklank sou vind by Tupac se musiek en dit as 'n soort verlengstuk by haar eie gedigte betrek.

Die beklemtoning van die “gangsta-rap” en “rock n roll”-helde sou as 'n die identifisering met swart Amerikaanse kultuur gelees kon word. In 'n latere onderhoud vertel Kamfer aan Brümmer (2011) dat sy dikwels haar uitnodiging na “whatever festival” as “dial a nigger” ervaar. Vergelyk Brümmer (2011):

Sy loer onderlangs na Nathan [Trantaal]. Toe: ‘As iemand my bel en sê ek is die verteenwoordiger by *whatever festival*, dan sê ek ja, dis al weer *dial a nigger*. *Dial a nigger, dial a coloured, dial a bed or whatever.*’ Hy knik. ‘In Amerika word hulle genoem *safe niggers*. *A nigger that you can deal with* soos Will Smith.’

Deur die verbandlegging van hierdie Amerikaanse term word Kamfer se (gedeeltelike) identifisering met die swart Amerikaanse kultuur bevestig. Die woord *nigger* is histories 'n pejoratiewe term deur wit Amerikaners gebruik om na slawe van 'n Wes-Afrika-herkoms (in die gebied van die Niger-rivier) te verwys; tans het die gebruik daarvan deur wit mense 'n sterk rassistiese ondertoon, terwyl die gebruik daarvan onder swart Amerikaners neutraal kan wees en selfs 'n soort diskoersmerker van samehorigheid is (afgelei uit die *English Oxford Living Dictionary* se beskrywing van dié term). Hierdie woord word veral in laasgenoemde funksie in die gangsta-rap-genre aangetref. Suid-Afrika, en spesifiek Afrikaans, het ook 'n hele reeks rassepejoratiewe. Dit kan hier in verband gebring word met die skeldwoord “meid” wat in reël 3 aangetref word. Hierdie rassepejoratief is sinoniem met afbrekende apartheidsterme en word as skeldwoord vir 'n bruin/swart vrou gebruik (*Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands* 2011). Etimologies stam die woord van die Nederlandse woord “meid”, wat “liewe meisje” beteken (*Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands* 2011). In Afrikaans het die woord uitsluitlik 'n negatiewe konnotasie oorgehou en word dit as “uiters kwetsend” en rassisties ervaar (*Groot woordeboek Afrikaans en Nederlands* 2011), spesifiek wanneer dit deur wit sprekers teenoor bruin/swart mense gebruik word.³⁵

Ten spyte van talle pogings, kan die digter-spreker nie daarin slaag om die ongeregtheid en gepaardgaande seerkry van die verlede af te skud nie – dit volg haar soos 'n skadu. Indien reëls 2 en 3 met Kamfer se epitekstuele verwysing na die woord ‘nigger’ in verband gebring word, sou die gedig as 'n identiteitsverklaring geag kon word. Aangesien hooks (1990:30) gansta-rap eksplisiet as 'n vorm van weerstand teen die dominante kultuur

³⁵ Die gebruik van hierdie terme tussen bruin/swart sprekers onder mekaar, iets wat ook gebruiklik is in die swart Amerikaanse kultuur met betrekking tot die term ‘nigger’, val buite die bestek van hierdie studie.

identifiseer, sou die digter-spreker se verwysing ook hierdeur beïnvloed kon word. Die digter-spreker se identiteitsverklaring sou dus saam met reël 3 soos volg kon lees: Noudat ek my identiteit in (onder meer) ’n swart Amerikaanse *weerstandskultuur* gevind het, kan ek nog steeds nie my verlede ontsnap nie. Ongelukkig en ten spyte daarvan dat die digter-spreker rebelse musiek-ikone aanhang, helde wat kennelik die beperkings van hul eie samelewing oorkom het, kan sy nie die juk van die rassepejoratief en die implisiete ondermyning van haar subjektiwiteit wat dit teweegbring, afskud nie.

Naas ’n vorm van identiteitsverklaring, kan die beklemtoning van haar helde uit die popkultuur ook as ’n spel met die leser gesien word. Dit is immers interessant om daarop te let dat die digter-spreker slegs haar “gangsta-rap” en “rock n roll” musiek-helde belig, maar hier geen melding maak van die talle literêre figure wat haar werk beïnvloed nie. Figure soos Charles Bukowski (bundelmotto), Derek Walcott (bundelmotto), Dylan Thomas (“gewone blou Maandagoggend”, 15) en Shakespeare (“To all the boys I’ve loved before”, 26) tel onder hierdie figure. Die beklemtoning van gangsta-rap sou inpas by dit wat stereotipes van iemand uit die spreker se verwysingsraamwerk verwag word – vergelyk weer met hooks (1990:23) se waarnemings omtrent die gelykstel van *swartwees* aan “concrete, gut-level experiences”. Kamfer self is egter meer belese en die literêre motto’s getuig hiervan. Met die selektiewe insluit en weglaat van helde, speel Kamfer met stereotipes van *bruin/swartwees* (vergelyk hooks 1990:30-31). Deur hierdie vindingryke spel word die stereotipes van ’n monolitiese swart identiteit in der waarheid afgebreek.

In die lig hiervan is dit interessant om waar te neem dat die enkele verwysings na pop-figure wat in *Noudat slapende honde* slegs tot gedigte en versmotto’s beperk is, uitgebou word tot bundelmotto’s in *Hammie* – Kamfer se musikale helde uit die *rock n roll* en *gangsta-rap-scene*, soos Tupac, R.E.M. en Elbow, se lirieke is die rugsteun van die bundel. Behalwe vir ’n erkenning van die popkultuur se invloed op haar skryfwerk, glo ek dat Kamfer se keuse om dié lirieke as motto’s vir *Hammie* in te span, eerder deur ’n ander aspek van hooks se denke in verband gebring kan word as wat dit hier om die afbreek van stereotipes of ’n identiteitsverklaring gaan. Die digter-spreker posisioneer haarself doelbewus op die marge deur die popkultuur met die hoër kuns in verband te bring. Dit kan volgens my aansluit by hooks (1990:31) se waarneming dat die weerstand teen die heersende onderdrukkende diskoers vanuit sogenaamde kruisbestuiwing tussen dié vlakke sal kom. Die geskepte marginale ruimte van die gedigte dien as ontmoetingsplek van waar hooks (1990:31) se “radical happenings” kan plaasvind.

In strofe 2 verbreed die identiteitsverklaring om ook identiteitsmerkers soos taal en voorkoms in te sluit. Reël 4 se “Noudat ek Afrikaans praat” kan op verskeie wyses geïnterpreteer word. Op hierdie manier verwoord, klink dit ten eerste of die spreker voorheen nié Afrikaans gepraat het nie. Daar word hier aangeneem dat die digter-spreker met die skryf van ‘Afrikaans’ met ’n hoofletter ‘a’ na Standaardafrikaans verwys en dit in teenstelling plaas met ander taalvariante en/of ander tale soos Engels. Die kompleksiteit van hierdie stelling, interpretasies en verbande met die taalsituasies in die bundels kom spesifiek in die afdeling oor *taal* aan bod.

Die spreker se onvermoë om aan haar verlede te ontsnap, eggo ook in hierdie strofe ten spyte van die feit dat sy Afrikaans praat en die “labels”, ironies genoeg in Engels, van haar klere afgeknipt het. Hierdie teenstelling wil moontlik iets van die teenstrydighede in die digter-spreker se gemoed te kenne gee en sal saam met die ander voorbeelde van ‘taalspanning’ in die volgende afdeling bespreek word. Deur die “labels” van haar klere af te knip, doen die digter-spreker ook simbolies afstand van die etikette wat haar voorheen gebrandmerk het. Sodoende probeer die spreker moontlik ’n ongemerkte lewe lei – sy wil dalk letterlik nie op haar baadjie getakseer word nie. Sy sny haar los van statusverskille wat bepaal word deur kleredrag en kledingspryse, sy wil buite die beperkinge van handelsmerke en ’n verbruikerskultuur staan – ’n handeling wat getuig van ’n anti-establishment-sentiment en dus aansluit by die weerstandsmotief van die gedig. Hierdie opposisionele handeling stem ooreen met hooks se aanmoediging tot weerstand teen die heersende diskoers en kan selfs as ’n gebaar van samehorigheid met onderdrukte geag word (vergelyk hooks 1990:24-25, soos uiteengesit hoofstuk 2) – deur haar van die samelewing se “labels” te distansieer, word ’n soort samehorigheid tussen die spreker en ander gemarginaliseerde bewerkstellig. Figuurlik is hier met die “afknip” van “labels” ook verwysings na rasseklassifikasies te bespeur, soos in apartheid gemunt is en vandag steeds gebruik word. Die term “meid”, strofe 1, en “Noudat ek net mense sien” in strofe 4, wek hierdie assosiasies. Die politieke klimaatsverandering in Suid-Afrika ná 1994, die gebruik van Afrikaans en die afsien van rasseklassifikasies stel die digter-spreker steeds nie in staat om aan die apartheidsverlede te ontkom nie. Die sentiment spoel oor tot strofe 3 waar die dilemma van die huidige generasie jongmense, gebore aan die einde van apartheid en grootgemaak in die pas-demokratiese Suid-Afrika verwoord word: “Noudat ek oud genoeg is om te verstaan / en te jonk is om te onthou / Nou! word ek eers remind”. Dié generasie was te jonk om veel eerstehandse ervarings van die apartheidstydperk te onthou, maar word nou oud genoeg om te begryp watter onreg

hulle en hul ouers aangedoen is. Die teenstelling tussen “oud genoeg” en “te jonk” bou aan die spanning in die vers en sorg vir ’n uitroep soos aangedui deur die uitroepteken na “Nou!” in reël 9. Die spreker word nou, in hierdie stadium van haar lewe en van die land se politieke situasie, herinner aan die onregte van die verlede. Haar frustrasie hiermee is merkbaar.

By hierdie strofes kan Hambidge (2008) se insig ook betrek word, naamlik dat die digter-spreker ten doel het om aan die leser te illustreer “hoe die verlede die hede kleur en jong mense swaar dra aan dit waaraan hulle nooit deel was nie”. Anders as wat Hambidge (2008) bedoel, dink ek nie die digter-spreker wil slegs die voortdurende sosio-maatskaplike ongeregtigheid uitwys of dit verwerk nie. Myns insiens is hier eerder bewyse van ’n wordingsproses, soos hooks (1990) dit beskryf, waarin die gemarginaliseerde spreker met die gedigte tot subjek word. Die digter-spreker wil haar verhaal aan ander (dalk spesifiek aan die wit Ander) oordra en sodoende bydra tot die opstel van ’n veelvuldige swart identiteitsvoorstelling. Kamfer noem ook in verskeie onderhoude dat sy die stories van die mense rondom haar vertel (sien Brümmer 2011, Nieuwoudt 2009a, Nieuwoudt 2009b en Kamfer 2010c). Sy voldoen dus aan wat hooks (1990) die *yearning*-beginsel noem – gemarginaliseerdes en stemloses hunker na samehorigheid en ’n bevrydende stem wat krities ingestel is teenoor die onderdrukkers (hooks 1990:26-27). Sy gee ’n stem aan dié wat dit nie het nie – sy is die kritiese stem vanuit die marges wat die sisteem in oënskou neem. Haar helde-ontvangs by voorlesings, haar titel as “rockster-digter” (sien Nieuwoudt 2009a) en haar vermoë om byvoorbeeld moeilike gehore (soos tienerseuns van die Kaapse Vlakte) met haar verse tot stilstand te roep, is beduidend van nie net haar invloed nie, maar die erkenning van haar as stem van ’n groep mense wat steeds deur die sisteem gemarginaliseer word.

Reël 10 se “noudat ek *net mense sien*” (my kursivering – D.V.) sluit aan by die oorhoofse tema van ras en kan as ’n teenwig vir die woord ‘meid’ in strofe 1 gereken word. Die spreker dink nie meer in terme van rasseklassifikasies nie, die etikette is “afgeknip” en net “mense” (gelykes, menswaardiges) bly oor. Hierdie sogenaamde kleurblindheid wat die spreker skynbaar wil bevorder (die wrang en ironiese toon moet nie misgekyk word nie), kan aansluit by hooks se algehele uitgangspunt omtrent kleurblindheid as die miskennis van ras en die invloed wat dit op die gemarginaliseerde het. Farr (2009:157) maak in verband met hooks se werk die volgende stelling: “Racism and its consequences are not overcome by pretending that race is not real. The issue here is what we do with our racial identities.” Wat die

digter-spreker moontlik met háár identiteit doen, is om teenhegemonies te wees. Elke handeling wat tot dusver aangestip is en wat sy nog gaan uitvoer, is opposisioneel – sy erken in 'n gedig (hoë kultuurvorm) haar liefde vir *gangsta-rap* en *rock n roll* (lae kultuurvorme), sy praat Afrikaans, in teenstelling met wat van haar verwag word (moontlik deur haar eweknieë, sowel as die wit sentrum se vooroordele), sy knip die etikette van haar klere af as teken van nonkonformiteit, sy jukstaponeer “oud” en “jonk” en beklemtoon daarmee die belangrikheid van die Suid-Afrikaanse bruin/swart jeug. Hier word die spreker dus tegelyk as verplaaste subjek én as die verteenwoordiger van 'n bepaalde groep uitgebeeld. As spreekbuis vir haar gemeenskap en kritiese stem voldoen die spreker aan die *yearning*-beginsel, soos deur hooks (1990:27) geïllustreer.

Die aggressie wat in strofe 3 deur die uitroepeteken aangedui word, neem verder toe in strofe 4. Die verwysing na die digter-spreker se “tekort aan kuns en kultuur” in reël 11 betrek die gedig “kuns en culture”, opgeneem in *Nuwe stemme 3* (Krog en Schaffer 2005) en merk die begin van Kamfer se skrywersloopbaan. In “Kuns en culture” (2005) maak Kamfer die leser én stelsel attent op die eksklusiewe wyse waarop die taal- en kulturele aangeleenthede steeds bestuur word. Dit word volledig bespreek in die *taal*-afdeling van hierdie hoofstuk. Die woord “stelsel” is in die beklemtoonde eindposisie van die vierde strofe geplaas en kan op verskeie wyses geïnterpreteer word. Hierdie strofe sou kon aansluit by die breër Suid-Afrikaanse konteks, met verwysing na die sosio- en taalpolitieke omstandighede van die land. Noudat die digter-spreker haarself op die marge geposisioneer het deur hardkoppig en nonkonformerend te wees, wil die stelsel haar na die sentrum skuif. Die “stelsel” sou in terme van die Afrikaanse literêre sisteem gelees kon word. Die digter-spreker is duidelik ongemaklik met en onseker van haar verhouding tot die sentrum van die sisteem. Sy merk op dat haar gebrek aan kultuur en gepaardgaande onvermoë om aan die vereistes wat die beoefening van die sogenaamde hoë kultuur aan haar stel te voldoen, ironies genoeg juis die element is wat haar werk onderskei van ander. Dít is waarskynlik die rede vir haar moontlike insluiting by die sisteem. Haar ambivalensie is opmerklik – deur “harregat” en dus in essensie opposisioneel te wees, word sy by die sisteem ingereken, 'n gebaar wat as assimilerend beskou kan word. Die beskrywing van haarself as 'n “hero” in reël 18, aan die einde van strofe 5, verwys ook na die digter self se posisie in die sisteem, en voorspel moontlik die helde-ontvangs wat haar debuut tot gevolg kon gehad het. Die skynbare paradoks met die plasing van “fokken hero” aktiveer hierteenoor die bitter en ironiese toon van hierdie gedig en is weer beduidend van haar ambivalensie oor haar (moontlike) ontvangs deur die sisteem.

Strofe 5 spreek myns insiens een van die grootste temas van hierdie gedig aan – die digter-spreker se “opbom” van die “Happy Hotnot-mentality”. Dít herinner sterk aan die “Jollie Hotnot”-stereotipe wat in Gerwel se *Literatuur en apartheid: Konsepsies van ‘gekleurdes’ in die Afrikaanse roman tot 1948* (1983) bespreek en ontluister word. Die sogenaamde “Jollie Hotnot” behels “’n beeld van luidrugtige (gewoonlik dronkemans-) vrolikheid, weinig getemper deur verantwoordelikheid en slegs in rare oomblikke afgewissel deur oppervlakkige ervaringe van verdriet” (Gerwel 1983:33). Dié term is ’n trefwoord vir stereotipiese idees omtrent “arbeid (of ledigheid), drankverbruik, straftoediening en koddige variasies op standaarditems” (Gerwel 1983:32). Von Wielligh se *Jakob Platjie: Egte karaktersketse uit die volkslewe van Hotnots, Korannas en Boesmans* wat tydens die Eerste Taalbeweging gepubliseer is, word as die eerste literêre verwoording van die stereotipiese voorstelling van “gekleurdes” geïdentifiseer (Gerwel 1983:33-34). Gerwel (1983:34) se waarneming is vergelykbaar met February (2015) s’n:

Die beeld van koddigheid wat Von Wielligh in dié werk dikwels tot die karikaturale voer, het blywende nawerking in die Afrikaanse letterkunde gaan verkry, met ’n locus classicus in verwysing na die gevierde “kleurling”-humor, -geestigheid en gevatheid wat nog ten oorvloede deur latere skrywers uitgebuit sou word.

February (2015:6) wys in “’n Perspektief op die aanvangsfase van die Afrikaanse letterkunde” in *Perspektief en profiel* op die stereotipiese uitbeelding van die sogenaamde “oorspronklike bewoners” (met verwysing na die inheemse groepe van Suid-Afrika – die Khoekhoen-bevolkingsgroep word in hierdie konteks genoem) sedert die vroegste letterkundige tekste op Suid-Afrikaanse bodem. Anders as Gerwel (1983), identifiseer February (2015:6) vir Etienne Boniface (1787-1853) as die “eerste identifiseerbare Afrikaanse skrywer” wat met sy toneelstuk *Die nuwe ridderorde of De Temperantisten: kluchtig blijspel in vier bedrijven* (1832) skynbaar ’n tradisie van stereotipering en bespotting van die inheemse bevolking begin. February (2015:6) verduidelik dat dié literêre tipering (vergelykbaar met die digter-spreker in “Noudat slapende honde” se “Happy Hotnot”-ingesteldheid) die Afrikaanse letterkunde nadelig sou beïnvloed:

Die oorspronklike bewoners word stereotiperend uitgebeeld as mense wat te veel drink, wat veglustig of lafhartig is, karikature vir wie ’n mens net kan lag. Dat Boniface ’n literêre tradisie begin het wat as ’n meulsteen om die Afrikaanse literatuur se nek sou bly hang, is duidelik [...]

Ongeag die oorsprong is dit duidelik dat dié stereotipe ’n langdurige indruk op die Afrikaanse letterkunde gemaak het. Selfs moderne bruin Afrikaanse digters soos Kamfer en veral

Trantaal het al verskeie kere kapsie gemaak teen die volgehoue voortsetting van die stereotipe dat Kaaps 'n "joke-taal" is (daar kan verwys word na die polemieë omtrent Kaaps deur Trantaal aangevuur in 2013). Kamfer vertel in 'n onderhoud aan Murray la Vita (2008): "Kaaps het *comic relief* vir mense geraak; as iemand 'n *joke* wil vertel, is dit altyd in Kaaps." Af te lei uit Gerwel (1983:34) en February (2015:6) kan daar egter van Kamfer verskil word – die tipering van bruin mense as grapjasse en Kaaps dus as 'n graptaal, is al eeue lank aan die gang en het nie eers (onlangs) "*comic relief* geraak" nie. Met haar "opbom" (lees opblaas, vernietiging) van die "Happy Hotnot-mentality" breek Kamfer dus hierdie eeue-oue stereotipes omtrent *bruinwees* af. In haar gedigte is dit volgens my juis die "happy" wat sy probeer ontmasker deur die hartseer van die Kaapse Vlakte oop te skryf in gedigte oor bendegeweld, kinders wat sterf, depressie, drank- en dwelmmisbruik. Met Kamfer se verse oor die *unhappy* realiteit van die Kaapse Vlakte verbreed sy dus identiteitsopvattinge oor *bruinwees* en word daar by hooks se vooropstelling van 'n veelvuldige bruin/swart identiteit aangesluit. Alhoewel die (hoofsaaklik wit) lesers van Afrikaanse poësie tot 'n mate bewus is van die uitdagings wat inwoners van 'n ruimte soos die Kaapse Vlakte in die gesig staar, het hulle soos hooks (1990:54) ten opsigte van Amerika sê, nie genoeg kontak met mense wat anders is as hulle om bewus te wees van hul stories nie. Dit is dan juis die leemte wat met Kamfer se werk gevul en deur haar gedigte aangespreek word. Daar sou geargumenteer kon word dat dit juis die afbreek van hierdie stereotipes is wat sorg vir Kamfer se heldeontvangs deur sowel die gemarginaliseerdes as die sentrum.

Die wending in strofe 6 word met die woord "Maar" aangedui en kan as nog 'n opposisionele stelling gelees word. Ten spyte van alles wat die digter-spreker tot dusver genoem het, ten spyte van haar identiteitsverklaring, haar tot-stem-kom en die skynbare vooruitgang wat sy gemaak het, sukkel sy steeds saans wanneer sy alleen is. Die verwysings na "donker" skakel met reëls 3 en 6 se "skadu" en "reën" – daarmee word die somberheid, ou vrese en probleme van die verlede geaktiveer. Tegelykertyd verwys "slaap" terug na die eerste strofe en die titel van die gedig; dit is in kontras met die "wakker" honde.

Hierdie gedig herinner myns insiens aan die tipe interne monoloog/gedagtestroming wat iemand saans sal hê voordat hulle aan die slaap raak. Dit klink soos 'n lysie wat gelees en afgemerk word. Die spreker is klaarblyklik ten spyte van die skynbare vooruitgang wat sy gemaak het, nie gelukkig met haar posisie nie. Sy vind eintlik haar identiteit in die opposisionaliteit van haar bestaan. Indien die teenwig weggeneem word, word 'n bepaalde ont-nugtering ervaar met die oplossing/verbetering van die situasie. Die feit dat die "ek" die

donker smee “om [haar] weer bang te maak”, beeld haar behoefte aan ’n teenwig en aan sin in haar lewe uit. Sy wil nie in die sentrum wees of ’n held wees nie – sy wil in opposisie as gemarginaliseerde leef. Met hierdie openbaring bied die digter-spreker haarself as’t ware as *verplaaste subjek* (in hooks 1990:153 se terminologie) aan. Sy wil op die marge wees aangesien dit die ruimte is van waar sy in opposisie kan leef en kan voortgaan om sonder “labels” en in Afrikaans “harregat” te wees en stereotipes op te “bom”. Dit is ook die ruimte van waar sy kan voortgaan om die monolitiese beskouing van *bruinwees* as Happy Hotnot af te breek en van waar sy gevolglik ’n veelvuldige bruin identiteit kan bewerkstellig.

’n Assimilerende ingesteldheid is iets wat die bruin/swart individu moet teengaan in haar wordingsproses – hooks (1989:112) dui aan dat weerstand teen die druk om te assimileer tot ’n oorheersende wit samelewing deel is van die stryd teen wit oppergesag en sodoende deel vorm van die proses van subjekwording. Deur bewus te wees van dié druk en die proses wat aanleiding gee tot assimilasië krities te evalueer, word ’n kritiese ingesteldheid gekweek. Gevolglik word nuwe bestaanswyses en denke aangeneem ten einde subjektiwiteit te bewerkstellig (hooks 1990:15).

’n Gedig waarin *bruinwees* en die dilemma van ’n sogenaamde *bruin identiteit* sterk na vore kom, is “**ek soek ’n goue sterretjie**” (38). In hierdie gedig gaan die digter-spreker krities om met haar eie identiteitsvorming, asook die groepsidentiteit van die bruin gemeenskap, met spesifieke verwysing na die gemeenskapsgevoel en swaarkry onder plaaswerkers. Die gedig lui soos volg:

Ek soek ’n goue sterretjie

Don’t blame me, I was given this world. I didn’t make it.

– Tupac Amaru Shakur, “Keep ya head up”

ek soek ’n goue sterretjie

’n well-done puppy girl om my waardigheid te beklemtoon

en dan soek ek na ’n hero om my die pad te wys

dyslexics kan mos nie padkaarte lees nie

en as ek dan die ou in die stuk is

gaan ek terug plaas toe

’n plaaskend is mos soos ’n bokram

ken net een hoogte

en dan sal ek op ’n leeg bierkrat klim

en die mense vertel van die wêreld daarbuite

terwyl ek so staan en preek sal ’n stink kwankiedronk oom

my voor God uitkak en sê jy is maar net 'n hotnot
met 'n goue sterretjie voor op jou kop

moenie met jou verkakte gedigte na ons toe kom nie
gaan vertel daai kamtige sad stories van jou vir die mense
wat die reëls maak
jy ruik elk geval klaar nes hulle

Temas wat reeds in die vorige gedigte bespreek is, kom hier weer na vore. Ten eerste skakel die gedig met “Noudat slapende honde” (13) aangesien dit as motto 'n aanhaling van Kamfer se gangsta-rap-held Tupac Amaru Shakur bevat. Die aanhaling is uit die liedjie “Keep ya head up” van die album *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z* (1993). Die liedjie het 'n sterk feministiese inslag met Tupac wat sy respek vir sukkelende swart vroue uitspreek (“I give a holla to my sisters on welfare / 2Pac cares if don't nobody else care”, vers 1), hul aanmoedig (“Keep ya head up”, refrein) en selfs uitvaar teen die verkragtingskultuur en vroue wat kinders alleen moet grootmaak omdat mans verdwyn (“You know what makes me unhappy? / When brothers make babies / And leave a young mother to be a pappy”, vers 1). Die motto kom uit die derde strofe van die liedjie (my kursivering van die motto – D.V.):

You can't complain you was dealt this
Hell of a hand without a man, feelin' helpless
Because there's too many things for you to deal with
Dyin' inside, but outside you're lookin' fearless
While tears is rollin' down your cheeks
You steady hopin' things don't fall down this week
'Cause if it did, you couldn't take it
And don't blame me — I was given this world, I didn't make it

Tupac beskou homself as die eerste een wat sing oor die swaarkry van die swart vrou en verkies om oor “real problems” te rap (Balfour 2014). As die een wat uitpraat teen hierdie sosiale ongeregtheid en die publiek se aandag op die miskenning van vroue vestig, versoek hy in die gekursiveerde aanhaling dat hy nie verkwalik moet word vir die stand van sake nie. Hy het immers die situasie so gekry en is nie die oorsaak daarvan nie. Hy probeer juis die ongeregtheid aanspreek en sodoende verbeter. Hy som die dispoisie van die swart Amerikaners in die vroeë 90's op:

Who was writing about Black women before ‘Keep Ya Head Up?’ Now everybody got a song about Black women. Who was writing about that when I was writing about that? [...] I wasn't talking [blah blah blah], I was talking about my real problems. [...] So instead of me just bugging out and doing a post office move and just shooting everything up and going to jail for a million years, I just said, ‘Fuck it. I'm in here rapping. Why not just rap about some shit

that's really happening?' That's what I did. That's when they started really kicking my ass for real.

Volgens Tupac (in Balfour 2014) ervaar hy meer weerstand vanuit sowel wit as swart gelede vandat hy oor sosio-maatskaplike ongeregthede begin rap het. Hy belig onder meer probleme in die musiekbedryf, die polisie en die gemeenskap wat hom dikwels verwerp omdat hy oor swaarkry en seerkry skryf in plaas daarvan om dié probleme daadwerklik op te los.

Daar bestaan twee moontlike wyses waarop die gedig “ek soek ’n goue sterretjie” gelees kan word. Op die oog af is daar twee sprekers aan die woord, naamlik die “ek” wat die verteller is en die antagonistiese “stink kwankiedronk³⁶ oom” van strofe 4 wat die spreker aanvat. Die digter-spreker het met ’n soortgelyke situasie as Tupac te make – sy word ooglopend gekritiseer deur die oom wat as verteenwoordiger van die gemeenskap haar uitjou, en selfs blatant verwerp met die stelling in strofe 5: “gaan vertel daai kamtige sad stories van jou vir die mense / wat die reëls maak / jy ruik elk geval klaar nes hulle”. Dit ten spyte daarvan dat sy kuns skep wat veronderstel is om oor, vir en deur hierdie gemeenskap te wees. Terselfdertyd kan die gedig ook as ’n enkelvoudige vertelling van die digter-spreker se verbeeldingsvlug geag word. Sy gaan immers nie werklik na haar grootwordplaas terug nie, maar verbeel haar hoe sy dit sal aanpak indien sy as “die ou in die stuk” (strofe 1) sou gaan. Die “kwankiedronk oom” is dus net ’n stem van haar verbeelding en nie ’n regte persoon wat haar kritiseer nie.

Die spreker se voorstelling van haarself is ongewoon. Sy doen haar voor as ’n onskuldige dogtertjie wat ’n goue sterretjie wil hê as erkenning van ’n prestasie om haar waardig te laat voel. Goue sterretjies word gewoonlik deur laerskoolonderwysers aan leerders gegee wat goeie werk lewer of goeie gedrag toon. Die “well-done puppy girl” in reël 2 sluit hierby aan – dit verwoord die ingesteldheid waarmee die goue sterretjie oorhandig word en veronderstel moontlik ’n neerhalende houding teenoor die ontvanger. Dit kan naas die verduideliking “om my waardigheid te beklemtoon” as ironies beskou word aangesien die “puppy girl” beslis nie ’n uitdrukking is wat waarde tot die spreker se selfbeeld kan toevoeg nie. Met hierdie beeld erken die digter-spreker moontlik dat sy die goedkeuring van ’n gesagsfiguur wil hê ongeag of die wyse waarop dit oorgedra word eintlik as neerhalend gereken kan word. Dit waarvoor sy erkenning soek, is waarskynlik vir haar gedigte (afgelei uit strofe 5 se verwysing

³⁶ Die woord “kwankiedronk” is moontlik ’n voorbeeld van streekstaal en is sprekend van die onstablieit van hierdie dronk oom.

na “verkakte gedigte”). Sy het dus ’n behoefte aan erkenning van die gesagsfigure in die literêre sisteem, in die vorm van pryse of opname in die kanon, om haar waardigheid as kunstenaar te beklemtoon.

Sy soek twee dinge: erkenning en ’n held wat haar die pad sal wys, maar leef haarself dan in as die “ou” of manlike held in die “stuk” (storie), want “dyslexics kan mos nie padkaarte lees nie” (reël 4). Laasgenoemde lees asof dit in parentese geplaas is. Die spreker reken haarself dus as ’n disleksie-lyer – figuurlik bedoel sy waarskynlik dat sy nie wyd in die kanon of Afrikaanse sisteem belese is nie en dus nie met gesag daarvoor kan praat nie. Sy kort dus iemand, ’n held of begeleier, om die padkaart vir haar te lees, om haar rigting te gee en aan haar die weg te wys. Deur haarself aan ’n disleksie-lyer gelyk te stel, ondermyn die digter-spreker weer haar eie gesag/identiteit as digter. Sy onderskat haar waardigheid, of onderbeklemtoon dit spesifiek. Alhoewel die spreker dink dat sy dit nodig het, is dit eintlik nie genoeg om bloot ’n held te hê of deur ’n man gered te word nie; sy wil self teruggaan na die plaasomgewing toe en haar ervarings met haar mense deel.

Die terugkeer na die plaas en die doel daarvan, om op ’n “leeg bierkrat (te) klim / en die mense (te) vertel van die wêreld daarbuite”, herinner nie slegs aan die nosie van die digter as profeet, soos deur onder meer die Dertigers voorgehou nie, maar ook aan Adam Small se prediker- en profeetfiguur, wat genoop voel om as ‘redder’ vir sy mense op te tree. Viljoen (2005:102-103) dui op die belang van die prediker-figuur in Small se gedigte oor verplasing en gedwonge verhuising, terwyl Le Cordeur (2018) vir Small self as ’n profete-figuur ag. Die feit dat die digter-spreker dink sy moet die “ou in die stuk” wees om bogenoemde rol te vervul, wys dat sy as (bruin) vrou eintlik steeds nie bemagtig is of bekwaam genoeg voel om die taak van digter as profeet op te neem nie. Dit is te verstane dat sy dit so kan ervaar, aangesien hierdie bundel baanbrekerswerk is. Dit kan natuurlik ook as selfrefleksief beskou word – met hierdie bundel verskyn gedigte wat die verskeie ruimtes waaruit sy kom, oopskryf. Alhoewel die digter hier nie as profeet dien nie, is sy ’n spreekbuis vir haar gemeenskap (vergelyk Nieuwoudt 2009b) en wil sy as verplaaste subjek hul stories verwoord.

Strofe 2 se vergelyking van ’n “plaaskend” (streektaal vir ‘plaaskind’) met ’n bokram wat “net een hoogte ken” onderbreek, net soos reël 4, die gedagtegang van die spreker en lees asof dit in parentese is. Die beskrywing van ’n bok, af te lei uit die plaaskonteks hier met verwysing na ’n boerbok, kom as ’n teenstelling voor. Boerbokke is immers bekend daarvoor dat

hulle graag op lae boomtakke, voerkrippe en ander goed klim wat in hul kampe is, maar nie oor 'n draad kan spring nie. Alhoewel hulle nuuskierige diere is en op alles in hul kamp sal klim, kruip hulle eerder deur 'n gat in die draad as wat hulle oor die draad sal spring. Die spreker se vergelyking van 'n “plaaskend” (waarskynlik foneties geskryf om streeksuitspraak na te boots, net soos wat “leeg bierkrat” in plaas van “leë bierkrat” moontlik ook met streektaal verband hou) met 'n bokram kan dus enersyds as selfverwysend gelees word – die spreker identifiseer haarself as 'n “plaaskend” en ag haar behoefte om terug te keer daarheen as sy sêlf wat figuurlik ook “net een hoogte” ken – sy keer net weer terug na die beperkende ruimte van die plaas. Andersyds word die uitsigloosheid van veral plaaswerkerkinders (waarvan die spreker dan ook een is) in hierdie beeld verklap. Hulle kom uit 'n milieu waar hul ouers ongeskoolde werk verrig, daar dikwels in armoede geleef word en waar dit moeilik is om uit hierdie omstandighede te ontsnap. Soos die bokramme, ken hulle ook nie sosio-ekonomiese vooruitgang of opwaartse mobiliteit nie, maar word hulle deur die figuurlike heinings van die plaas op ‘grondhoogte’ gehou. Selfs al is daar sprake van vordering en die spreekwoordelike sosiale leer wat geklim word, word daar nie sommer weggebreek uit die plaasruimte nie. Gevolglik is dit nog meer noemenswaardig dat die digter-spreker dit kon regkry om uit te styg bo hierdie omstandighede en sy iets merkwaardigs kon verrig soos gedigte skryf en 'n digbundel publiseer.

Vir die spreker om terug te gaan en vir die plaasmense te “preek” is dus om aan hulle hoop te gee, veral die ander plaaskinders wat dalk voel dat daar nie vir hulle vooruitsigte is nie. Die woord “preek” aktiveer verskeie betekenisse. Literêr-gesproke ontsluit die woord verwysings na die orale tradisie of podiumpoësie en die beklemtoning van die narratiewe elemente van die parlando-poësie, nie net in dié gedig nie, maar ook in Kamfer se oeuvre. Op 'n letterlike vlak hou “preek” verband met die oordra van 'n les of om vir ander voor te skryf hoe hulle behoort te leef, maar suggereer ook dat die plaasmense, soos dié in die kerk, die boodskap hoor in plaas van lees. Hulle sou moontlik moeilik toegang hê tot die gedigte (dalk kan hulle nie digbundels bekostig nie en is dit boonop ook moeilik verkrygbaar op die platteland) of die sprekers kan dalk selfs nie daartoe in staat wees om die gedigte te lees nie. As vertolker van die rol van digter-as-profeet, het die spreker dus die selftoegeëide verantwoordelikheid om die gedigte en hul boodskap aan die plaasmense oor te dra.

Ten spyte van haar edele bedoelings, is 'n heldeontvangs egter nie vir die spreker beskore nie. 'n “[K]wankiedronk oom”, waarskynlik ook die een wat gesorg het dat die bierkrat waarop sy staan ('n item waarop 'n bok ook graag klim) leeg is, is glad nie gelukkig oor haar

terugkoms nie. Hy raas, skel op haar en noem haar 'n "hotnot" en beskryf haar gedigte as "verkak" – alles behalwe die erkenning wat die spreker vermoedelik gehoop het om te ontvang. Die spreker se "preek" word ook deur die oom as "verkakte gedigte" en "kamtige sad stories" afgemaak. Daar kan bespiegel word omtrent sy negatiewe reaksie op die spreker se gedigte. Hy is dalk jaloers op haar vermoë om kuns te skep of om bo haar omstandighede uit te styg. Dit is meer waarskynlik dat hy hom dalk kan vereenselwig met die "sad stories" wat sy in haar gedigte "vertel", terwyl hy nie daarmee gekonfronteer wil word nie. Die "sad stories" is moontlik metatekstueel 'n kopknik na ander gedigte, soos "Die storie van klonkies" (16) of "baas van die plaas" (14) in die bundel. Die spreker besef dalk nie dat sy met haar gedigte op die hartseer van die plaaswerkers fokus nie – sy dink immers dat sy slegs "die mense vertel van die *wêreld daarbuite*" (my kursivering – D.V.) – haar "preek" maak dalk onbedoeld slapende honde wakker. Die oom wil dalk nie hoor van en sodoende gekonfronteer word met die realiteit van die swaarkry wat hy daagliks in die gesig staar nie. Wat vir die spreker 'stories' is, is immers vir hom 'n realiteit.

Die oom wat haar 'n "hotnot" noem, skakel natuurlik ook met die "Happy hotnot-mentality" wat in die vorige gedig aan bod gekom het. Met die oopskryf van die plaaswerkersruimte word die stereotipe van die sogenaamde "happy hotnot" beslis ontmasker. Die "kwankiedronk oom" is nie *happy* of vrolik nie, ten spyte daarvan dat hy onder die invloed is. Sy drankgewoontes sluit nie net aan by Gerwel (1983) se waarneming omtrent die invloed van drank op sy "jollie"-ingesteldheid nie, maar spruit dalk eerder uit sy onvermoë om sy (moeilike) omstandighede sinvol te hanteer as wat dit beduidend van 'n 'jolyt' is. Gevolglik maak hy dit ook sy doel om die vroulike spreker deur middel van pejoratiewe vorme soos "hotnot", en per implikasie dalk as *happy* "hotnot" (lees ook "lucky hotnot") bedoel, uitskel oor sy, anders as hy, gelukkig is om nie meer op die plaas 'vasgekeer' te wees nie. In teenstelling met die oom se persepsie van haar, is die digter-spreker egter nie gelukkig nie. Haar behoefte aan die erkenning spruit moontlik uit onsekerheid. Daar sou dus eerder geargumenteer kon word dat sowel die "kwankiedronk oom" as die spreker se onderskeie disposisies nie ooreenstem met die grappigheid waarna 'n "Happy hotnot-mentality" verwys nie, aangesien albei eintlik ernstige sosiale kwessies opper. Hier is eerder sprake van 'n op-"bom" van daardie monolitiese voorstelling van *bruinwees* deur byvoorbeeld die "kwankiedronk oom" as 'n kritiese stem te posisioneer.

Die oom se afmaak van die spreker gedigte as "kamtige sad stories" is moontlik bedoel om haar as iemand met 'n skyn-belangstelling in hulle *sad* stories uit te beeld – hy beskuldig

haar dalk daarvan dat sy hulle ‘hartseer lewens’ approprieer en daaruit munt slaan. Met sy uitspraak misken hy ook die belangrikheid van haar werk en ontnem hy haar van een van die vorme van erkenning waarna sy op soek is. Dié gegewe sluit myns insiens aan by die konsep van die *digter as profeet* en die Bybelse beskrywing dat ’n profeet dikwels nie in sy eie land erken word nie. Dit is uit die dronk oom se antagonistiese houding jeens die digter-spreker duidelik dat sy en haar werk misken word. Hy raak nog ’n knelpunt aan wanneer hy haar aanraai om haar gedigte aan die “mense / wat die reëls maak” te gaan voorlees.

Die digter-spreker lewer met hierdie gedig kommentaar op die sogenaamde bruin identiteit in die Suid-Afrikaanse konteks. Die prentjie van hierdie plaasruimte verskil egter van dit wat deur Wicomb (1998) geskets word – hier is nie sprake van skaamte (“shame”) oor sy herkoms of agtergrond nie, maar eerder van ’n weerbarstige trots wanneer die “kwankiedronk oom” dink dat die spreker neerhalend optree. Hy sit haar op haar plek omdat sy met “verkakte gedigte” na hulle toe kom en skel haar sodat sy eerder na die reëlmakers moet teruggaan. Al is dié oom dalk net ’n figuur uit haar verbeelding, kom hy ook in ander verse voor. Hy is in hierdie gedig miskien nie skaam nie, maar dit is uit die ander gedigte duidelik dat die familie hulle vir hóm skaam en hom dus dikwels wegsteek. Wicomb (1998) se *skaamte*-konsep kan dus nie sonder meer opsygeskuif word nie. In die gedig “blaas op die trompette” (37) kondig die spreker immers aan: “steek weg die swartskaaap, sonnebok, lap wat skeer / familielid” (strofe 3) en ’n “dronk oom” kom ook in “dood in die familie” (40, *Noudat slapende honde*) voor terwyl daar in “Tronk-teaparty” (51, *Hammie*) vir ’n oom wat tronk toe gaan ’n afskeidpartytjie gehou word. Hierdie drie gedigte word vervolgens kortliks bespreek.

In “**dood in die familie**” (40) figureer die “dronk oom” in strofe 2. Die spreker krap deur die familiegoed in ’n ou skoenboks en verhale uit haar jeug vervleg onwillekeurig met die foto’s en briefies. Sy kom af op ’n foto van die “dronk oom / wat altyd ná sy tweede bruinrokkie” (drank) van sy wit oupa vertel wat skynbaar aan hom ’n plaas bemaak het, maar wat deur die “boere se Act” (apartheidsregering se wetgewing) en ’n kruisie op die “government-papier” van hom ontnem is (strofe 2). Hierdie gedig sou as ’n brug na of inleiding tot Kamfer se tweede bundel, *grond/Santekraam*, gelees kon word aangesien die spreker die oumense se stories onthou van ’n “groot skip / wat aan die punt van Afrika geanker het”, ’n geheime wit stamboom en, die mees pertinente gegewe, grond wat onregmatig bekom is. Intrige, rassspanning en die gepaardgaande *skaamte* van ’n gemengde herkoms – iets wat Wicomb (1998) as ’n kwelpunt in bruin identiteit beskou – word in die gedig oopgeskryf. Alhoewel die spreker in die slotstrofe haarself op sesjarige ouderdom sien terwyl sy in die

tuin familiegeheime soos die “wit oupa” met sy “stamboom / wat nooit geplant was nie”, ’n “lig-van-kleur-niggie” en haar latere “swart tweeling” begrawe, kry die leser nie die indruk dat die spreker self skaam is oor hierdie gegewens nie. Inteendeel, daar heers eerder ’n wrang, melankoliese toon omdat daar skynbaar van haar verwag word om skaam te wees hieroor, maar sy nie is nie. Met hierdie vers stel die digter-spreker weer ’n veelvuldige beeld van bruinwees bekend. Sy is nie skaam vir haar vermeende gemengde herkoms nie en kritiseer eintlik met hierdie vers *witheid* se essensialistiese nosie dat sogenaamde ras-suiwerheid ’n deug is. Die digter beroep haar dus weer op ’n spel met die leser en haar houding sluit sodoende aan by hooks se oproep tot die vooropstelling van veelvuldige swart/bruin identiteite en die kritiese ingesteldheid jeens *witheid* ten einde ’n subjek te word.

Met die gedig “**Tronk-teaparty**” (*Hammie*, 51) kom die familie weer bymekaar, maar hierdie keer op die dag wanneer ’n oom tronk toe gaan. As waarnemer tot die geleentheid dink die spreker in strofe 2: “[D]it moet seker reg wees / as iemand tronk toe gaan moet / die familie bymekaarkom” (strofe 2). Met hierdie gedig bied die spreker ’n heel ander beeld van bruin identiteit aan. Sy beskryf met haar kil waarnemersblik die familie as karikatuuragtig: ’n besorgde ouma en oupa, onderskeidelik met ’n kombes en ’n hoed oor die knie, die “anties” wat kos aandra, party staan rond. Die pastoor daag soos “Noag se duif” op om verslag oor die oom se welstand te doen en aan die familie te kom verduidelik “hoe die nommers³⁷ in die tronk werk”. Die ouma se eerste reaksie toe die pastoor van die “aggentwinags” praat is om “die bloed van Jesus” oor die oom te “pleit” terwyl die een antie uitermatig reageer en “skrie” “ek sny dit af”. Hierdie uitspraak sluit aan by die ouma se bepleiting om die bloed van Jesus en is waarskynlik met verwysing na charismatiese kerke waarin dit gebruiklik is om in die Naam van Jesus iets ‘af te sny’ en sodoende die negatiewe invloed daarvan op iemand se lewe te beperk. Hierdie gebruik en die woorde uit die gedig wek ook assosiasies met die Bybelvers Matteus 18:8 waarin Jesus aan ’n skare vertel:

“As jou hand of jou voet jou van My afvallig maak, kap hom af en gooi hom van jou af weg. Dit is vir jou beter om vermink of kreupel die lewe in te gaan as om met al twee jou hande of voete in die ewige vuur gegooi te word.”

Die “aggentwinags” is ’n bende wat skynbaar die spreker van Jesus ‘afvallig’ kan maak (al het hy reeds ’n misdaad gepleeg – dit is nie juis sprekend van ’n rein lewe nie) en daarom

³⁷ Met verwysing na die bendes van die Kaapse Vlakte wat ook in die tronke operasioneel is, spesifiek die Sesentwintigs en Agentwintigs (ek gebruik hier Standaardafrikaanse spelkonvensies vir die skryf van die bende name – D.V.).

moet hul negatiewe invloed op die oom beperk word. Die familie is dan, ironies genoeg, uiters verlig om te hoor dat die oom saam met die “sesentwinags” is, “want hulle weet my uncle is veilig tussen mense soos hy”. Daar is dus sprake dat die oom reeds by bendebedrywighede betrokke is.

In hierdie vers gebruik die digter-spreker ’n skynbaar stereotipiese uitbeelding van ’n familie wat altyd ’n swartskaa-lid het, in hierdie geval is dit ’n oom in die tronk, maar sy sorg dat die medemenslikheid en ondersteuning van die familie op só ’n wyse uitgebeeld word dat dit ook weer afbreuk doen aan die stereotipes. Met die pastoor se boodskap van hoop (hy word immers aan Noag se duif gelykgestel) dui die spreker die onvermydelikheid van die bendebedrywighede op die Kaapse Vlakte aan – selfs die pastore dra kennis van die werkinge van dié groepe – en word bewustheid van hierdie probleem bevorder.

In *grond/Santekraam* (2011) word die ongeregtigheid van die verlede oopgeskryf – veral met betrekking tot die grondonteiening in die kusedorpie Skipskop. In die “oorvertel”-reeks word hierdie gegewe gebruik as vertrekpunt. Die vertelsituasie in “**oorvertel 1**” herinner aan ’n onderhoud. Die digter-spreker “soek inligting stories oor Skipskop” en spreek die persoon met wie sy praat in strofe 4 as “oom”³⁸ aan. Die aangesprokene onthou: “ek was nog ’n kind gewees daai tyd / daai fokken Kramer-jong het mos daai song gesing so long Skipskop”. Uit hierdie formulering klink dit of die manlike spreker ’n kind was ten tye van die gedwonge verhuisings by Skipskop. Aangesien die verskuiwings eers in die 1980’s plaasgevind het, kan die manlike spreker in der waarheid nie soveel ouer as die digter-spreker wees nie. Die aanspreekvorm strook dus nie met die chronologie van die gebeure nie. Hoe die spreker in “oorvertel 1” se herinneringe aan “daai tyd” (met verwysing na die ontruimings) ooreenstem met die historiese gegewens, is ’n raaisel. Die manlike spreker onthou dus self nie mooi die gebeure nie, in welke geval hy ’n onbetroubare bron is, óf hy meen nie dat “daai tyd” in “oorvertel 1” verwys na die tyd van die ontruiming nie, maar na die jare wat dit voorafgaan en dat hy terug dink aan sy kinderherinneringe aan die plek. Dit is gevolglik dalk sy “onthou” van die situasie wat onbetroubaar is en nie noodwendig die digter-spreker se oorvertelling daarvan of haar ‘navorsing’ omtrent die gegewens nie.

³⁸ In “oorvertel 3” word die spreker as ’n 84 jarige man geïdentifiseer en, alhoewel sy vertelstyl herinner aan dié van “oorvertel 1”, kan dié twee nie sonder meer verbind word nie.

In strofe 3 vertel die spreker dat die “fokken Kramer-jong” “daai song” gesing het, hier met verwysing na die liedjie “Skiptkop”, geskryf en gesing deur David Kramer. Die manlike spreker maak veral kaspie teen Kramer se gebruik van die “Kaapse aksent” om hulle leedwese en lyding te verwoord en bestempel dit as “pure djasgeit”. Hier word die kwessie van kulturele appropriasie regstreeks aangespreek. Die spreker is nie tevrede met Kramer se eiening van die historiese gebeure en die wanvoorstelling van die mense wat daardeur geraak is nie. Hy voel moontlik ook dat Kramer munt geslaan het uit hul lyding. Hierdie gegewe sou as teenwig van Wicomb (1998) se nosie van ’n behoefte aan ’n sogenaamde bruin tuisland soos byvoorbeeld Distrik Ses gereken kan word. Die spreker maak dit uit sy kommentaar duidelik dat hy hom nie vereenselwig met die monolitiese voorstelling van bruin mense as mense wat met ’n Kaapse aksent praat nie. Hy staan dus krities teenoor Kramer se voorstelling van alle bruin mense as sprekers van Kaaps en sodoende weerlê hy ook Wicomb (1998) se skynbare eng definisie van *bruinwees* en bied hy eerder met sy vertelling ’n perspektief wat deur hooks (1990:15-22) as ’n radikale bruin subjektiwiteit beskou kan word juis omdat dit essensialistiese nosies van ras ondermyn en veelvuldige identiteite vooropstel.

In strofe 5 gaan dieselfde manlike verteller voort om sy ervarings van Skiptkop te deel. Die vertellings loop skynbaar oor na ander gedigte in die “oorvertel”-reeks. Daar sou moontlik geargumenteer kon word dat die (vroulike) digter-spreker in hierdie gedig met appropriasie besig is. Daar sou selfs bespiegel kon word dat haar oorvertel van hierdie mense se verhale vergelykbaar is met die appropriasie waarvan Kramer beskuldig word. Indien Ekermans (2004) se geskiedskrywing van Skiptkop betrek word, sou dit so wil voorkom. Die spreker belig in hierdie gedig slegs “onse mense” (uit strofe 2 af te lei die bruin inwoners van die gebied) se belewenis en staan simpatiek teenoor hul verhaal, terwyl die wit mense se belewenis van die ontruimings afgemaak word as “wit mense se sad en onse sad / is different hulle huil oor die plek / oor dit mooi was / onse mense huil oor hulle / net moet maak soos gesê was”. Dit is myns insiens belangrik om te onderskei dat die ontworteling vir die bruin manlike verteller ’n vergestaltung van sy politieke onmag was, terwyl dit volgens hom vir wit mense om estetiese oorweegredes gaan.

Sou die digter-spreker haar nie hier skuldig maak aan dieselfde appropriëring as dít waarvan Kramer beskuldig word nie, naamlik om ander se stories namens hulle te vertel nie? Myns insiens systap die digter-spreker hierdie moontlikheid deur die “oom” se vertelling in die eerste persoon en ook in sy eie woorde te hou. Ter ‘verdediging’ van Kramer sou daar

terloops aangevoer kon word dat hy met die liedjie “Skipskop” die breër (wit) Suid-Afrikaanse bevolking bewus gemaak het van die gedwonge verhuisings en die maatskaplike onreg wat daar afgespeel het.

Die gedig “oorvertel 2” sluit ten nouste by die tema identiteitproblematiek aan. In “oorvertel 2” is die spreker só genderneutraal en universeel aangebied, dat dit nie sonder meer as dieselfde spreker as in “oorvertel 1” of “oorvertel 3” geëien kan word nie. Daar word dus na die spreker as hy/sy verwys. Die spanning tussen die “Kaapse mense” en die plaaslike inwoners word, soos in “oorvertel 1”, ook in hierdie gedig aangeraak. Die spreker merk op: “julle Kaapse mense sê die son sien alles / hier by ons sien die mense alles”. Hier word natuurlik na die koerant *Die Son* verwys, ’n koerant wat bekend is daarvoor dat dit in ’n meer informele register geskryf word en van Kaaps en slengtaal gebruik maak in plaas van die standaardvorm. ’n Slagspreuk wat met die koerant in verband gebring word en wat al in die volksmond neerslag gevind het, is ‘*Die Son sien alles*’. In hierdie gedig meen die spreker egter dat dit in sy/haar konteks die mense is wat alles sien – die vertelling word met hierdie stelling in ’n plattelandse konteks waar mense stereotipes meer insae in ander se lewens het, gesitueer. Die spreker distansieer sodoende ook die vertelling van die Kaapse konteks en wil daarmee ’n onderskeid tref tussen die Kaapse bruin mense en die “onse mense” met wie hy/sy hulself vereenselwig.

In die derde strofe stel die spreker dit duidelik dat hy/sy nie oor die onreg van apartheid kla nie, maar dat dit ’n beperkte voorstelling van bruin identiteit is wat hom/haar ontstig: “ek huil oor julle klo’goed net hoor / van Distrik 6 ek kon nog die St. Helena in my oumoeder se hare ruik”. Die spreker voel hom/haar nie tuis in die bruin identiteitsopsies wat deur die samelewing aan hom/haar gegee word nie. Die “slamse”, met verwysing na die Moslembevolkingsgroep en hul Maleier-herkoms, is volgens die spreker net “klopse papbekke en gomgatte” en verduidelik: “om bruin / te wees is glad nie so verkakte storie soos daai slamse voorgee nie”. Die ander moontlike ‘opsie’ is “die boesmans”, maar daarmee kan die spreker hom/haar ook nie vereenselwig nie, want “dan is dit nog die anner storie van boesman wees”. Hy/sy beskryf die identiteitsdilemma soos volg: “die problem is / wanner jy jou mense se storie ken en daar’s nie ’n slams of boesman / in nie maar jy moet maar ja en amen want al wat jy het is die / oorvertel”. Daar word dus ’n gebrekkige voorstelling van die spreker se *bruinwees* ervaar en hy/sy voel nie dat daar in die hoofdiskoers oor *ras* en identiteitspolitiek plek is vir hul storie nie. Die spreker identifiseer hom/haarself waarskynlik met bruin vissersgemeenskap – in die res van die gedig is daar talle verwysings na die see en die

reuk van “St Helena in my oumoeder se hare” is ’n sterk herinnering aan sy/haar identiteit wat waarskynlik aan die see verknog is. Bezuidenhout (2011) noem ter inleiding tot ’n onderhoud met Kamfer dat die inwoners van Skipskop hoofsaaklik die nasate van die drenkelinge van die skip *Maid of the Thames* is wat in 1848 in dié gebied gestrand het. Sou vrygelate slawe of die Khoi-gemeenskap dalk, naas die drenkelinge, ook deel wees van hierdie verteller se storie? Die reeks gedigte wat in die bundel naby aan die “oorvertel”-gedigte geplaas is en dalk hiermee in verband gebring kan word, is die reeks oor die Nederlanders se aankoms in die Kaap, naamlik: “evection notice”, “owners’ response” en “Ons Klyntji spreek”. In hierdie gedigte is daar spesifieke verwysings na Autshumao (ook bekend as Herrie die Strandloper) en die fiktiewe interaksie tussen hom en Jan van Riebeeck voor en na laasgenoemde se aankoms in die Kaap. Wat egter in die lig van “oorvertel 2” se spreker problematies is, is die Kaapse aksent waarin Autshumao aan Van Riebeeck terugskryf. Daar sou gewonder kon word hoe die spreker van “oorvertel 1” en “2” oor hierdie uitbeelding van Authumao voel – is dit nie net weer ’n appropriasie of wanvoorstelling van sy [Khoi]-herkoms nie?

In die lig van haar essay “Postmodern blackness” en hooks (1990:29-30) se bevordering van ’n radikale swart postmodernisme en veelvuldige swart identiteitsvoorstellings, is dit uit hierdie afdeling duidelik dat *rasse-identiteit* ’n kwessie is waarmee daar in Kamfer se oeuvre geworstel word. Met die aanbod van veelvuldige perspektiewe op die sogenaamde “Happy Hotnot-mentality” deur middel van ernstige poësie wat groot lewensvraagstukke aanspreek, word hierdie doel gedeeltelik bereik. Gedigte soos die “oorvertel”-reeks toon aan dat die identiteitspolitiek ’n kwessie is waarmee daar skynbaar in veral gemarginaliseerde groepe soos die bruin vissersgemeenskap gesukkel word aangesien hulle voel dat hoofdiskoerse nie hul narratief insluit nie. Alhoewel alternatiewe aangebied word, kan selfs dít ook as stereotiperend en in stryd met ander sprekers in die bundel se besware geles word. Dit is moontlik dat die kompleksiteit van identiteitsopvattinge in ’n multikulturele omgewing soos Suid-Afrika hierdeur uitgebeeld word – dit is dalk ’n poging om die kompleksiteit van die verlede te probeer versoen.

4.2.3 “creepy ooms met lang grys baarde”: ’n Kritiese blik op witwees

Die gedig “vergewe my maar ek is Afrikaans” (32) uit *Noudat slapende honde* kan sowel onder die tematiek *ras* as *taal* bespreek word weens die aard van die vers. Dit word hier opgeneem en in die afdeling *taal* sal daar slegs daarna verwys word. Die toonaard kan as

uitdagend, skerp en bytend beskryf word. Die eerste en slotstrofe raam as't ware dié gedig. Die gedig neem die formaat van 'n brief of toespraak aan aangesien dit open met "liewe ooms" en in strofe 7 saamgevat word met die woorde "so there / met 'n traan in my oog sluit ek af". Ook die tweede "liewe ooms" in strofe 4 en die herhaling en oorbeklemtoning van "ek" in strofe 6 kan as 'n retoriese strategie gereken word wat herinner aan 'n vers in die orale tradisie of podiumpoësie. Myns insiens is dit lonend om hierdie gedig naas "ek soek 'n goue sterretjie" te lees – hierdie vers sou een van die "verkakte gedigte" kon wees wat die spreker in "ek soek 'n goue sterretjie" op die "leeg bierkrat" staan en "preek" of voordra:

vergewe my maar ek is Afrikaans

lieve ooms met creepy, lang grys baarde, lang sokkies
en julle wat dink kaki go wif eweryfing

ek was vir 'n baie lang tyd bang vir julle
baie bang
julle was die Boogie Man
dudes, ek kon gangfights handle
even Pagad het niks op julle gehad nie

maar as ek gehoor het van die Boere
het my hart vinnig begin klop
fyn sweetdruppels het op my bolip
begin uitslaan
my kop het skuins gekantel
my keel het droog geword
en ek wou hardloop
vinnig en vinniger en vinnigste
vinniger as Frankie Fredericks

lieve ooms, hoe kon julle
ek was net 'n kind
daai was glad nie cool nie
but as with every childhood fear
adulthood changes nothing

maar ten minste kan ek julle nou sonder
'n breakdown ignore
en dit alles te danke aan
VOORUITGANG
yes, julle etters
ek het die geheim ontdek

ek praat julle taal
ek eet julle kos
ek bly in julle vaderland
ek drink julle wyn

ek sing julle musiek
en liewe ooms, ek, ja ek, ek vry met julle seuns

so there,
met 'n traan in my oog sluit ek af
en quote vir Jabu Terre'Blanche,
die bure se aangename seuntjie:
"check out my new shirt
my mama bought it
at the korporasie in Elgin
it's two-toned so it go wif eweryfing

Hierdie gedig openbaar 'n bepaalde kinderlikheid met die openingswoorde "liewe ooms" – dit herinner aan 'n briefie wat 'n kind aan 'n geliefde sou skryf. Hier is egter nie mooi wense of oulike stories ter sprake nie, maar dit is eerder 'n brief waarin die spreker haar misnoeë met die "Boere" (reël 6) te kenne gee. Die kontras tussen die digter-spreker se aanspreekvorm "*liewe ooms*" (my kursivering – D.V.) en die beskrywing van hul baarde as "creepy" en met die gelykstelling van hulle aan die "Boogie Man / dudes" (reël 3) aktiveer die ironiese en wrang toon. Ook die tweede "liewe ooms" in strofe 4 drup van die sarkasme. Die spreker ervaar nie net die ooms se voorkoms (hul lang sokkies, grys baarde en voorliefde vir kakie) as angswekkend nie, selfs die manier waarop hulle praat wek vrees. Sy meen selfs dat bendegevegte en Pagad³⁹, twee angswekkende realiteite van die Kaapse Vlakte, makliker is om te hanteer as haar vrees vir die Boere. Die fisiologiese reaksie wat in strofe 3 deur die spreker beskryf word, stem ooreen met dié van 'n angsaanval en getuig van 'n daadwerklike vrees vir hierdie groep mense: haar hart klop vinnig, sweetdruppels slaan op haar bolip uit, haar keel word droog en sy wil weghardloop. Hierdie reaksie stem ooreen met die sogenaamde 'veg of vlug'-instink wat ervaar word wanneer iemand in 'n gevaarlike situasie beland. Om weg te wil hardloop, "vinnig en vinniger en vinnigste", is 'n natuurlike reaksie. Die v- en f-alliterasie wat in hierdie strofe voorkom, beklemtoon die radeloosheid van die digter-spreker se situasie en die spoed waarmee sy haar gevolglik uit die voete wil maak. Die gebruik van die trappe van vergelyking dui aan dat die spreker hierdie vrees in die oortreffende trap ervaar en dus met dieselfde haas haar uit die voete wil maak.

Die "Boere", as "Boogie M[e]n" of paaiboelies vir wie sy 'n "childhood fear" gehad het, word teenoor haar moontlike kinderheld, Frankie Fredericks, geplaas. Fredericks was 'n Namibiese atleet wat silwermedaljes by die Olimpiese Spele in Barcelona in 1992 en Atlanta in

³⁹ Die organisasie People against gangsterism and drugs (Pagad) is 'n organisasie wat veral in die laat jare 90 op die Kaapse Vlakte bedrywig was.

1996 verower het in sowel die 100m as die 200m. Daar sou moontlik meer in dié jukstaposisie gelees kon word. Enersyds is dit asof die digter-spreker met hierdie beeld iets van die tydsgees vasvang: wit mans is weens die afloop van apartheid geleidelik deur die samelewing in die breë as skurke beskou, terwyl talle linksgesinde Suid-Afrikaners Frankie Fredericks as held sou vereer (al is hy ’n Namibiër) weens sy atletiese prestasies as bruin/swart man. Andersyds is dit ook moontlik dat die digter-spreker as kind deur gesagsfigure gedreig is met die Boere as paaiboelies. Uit die feit dat die digter gedeeltelik op ’n plaas grootgeword het by haar Granfield-familie (Terblanche 2014, Nieuwoudt 2009b) en uit gedigte soos “die baas van die plaas” en “Die storie van Klonkies” (*Noudat slapende honde*, 14 en 16) kan daar afgelei word dat sy bekend is met verhale waarin die Boere tot wreedheid of geweld in staat was. Vir die digter-spreker is die Boere dus uiters geloofwaardige paaiboelies en, gegewe die euwels van apartheid en die verhale in die gedigte, het sy genoegsaam rede gehad om hulle te vrees.

Met “ek was net ’n kind” in strofe 4 verwys die spreker terug na strofes 1-3 waarin haar kindervrese uitgespreek is. Sy ontsluit hiermee ook die ongeregtigheid wat haar as kind, en by implikasie ook ander kinders soos sy, aangedoen is. Saam met reël 2 se “daai was glad nie cool nie” word beelde van die Soweto-jeugopstande 1976 en foto’s soos dié van Hector Petersen opgeroep. Die digter-spreker plaas haar met hierdie twee versreëls weereens in die generasie wat “oud genoeg is om te verstaan / en te jonk is om te onthou” (“Noudat slapende honde”, 13). Met die “nou” in strofe 5 dui sy egter aan dat sy nie met die bereiking van volwassenheid haar kindervrese ontgroeï het nie – “but as with every childhood fear / adulthood changes nothing”, meen sy. Al wat die digter-spreker nou kan vermag, is om die “Boere” sonder ’n angstige reaksie of “breakdown” (senuwee-ineenstorting) te ignoreer. Dit kan as ironies beskou word dat die spreker sê sy “ignore” die “Boere” – in der waarheid konfronteer sy hulle (en dus haar vrese) in en deur middel van hierdie gedig. Die spreker vlug nie meer soos in strofe 2 nie, sy staan spreekwoordelik haar man. Die woorde “yes, julle etters” (reëls 5 strofe 5) kan selfs as ’n direkte konfrontasie gelees word. Dit is ook in skrilte kontras met die “liewe ooms” van strofes 2 en 4 en versterk die interpretasie dat die “liewe” uit die staanspoor as satiries beskou moet word.

In strofe 6 word die “ek” reël vir reël met die “julle” gejukstaponeer – die “julle” verwys terug na die Boere/Afrikaners wat haar voorheen angsbevange gelaat het. Hierdie plasing sou moontlik as ’n ander weergawe van die “ons” teenoor die “hulle” in die (post-)koloniale diskoers gelees kon word. Die onteining en die onttroning van dit wat die aangesprokenes

(die “julle”/ “Boere”) as ‘heilig’ of as ‘kultuurbesit’ beskou, naamlik “taal”, “kos”, “vaderland”, “wyn”, “musiek” en “seuns”, kom in hierdie strofe voor. Deur hierdie aspekte te identifiseer, te benoem en aan die “julle” voor te hou, neem die digter-spreker beslis standpunt in teen haar paaiboelies. Die gepaardgaande werkwoorde “ek *praat* julle taal / ek *eet* julle kos” (my kursivering – D.V.) ensovoorts, dui op ’n besliste handeling; sy stel dit ondubbelsinnig en helder dat sy hierdie dinge dóén. Deur die bedrywende vorm te gebruik, plaas sy ook telkens die klem op haarself as die “ek”, die dader (die doener sowel as die ‘skuldige’) wat hierdie ondermynende handeling uitvoer. Hierdie blatante verklarings kan gevolglik as appropriasie, of dalk eerder as herappropriasie, gereken word. Hiermee eis die digter-spreker dalk dit terug wat sy dink histories aan die bruin gemeenskap behoort, óf wat eintlik as gedeelde kultuurbesit gereken kan word maar deur die “Boere” geëien is met die opkoms van Afrika-nasionalisme. Myns insiens is die drie belangrikstes van hierdie konsepte “taal”, “vaderland” en “seuns”. Alhoewel *taal* in die volgende afdeling aan bod sal kom, wil ek hier net kortliks aandui dat daar uit publikasies soos dié van Kotzé (2007) en Carstens (2013) afgelei kan word dat Afrikaans histories ’n groot gedeelte van sy ontstaan aan bruin sprekersgemeenskappe soos die Maleise slawe en die Khoi te danke het. Die woordkeuse by “vaderland” kan moontlik dien as ’n vooruitskouing op Kamfer se tweede bundel, *grond/Santekraam* (2011), waar die kwessie van grondbesit, -onteiening en die kolonialisering van die Khoi se vaderland deur Jan Van Riebeeck aangespreek word (meer hieroor in die bespreking van die volgende gedigte). Hierteenoor “vry” die spreker reeds in hierdie bundel met bogenoemde seuns. Die spreker verklaar immers met die gedig “blaas op die trompette” (37) dat daar ’n “vir regtige / *wit* skoonseun op pad” is.

Met hierdie konfrontasie van die “julle” in strofe 5 en 6 kom die digter-spreker uiteindelik ten volle tot stem – vergelyk hooks (1990:28) se “coming to voice”. Nie net kry sy dit reg om téén die heersende magte te praat nie, maar konfronteer sy ook met die vers haar historiese vrese vir haar paaiboelies. Die herhaling van die “ek” is nie net deel van retoriese strategieë wat meer opmerklik is in gesproke poësie-vorme soos podiumpoësie nie, maar kan ook gereken word as die proses van stemwording. Met hierdie ‘ekkige’ herhaling beklemtoon die digter-spreker haar eie perspektief en verleen dit aan die vers ’n gevoel van iemand wat besig is om haar eie stem te ontdek.

In die slotstrofe satiriseer die digter-spreker vir oulaas die situasie. Met die woorde “so there,” van die eerste reël van die strofe 7, sluit sy aan by die toon van strofe 6 – sy het nou

haar sê gesê en 'n figuurlike vuishou teen haar opponent ingekry. As uitklophou sluit die spreker met 'n “traan in [haar] oog” af en knoop sodoende strofes 1 en 7 aan mekaar.

Die spreker haal die wyse (let wel Engelse) woorde van die bure se aangenome seuntjie, Jabu Terre'Blanche aan en konstrueer sodoende binêre opposisies wat op verskeie wyses geïnterpreteer sou kon word.

Eerstens is die bure dalk wit en boer hulle moontlik op 'n buurplaas, indien daar aanvaar word dat die verwysing na die koöperasie en die Afrikaanse grein van die Engelse woorde die plaasruimte betrek. Die seuntjie vertel in Engels, histories die taal van die 'Boere' se vyand, hoe hy “two-toned” kakie-klere dra van die “korporasie” op Elgin (boeregemeenskap naby Grabouw). Hiermee word die vermoedelike swart seuntjie teenoor die historiese paaiboelies geplaas, die mense wat eens vrees by kinders soos Jabu gewek het. Die naam “Jabu” is duidelik in teenstelling met sy aangenome van, “Terre'Blanche”. Die ooreenkoms met die berugte apartheidfiguur Eugène Terreblanche, iemand wat na alle waarskynlikheid weens vooroordeel nie gelukkig sou wees met hierdie vermenging van kulture nie, is opmerklik. Die van Terre'Blanche of Terreblanche beteken volgens *Die groot Afrikaanse familienaamboek* (1983:317) “potklei” en verwys na verskeie gelyknamige plekname in Frankryk. Dié plekname beteken “wit aarde”. Daar word dus met die plasing van die 'swart' naam Jabu naas die 'wit' van Terre'Blanche 'n heel nuwe, radikaal ander beeld van *swartwees* uit hierdie slotstrofe afgelei. Die digter-spreker stel die leser voor aan 'n swart seuntjie wat so te sê 'wit' grootword, hy praat selfs met dieselfde Afrikaanse aksent Engels as wat die ander lede van sy aangenome gemeenskap praat (vergelyk strofe 1). Met hierdie uitbeelding van *swartwees* word daar aangesluit by die boodskap van die vorige strofe: Jabu is reeds met die witmense geïntegreerd, al is dit dan op wat hooks (1990) as 'n assimilatiewe wyse beskryf. Dié integrasie is ook danksy “VOORUITGANG”, soos genoem in strofe 4. Die satiriese, selfs kritiese toon bereik 'n hoogtepunt en word deur die gebruik van hoofletters aangedui. Jabu is 'n vergestaltung van die digter-spreker se tartende woorde in strofe 6 – hy is tegelyk die “ek” én die Ander wat hier die wit geleedere binnedring en die 'hulle' se klere dra en kos eet (al praat hy dan nie hul taal of sing hul musiek nie). Die feit dat klein Jabu Engels praat, kan moontlik aan 'n Engelse opvoeding, waarskynlik 'n Engelse of tweetalige kleuterskool, toegeskryf word – soos aangedui in onder meer Carstens (2013) en Wicomb (1998) word Engels toenemd as die taal van aspirasie beskou. Ironies genoeg is die 'hulle' nou besig om hul kinders in Engels groot te maak. Die moontlikheid dat die 'hulle' van hul

taal ontnem word onder hul eie dak, al is dit dalk ter wille van “vooruitgang”, kan as die spreker se “laaste sê” beskryf word.

Ook Jabu se uitrusting is van belang. Hy lyk as swart seuntjie in ’n stereotipiese boere-uitrusting moontlik heel komies, maar anders as die ‘Boere’ van strofe 1, dra Jabu nie slegs kakie nie. Hy dra “two-toned”, of tweekleurige hemde en is nie slegs tot kakie, simbolies hier dalk verteenwoordigend van sogenaamde witheid, beperk nie. Sou sy tweekleurige hemp dalk as progressie en sosio-politieke vooruitgang geles kon word?

’n Tweede interpretasie sou wees dat die digter-spreker se ‘werklike’ bure dalk bruin is – daar kan moontlik afgelei word dat hulle saam met haar in ’n sogenaamde bruin buurt woon of bure is op die plaas as deel van die plaaswerkerkorps. ’n Bruin Terre’Blanche-gesin sorg alreeds vir ’n skerp kritiek op die skynbare rassesuiverheid wat deur die “creepy ooms” aangehang word. Die feit dat hierdie gesin ’n swart seuntjie aangeneem het en klere koop by die koöperasie, tradisioneel die plek waar blanke boere alles van plaasimplimente tot hul uitrustings kan koop, ironiseer die situasie verder. Die digter-spreker veroorsaak waarskynlik verdere ongemak by die aangesproke ‘Boere’, aangesien hul heiligdom – die koöperasie en hul kakie-uitrustings – ook ‘onteien’ word en onder sogenaamde “vooruitgang” deurloop.

Die “traan” in die spreker se oog kan, ten slotte, in die lig van die hele strofe op drie verskillende wyses geïnterpreteer word. Die vaste uitdrukking “’n traan in my oog” verwys na ’n opwelling van emosie en is dikwels ’n teken van ontroering. In die konteks van die gedig sou dit dalk eerder gereken kon word as ’n opwelling van woede en frustrasie wat dan oorgaan tot ’n enkele emosionele oomblik waarin die spreker verligting ervaar. Na die lys van ál haar kwelpunte, is die spreker verlig om uiteindelik haar paaiboelies te kon konfronteer en hulle spreekwoordelik op hul plek te sit. Ironies genoeg kan hierdie uitbarsting teenoor hulle dalk juis as ’n “breakdown” in die klein gereken word, al dink die spreker nie so nie. Hierteenoor sou die spreker se “traan in [haar] oog” dalk ook as ’n traan van blydschap, veral van lekker lag, geag kon word. Sy lag na haar ‘oorwinning’ oor die Boere en dalk selfs weens die ironie van die slotstrofe wat hulle moontlik ontgaan. Die toon van die gedig sou die woorde ook tot ’n ironiese, wrang en bitter interpretasie verleen. Die spreker sê dat sy ’n traan in haar oog het en veins daarmee simpatie of meeleving terwyl sy eintlik, soos gebruikelik, kil teenoor die vertelling in die gedig staan. Sy is hiermee ook nie van plan om meer trane te stort oor die onreg van die verlede nie en voel sy het hiermee haar sê gesê.

In die satiriese gedig “**blaas op die trompette**” (37), in *Noudat slapende honde*, word die spot gedryf met ’n gesin se reaksie wanneer die dogter ’n “vir regtige / *wit* skoonseun” huis toe bring. Die huis word skoongemaak, nuwe eetgerei word uitgehaal en duurder produkte soos “original Coca-Cola” word gekoop terwyl “no-name brands” en swartskaapfamilieede weggesteek word. Dít is natuurlik in kontras met die vorige gedig waarin die spreker pertinent die “labels” van haar klere afknip en aspris afstand doen van ’n bepaalde identiteitskonstruksie. Die verlangse familie, bure en kollegas word in kennis gestel van dié rare verskynsel – ’n wit skoonseun. Die spreker lewer met hierdie gedig kommentaar op die opheffing van die *wit man* en die skynbare verhoogde status wat hý as skoonseun het; die “nuwe dinnerset” en netjiese klere word immers vir sy besoek gereserveer. Die kursivering in die slotreël “*wit* skoonseun” ontsluit die satiriese betekenislaag van die vers – al hierdie moeite word vir die skoonseun gedoen omdat hy *wit* is en dit is, meen die spreker, eintlik belaglik.

Daar word ook op die taalsituasie kommentaar gelewer aangesien hulle “die English” moet “practice” – óf omdat die skoonseun Engels is, óf omdat die gesin, om Wicomb (1998) te betrek, “skaam” is vir hul huisgesin en taalerfenis. Die gedig is immers in Kaaps geskryf en bevat talle taalmerkers wat foneties gespel is, soos “stoppie bus”, “stiek weg”, “wiet” en “soe by the way” (reëls 1, 5, 8, 10). Engelse woorde kom plek-plek voor en die ritme van die vers stem ooreen met dié van die gesproke Kaapse taalvariant. Alhoewel dit dalk met die eerste oogopslag so mag lyk, weerspreek Kamfer myns insiens met hierdie gedig nie haar epitekstuele veroordeling van die uitbeeld van Kaaps as ’n *joke-taal* nie. Sy wil eerder met hierdie humoristiese staaltjie die spot dryf met wit lesers se verwagting van en beperkte insig in die bruin/swart Suid-Afrikaner se lewe. Sy beeld die kamtige voorbereidings op ’n wrang en satiriese wyse uit en tart sodoende die wit leser op ’n subtiele wyse. Vrae soos ‘dink julle ons tree almal so op? Dink julle ons praat almal so?’ pols waarskynlik deur die digter se gedagtes wanneer die spreker hierdie prentjie skets. Hierdie gedig sou dus tegelyk as ’n kommentaar op die voorstelling van bruin identiteit en veral ’n kritiese blik op *witwees* gereken kon word. Deur bruin mense op ’n neerhalende en stereotipiese wyse uit te beeld, een waarin hulle ’n bohaai maak oor ’n wit skoonseun, satiriseer die spreker witmense wat verwag dat bruinmense *witheid* as ietwat ‘verhewe’ beskou. Ter illustrasie van hierdie punt, kan die *Taalgenoot*-artikel van Stephanie Nieuwoudt (2009b) betrek word. Nieuwoudt (2009b) sê oor Kamfer:

Sy dig oor die bendegegeweld van die bruin gebied waar sy grootgeword het en tikverslawing wat derduisende jong mense in monsters verander. Dié 27-jarige vrou bars uit van die lag

wanneer jy haar vra of sy ook lid van 'n bende was. 'Dis die eerste keer dat iemand my so iets vra,' sê sy. 'Nee, ek was nog altyd 'n alleenmens. In my ouerhuis het ek vastigheid en sekuriteit gehad. Dit het my geanker. Bendes was nooit iets waarby ek betrokke wou raak nie.'

Die feit dat Kamfer oningeligte en stereotiperende vrae moet beantwoord oor haar eie betrokkenheid by bendes kan beskou word as dié tipe wit bevooroordeeldheid wat sy juis met haar gedigte wil aanspreek. Sy wil spesifiek hierdie stereotipiese, monolitiese identiteitsvoorstelling afbreek en 'n veelvuldige bruin identiteit aanmoedig – een waarin nie alle bewoners van sogenaamde “bruin gebiede” noodwendig aan bendes behoort nie en waarin nie alle bruin gesinne 'n groot bohaai wil maak oor die “wit skoonseun” nie.

Twee ander gedigte waarin die tematiek van ras ondersoek kan word en wat naas mekaar bespreek kan word, is “die baas van die plaas” (14) en “Die storie van Klonkies” (16). Albei gedigte speel teen die agtergrond van die plaas af en spreek van die onreg wat, wetend of onwetend, teenoor plaaswerkers en hul gesinne gepleeg is.

Reeds in die titel, “**die baas van die plaas**” (*Noudat slapende honde*, 14), word assosiasies van in beheer wees en “maak soos jy wil” bewerkstellig. Die ek-spreker deel in hierdie gedig haar ouma se stories oor “baas Willem” en “Dr. Metzler” – twee skynbare gesagsfigure in die ouma se lewe. Die spreker se ouma praat net “een taal”. Letterlik sou dit kon aandui dat sy moontlik ongeskoold is, veral geles in die konteks van reëls 12 en 13, maar figuurlik kan dit verwys na haar onkritiese ingesteldheid teenoor die twee genoemde gesagsfigure – sy praat die taal van onderdanigheid en nie 'n *weerstandstaal* nie.

Die spreker se ou ouma vertel gereeld hoe goed baas Willem vir haar is. Die goedgunstigheid wat sy in strofe 2 lys, is byvoorbeeld dat hy haar eerste van die ou klere laat kies het en haar voor in die bakkie laat ry het, in plaas daarvan dat sy dorp toe moes stap. Alhoewel dit in vandag se terme nie noodwendig as 'n guns beskou sou word nie, maar eerder steeds na disrespek lyk, moet hierdie gegewens in die tydgees van apartheid geles word. Jansen (2011:117) onthou dat dit ondenkbaar was vir 'n bruin/swart huishulp of kinderoppasser om voor in die motor te ry (betaamlikheid moes gehandhaaf word ter wille van die wit gesin se ‘moraliteit’) en dat sy veral nie voor langs die ‘baas’ sou sit as hy bestuur nie. Die feit dat baas Willem die spreker se ouma ‘voortrek’ deur haar nie agterop die bakkie te laat ry nie maar voor by hom, sou dus dalk die wenkbroue laat lig en daarom kan dit moontlik as 'n sinspeling op 'n onbetaamlike verhouding tussen dié twee geles word. In die slotstrofe is

dit Dr. Metzler se verwysing na die ongebore baba as “Judas”, die verraaiende een wat hul vermoedelike verhouding sou verklap, wat hierdie interpretasie ondersteun.

Dr. Metzler se uitspraak dat die ouma se kinders hom “confuse” oor hulle “n immorality in hul oë” het (strofe 3), kan daar in die konteks van bogenoemde bespiegel word of die ouma dalk ’n buite-egtelike verhouding met baas Willem gehad het. Dalk verwys die “immorality”, wat myns insiens geassosieer kan word met die ontugwet (in Engels ‘immorality act’) van die apartheids-era, na ouma en baas Willem se verhouding oor die kleurgrens en die ‘bewyse’ daarvan sou moontlik in die baba se oogkleur te bespeur wees. Jansen (2011:117) merk immers op dat daar soms selfs ’n “secret attraction between *baas* or son and the servant” bestaan het, maar “this intimacy was always located in an anguished, often dangerous and prohibited sphere.”

Dit sou ook dr. Metzler se opmerking dat die ouma dankbaar moet wees vir haar doodgebore baba omdat hy Judas (die verraaiër) sou wees, verklaar. Dr. Metzler insinueer dat hierdie baba dalk die verhouding tussen die ouma en baas Willem sou verklap en hulle sodoende sou verrai teenoor die owerhede. Alhoewel die opmerking op die oog af wreed voorkom, is Dr. Metzler (met sy Joodse van) vermoedelik gewoon aan anti-Semitiese-sentimente en -vervolgung (dalk met betrekking tot die Tweede Wêreldoorlog) en wens hy nie sy pasiënt ’n soortgelyke situasie toe nie.

Miskien verklaar die vermoedelike verhouding tussen baas Willem en die ouma ook sy skynbare goedheid teenoor haar – hy is moontlik die vader van haar kinders. Dit sou ook verklaar waarom sy nie ’n skewe woord teenoor hom sê nie, alhoewel hy haar (weens die protokol van die dag) eintlik benadeel. Ook is die gerusstelling in reëls 11-14 dat die ouma se kinders nie matriek hoef te slaag nie oor hulle “mos op die plaas [gaan] werk” en kan “help met die kinders grootmaak” ’n teken van toenadering ten spyte daarvan dat dit in der waarheid tot die kinders se nadeel is omdat hulle weens hul gebrekkige opvoeding van sosiale agentskap en opwaartse mobiliteit ontnem word.

Verskeie aspekte van hooks se teoretiserings kan by hierdie gedig betrek word. Die titel sinspeel daarop dat die letterlike baas van die plaas, baas Willem, as wit man eienaarskap uitoefen oor sy grond en die mense daarop. Die magsverhouding tussen boer en plaasarbeider word met die gebruik van die aanspreekvorm ‘baas’ gesinjaleer. Die verheffing wat die wit manlike perspektief en die sistemiese uitrangering van die bruin vrou as mindere vind

ook hierdeur plaas. Met hierdie gedig word daar kritiek gelewer op baas Willem as verteenwoordiger van die wit patriargale bestel. Die ouma se uitbeelding as slagoffer van seksuele uitbuiting (weens die magwanbalans van hul verhouding), haar skynbaar naïewe beskrywing van baas Willem as “goed”, sowel as dr. Metzler se kritiek teenoor haar, wek empatie by die leser. Hierdeur word ’n subtile en onderbewuste kritiek van *witwees* bewerkstellig aangesien die leser, weens die ouma se gebrek om dit te doen, die verhouding tussen haar en baas Willem bevraagteken. Dit is veral die kriptiese uitbeelding van dr. Metzler en die verband wat dan met die motto, “vir Mammie”, getrek word, wat daartoe lei dat die ouma as slagoffer herken kan word.

Deur die ouma se vertellings van die twee (wit) mans te herhaal, word sy outomaties teenoor hulle opgestel en word dit aan die (wit) leser oorgelaat om weens hierdie gegewens krities teenoor *witheid* te wees, soos deur hooks (1990:54) verwag. Die kritiese ingesteldheid behoort teenoor die politieke bestel van daardie tyd, die sosio-maatskaplike omstandighede en die twee wit mans as verteenwoordigers van albei, gerig te wees.

Hierteenoor is daar in die gedig “**Die storie van Klonkies**” (*Noudat slapende honde*, 16) ’n heel ander voorstelling van die magsverhouding tussen wit en bruin op ’n plaas. Die opdrag “vir Leliefontein” verleen aan hierdie gedig ’n soort geloofwaardigheid weens die geografiese verwysing. In hierdie vers is dit die wit vrou, oumies Burger, wat die ‘baas’ is terwyl Klonkies Booysen as “nie ’n skelm nie / ’n arm, dronkgat, dom veewagter miskien” (strofe 3), beskryf word. Reeds uit hul benamings kan die hiërargie afgelei word. Daar word met respek na oumies, ’n volksetimologiese term vir mevrou, afgelei van “old mrs.”, Burger verwys. Kloukies se naam getuig van disrespek: die naam is afgelei van die soms pejoratiewe term ‘klonkie’ wat aan ’n jong bruin seun toegeken word en hier as die naam van ’n volgroeiende man gebruik word. Die gepaardgaande beskrywing “*Ou Kloukies*” (my kursivering – D.V.) in reël 1 tipeer hom as sukkelende ondergeskikte. Kloukies wou graag sy sussie die Kaap laat sien en nie weer ’n “kaalgat Krismis” hê nie, daarom besluit hy om ’n skaap te merk, “die maerste een / die een wat niemand sou mis nie”, dit te vat en aan Dronk Simon wat R100 daarvoor belowe het, te verkoop. In strofe 3 word die radeloosheid van Kloukies se situasie uitgebeeld – “jaarin, jaaruit” werk hy van “voordag tot nánag” en steeds verander niks nie, daar is nie sprake van die vooruitgang wat in gedigte soos “vergewe my maar ek is Afrikaans” (32) genoem word nie. Kloukies se behoefte aan ’n beter lewe, na minder honger nagte en hoop vir sy suster, is te verstane. Die spreker stel die situasie dus só dat die leser Kloukies se oortreding in die lig van die groter ongeregtheid lees en dat sy misdaad as

regverdigbaar voorkom weens sy swaarkry. Klonties word gevolglik as 'n mens voorgestel, 'n persoon met hoop en drome vir sy suster, iemand met die behoefte om nie nog 'n “kaalgat Krismis” te beleef nie. Met hierdie uitbeelding vanuit die perspektief van die plaasarbeider, bied die spreker 'n ander blik op die heersende diskoerse oor die plaasomgewing en word nog 'n aspek van 'n veelvuldige swart identiteitsvoorstelling, aldus hooks, bewerkstellig. Ook plaas dit die wit boer, Oumies Burger, in 'n posisie wat 'n kritiese ingesteldheid teenoor *witheid* bewerkstellig – die wit vrou word hiermee 'n medepligtige van ongeregtheid. Alhoewel sy nie self teenoor Klonties optree nie, is sy tog die oorsaak dat hy “jaarin, jaaruit” honger is. Sy het aandadigheid aan sy straf omdat sy “haar broer laat kom” (strofe 7) wat vir Klonties “geslaan, geslaan” het. Oumies Burger is dus ook nie goedgeunstig teenoor die plaasarbeiders nie en beroep haar boonop op die wit patriargie om namens haar vir Klonties te straf. Die leser kan nie anders as om die situasies van Oumies Burger as wit patriarg en die ouma in “baas van die plaas” met mekaar te vergelyk en die impak van historiese ongeregtheid in albei gedigte waar te neem nie.

4.2.4 “omdat die rewolusie / nie vir hulle sexual was nie”: Die totstandkoming van 'n radikale bruin/swart (vroulike) subjektiwiteit

Vroulikheid en die vroulike ervaring word in hierdie studie nie as afsonderlike konstruk ondersoek nie, aangesien dit volgens die swart Amerikaanse feminisme, soos uiteengesit in hoofstuk 2, verweef is met konsepte soos ras en klas. Dié beskouing stem ooreen met die term *interseksionaliteit* (“intersectionality”) – die veelvoudige en oorkoepelende invloed wat faktore soos ras, geslag en klas op 'n individu of groep se ervaring van diskriminasie het, soos deur Kimberle Crenshaw (1989; 1991) gemunt en gebruik. Sy verduidelik dat hierdie term die verskeie wyses waarop ras en gender oorvleuel om die swart vroulike ervaring te vorm, in ag neem. Crenshaw (1991:1244) betoog dat dit haar doel is om te illustreer “that the intersection of racism and sexism factors into Black women’s lives in ways that cannot be captured wholly by looking at the race or gender dimensions of those experiences separately”, en juis daarom word dit in hierdie studie ook tegelyk gelees en bespreek.

Daar is immers etlike gedigte in veral Kamfer se derde bundel, *Hammie* (2016), wat hooks se nosie van “coming to voice” ondersteun en 'n spesifieke vroulike perspektief daartoe toevoeg. Die gedigte “Apartheid”, (71-72), “Sterk staan vir plat skoene” (19), “Die skoonmakers” (38) en “Bellville” (85-86) kan naas “Katie het kinders gehad” uit *grond/Santekraam* (2011:38) gelees word. Deur te fokus op die bruin/ swart vrou as gemarginaliseerde, word

die gedig 'n ruimte wat fokus op die marginale en van waar radikale subjektiwiteit gevolglik kan ontwikkel.

Die gedig “**Apartheid**” in *Hammie* (71-72) illustreer drie generasies se vroue se reaksie op interaksie met wit mans en dit herinner, waarskynlik weens die herhaling van die karakters, aan verse soos “die baas van die plaas” en “Die storie van Klonkies”. Die spreker onthou in strofe 1 hoe, toe sy klein was, haar ouma eenmaal op 'n bus vir 'n wit man “ja my baas” gesê het – die feit dat sy dit as volwassene steeds onthou, beteken dat die interaksie 'n groot indruk op haar moes maak het. Dit is die ma wat, anders as die weerlose ouma en die verteller, weerstand bied en *terug praat* (“talking back”, volgens hooks) wanneer twee “boereklongens” haar met 'n blikkie gooi. Alhoewel die spreker dit nie meegemaak het nie, onthou sy hoe haar ma daarvan vertel het en hoe sy in strofe 7 “ook daai line” wou gebruik as iemand haar rassepejoratiewe sou toesnou. In strofes 8-10 onthou die spreker egter haar eie belewenis van die sinnelose rassediskriminasie as sy en haar sussie kort na apartheid in die vlakwater op die strand speel en die neerhalende woorde “is dit nou mooi // blêrrie kaffers” deur twee wit mans gesê is wat by hulle verbyloop. Volgens biografiese inligting van die digter (vergelyk Terblanche 2014) kan daar afgelei word dat die digter-spreker toe ongeveer 14-15 jaar oud was. Hierdie reël wek assosiasies op met “vergewe my maar ek is Afrikaans” se strofe 4: “lieuwe ooms, hoe kon julle / ek was net 'n kind / daai was glad nie cool nie”. Die spreker se onskuldige teenwoordigheid is weer in skrilte kontras met die aktiewe haat wat sy vanaf wit mans moes beleef en wat toegeskryf kan word aan *wit oppergesag*. Die spreker beskou haar stilte teenoor die mans (al was sy toe 'n tiener) as gelyk aan haar ouma se onderdanige “ja my baas” – haar kinderlike onvermoë om protes teenoor rassepejoratiewe aan te teken ervaar sy as ekwivalent aan haar ouma se submissiewe ingesteldheid op die bus in strofes 1 en 2. In hierdie opsig word die voortdurende magswanbalans in die samelewing geïllustreer – dit is die tentoonstelling van wit oppergesag teenoor onskuldige meisies op 'n strand en 'n ouma en kleindogter op 'n bus wat die leser se aandag vestig op die onreg van die tyd.

Die “en toe”-vertelling konstrueer tesame met die uitbeelding van die spreker se kleintydherinneringe 'n narratief wat fokus op die onskuld en viktimisering van die verteller. Dit versterk die kontras tussen haar (en die vroue om haar) as slagoffers van wit oppergesag en die gepaardgaande voortdurende marginalisering wat hulle ervaar. Dat die ma deur terug te praat as held voorgehou word, kan in die lig van die bundel as herinnering van die ma se lewe gelees word. Die spreker se worsteling met haar onvermoë om op die regte oomblik

weerstandig op te tree en ook terug te praat, bely sy met hierdie gedig. Sy het op tienerjarige ouderdom nog nie haar eie stem in 'n taal van weerstand gevind nie en deur haar stilte assimileer sy tot die identiteit wat deur die wit oppergesag se rassepejoratief aan haar toegeskryf is (vergelyk hooks 1990:119). Dit is eers met die skryf van gedigte soos “apartheid” dat sy krities teenoor heersende ingesteldhede soos wit oppergesag en rasse-diskriminasie (en in hierdie gedig ook haar eie onvermoë) kan staan en met die vestiging van nuwe denke en bestaanswyses (vergelyk hooks 1990:15) sodoende tot subjek kan word. Alhoewel sy as tiener nie kon opstaan teenoor daardie wit mans nie, protesteer sy nou in haar weerstandstem teen dié gebeure en gee sy uiting aan haar subjektiwiteit.

Die gedig “**Sterk staan vir plat skoene**” (19), ook uit *Hammie*, haak reeds met strofe 1 se woorde “toe ek jonger was / het ek helde gesoek / verby my ouma / ver van my ma” by die vorige gedig aan. Die res van strofe 1 se verwysing na die “Amerikaanse feminisme”, verwys eintlik na die wit Amerikaanse feminisme en die verskynsel van “white solipsism” (“to think, imagine and speak as if whiteness described the world”, soos deur Rich (1978:299) gebruik en in hoofstuk 2 uiteengesit). Die onderskeid tussen die belange wat wit vroue en swart vroue onderskeidelik wou bevorder, het tydens sogenaamde Women’s lib-tydperk in Amerika na vore getree: swart feministe is in hierdie tydperk gemoeid met die verbetering van die welsynsisteem en die verligting van armoede, terwyl wit feministe die posisie van (wit) vroue in witboordjie-beroepe wou verbeter (Taylor 1998:246-249). Dit stem ooreen met die res van strofe 1: “Amerikaanse feminisme / het my geleer / dat vrouens als kan doen / wat mans kan doen / hulle het gefight vir equality” maar, in ooreenstemming met die swart feministe neem die spreker met die alleen geplaaste reël in strofe 2 waar: “my ma’le het gefight vir survival”. In aansluiting hierby sê sy in die slotreëls: “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”. In Suid-Afrika, net soos in die VSA, was die stryd vir talle swart aktiviste nie om sogenaamde “equality” nie, maar om oorlewing. Reël 16 se beeld van die “ma’le” (ma-hulle) wat van hul knieë af wil kom, word nie net geassosieer met onderdrukking, gebuk gaan onder armoede, smeking en gebede nie, maar verwys ook letterlik na beroepe soos dié van huishulp en skoonmaker waarin vroue op hul knieë moet kruip en skrop (vergelyk die gedig “Die skoonmakers” (38) waarin die digter-spreker sê sy “kom van ’n lang lyn van domestic workers”). Die rewolusie waarna daar in die gedig verwys word, is nie net die feministiese stryd nie, maar in Suid-Afrika verwys dit natuurlik ook na apartheid en die stryd om vryheid. Met die laaste stelling herinner die spreker egter die leser daaraan dat die stryd om

gelykheid nie om abstrakte konsepte soos dié wat deur die VSA se Women's lib aangespreek is nie, maar om sosio-ekonomiese oorlewing en die verbetering van haar omstandighede. Vir swart vroue wat op daardie stadium nie die ekonomiese of maatskaplike vryhede gehad het nie en deur die sisteem só onderdruk is dat vooruitgang onmoontlik was, is “survival” vanselfsprekend meer belangrik.

Die spreker besef met hierdie vers dat sy voorheen ver gesoek het vir helde, maar dat die stryd wat mense soos haar eie ma en ouma moes voer, moontlik 'n meer edele en dringende saak was as byvoorbeeld dié van die wit Amerikaanse feminisme. Hierdie sentiment eggo ook in die titel se konstruksie: “Sterk staan vir plat skoene”. Die “sterk staan” het 'n besliste weerstandsmotief en ontsluit assosiasies met “standpunt inneem” en sluit ook semanties aan by reël 16 se “om van my *knieë* af te kom” (my kursivering – D.V.). Die titel kan moontlik 'n kopknik na die gedigte soos “waar ek staan” en “ek staan nog steeds” in Kamfer se debuut wees. Die digter-spreker dui dalk sodoende aan dat sy nou haar ma-hulle se stryd teen onderdrukking verstaan en haar daarby skaar. Terselfdertyd dink sy ook anders oor die helde wat sy tóé in gangsta-rap en rock 'n roll gevind het – haar ma en ouma vervul dalk nou hierdie rol. Die “plat skoene” illustreer die edele stryd wat die bruin/swart vroue voer en onderskei tegelyk tussen die belange van die wit en swart feminisme – dit gaan hier nie om sake soos beroepsgelykheid in die witboordjie-sektor waar hakskoene gedra sal word nie, maar om die ‘plat op die aarde’-stryd wat talle bruin/swart vroue (ook ander mense soos die spreker se “ma’le”) voer.

“**Die skoonmakers**” (38) kan op sy beurt naas hierdie gedig gelees word. In hierdie vers dui die digter-spreker aan hoe die vroue in haar familie histories as huishulpe (“domestic workers”) in (wit) huishoudings werksaam was. Sy verduidelik hoe beroepswyshede van kleins af aan haar oorgedra is, soos hoe om vloere te “strip” en te politoer. Sy is op vyfjarige ouderdom geleer om haar eie frokkies te was en die vlekke uit te vryf en het sedert sestien smiddae hulle gesin se huis skoongemaak sodat dit aan die kant is wanneer haar ma tuis kom. Die spreker is dus van kleins af in hierdie milieu en daar is 'n bepaalde verwagting dat sy ook dieselfde paadjie sal stap as haar voorgeslagte. Sy het egter, anders as die ander vroue in haar familie, na matriek as 'n “shop assistant in Clicks” gewerk en in plaas daarvan om met seep te skrop, het sy “wit seep op 'n rak” uitgepak. Hiermee breek sy die waarskynlike siklus waarin haar voorgeslagte vasgevang is. Haar ma se skelwoorde “jy kan ook net vuil maak en nie 'n fok skoonmaak nie” (strofe 4) word deur die spreker in die slotstrofe as

dualisties geïnterpreteer. Alhoewel die ma se woorde op die oog af as 'n belediging voorgehou word, keer die spreker die boodskap om en interpreteer dit as 'n verwronge aanmoediging om haar tot 'n ander beroep te wend. Dit kan dus gelees word as 'gaan doen iets anders want jy is nie goed hierin nie (en dit is 'n goeie ding)'.

Die gedig doen myns insiens afbreuk aan die monolitiese identiteitsvoorstellings wat dikwels aan *bruinwees/swartwees* gekoppel word en sluit sodoende aan by ander verse wat dieselfde tematiek verwoord, onder meer "Katie het kinders gehad". Die spreker wat wegbreek uit die 'familieberoep' ten spyte daarvan dat sy sedert 'n jong ouderdom subtiel daarop voorberei is, sluit aan hierby – sy bou immers sodoende aan 'n veelvuldige voorstelling van die bruin vroulike subjektiwiteit. Dié gedig kan as deel van die wordingsproses soos deur hooks (1990:15) in "The politics of radical black subjectivity" dit uiteensit, geag word. Sy raak van die strukture van onderdrukking in haar eie lewe bewu (hooks 1990:15) – dit sou maklik wees om te assimileer tot die norm wat deur haar voorgeslagte gestel word en steeds gedeeltelik deur die samelewing gepropageer word.

Hierdie gedig verskaf konteks en agtergrond tot die verteller se ingesteldheid en tree op as 'n skakel tussen verse wat dieselfde tematiek aanspreek. In die gedigte "Bellville" (85-86), in *Hammie*, en "Katie het kinders gehad" (38), in *grond/Santekraam*, word die ervarings van huiswerkers onder die loep geneem.

Met die gedig "**Bellville**" word die interaksie tussen wit en bruin vroue in 'n post-apartheid-milieu ondersoek. Die vertelsituasie is dié van 'n volwassene wat onthou hoe sy as kind een maal saam met haar moeder na wit mense se huis is waar sy huiswerker is (Foster 2017). Die vertelling sluit myns insiens aan by die konsep van 'n sogenaamde *wit skuldgevoel* ("white guilt"⁴⁰) – die "vrou van die huis" probeer kunsmatig versoening bewerkstellig deur hul kinders saam te laat speel en oormatige komplimente aan die huiswerker te gee. Strofe 2 ondersteun hierdie interpretasie: "toe ons daar kom het sy *healtyd* vir my ma gesê / hoe ongelooflik mooi ek is / en hoe sy nie tyd het vir rassisme nie / die nuwe bedeling gaan al die haat stopsit" (my kursivering – D.V.). Té veel komplimente en oordrewe belangstelling bewerkstellig in hierdie geval waarskynlik nie die toenadering waarop die "vrou van die huis" hoop nie. Die spreker se ma ervaar haar immers steeds as "die vrou van die huis" – 'n benaming wat assosiasies met die Engelse adellikes se "the lady of the house" oproep en

⁴⁰ Hierdie term word byvoorbeeld spesifiek vir die Suid-Afrikaanse konteks aangespreek in die filosoof Samantha Vice (2010) se artikel "How do I live in this strange place".

gevolglik 'n ondertoon van 'baasskap' inhou – en wat die afstand tussen die een wat die huis skoonmaak en die een wie se huis dit is, handhaaf.

Anders as wat die (wit) vrou dalk dink, is dit ook nie die “bedeling” (politieke bestel) wat enigiets aan die samelewing se persepsies gaan verander nie, maar die ingesteldheid van die landsburgers. Die feit dat die huiswerker nooit antwoord op die vrou se kommentaar nie, is waarskynlik 'n aanduiding dat sy van beter weet – sy is realisties genoeg om te weet dat die situasie in die land nie oornag deur 'n politieke omwenteling verander gaan word nie. Die huiswerker is dalk ook uitgelewer aan 'n sukkelbestaan en daarom dalk meer realisties as idealisties oor die beloftes van vooruitgang en die verbetering van omstandighede. Die spreker herhaal haar ma se stilswee wanneer die wit kinders hul swembad en lekkers wil deel. Dit is asof selfs die spreker as klein dogtertjie reeds beseft dat die voorwaardelike deel van luukse, soos om saam buite te speel en lekkers te eet, nie die ongeregtigheid van die verlede of die bestaande sosiale ongeregtigheid wat aan die ekonomiese gaping tussen ryk en arm toegeskryf kan word, verbeter nie.

Die spreker vra in strofe 4 aan haar ma of sy met “hulle” moet vriende wees, waarop die ma antwoord: “hulle is te morsag / daai klimmeid is so groot / maar sy was nie eens haar eie pantie uit nie”. Met hierdie slotreëls onthul die spreker die ma se ingesteldheid teenoor die wit gesin. Daar word met “klimmeid” waarskynlik verwys na die wit dogter. Dié aanspreekvorm is afkomstig uit die Nederlands “klein meid” en het in Afrikaans 'n raspejoratief geword. Foster (2017) wys op die “bruin gemeenskap” se algemene gebruik van dié term om na 'n meisiekind te verwys. Dit is die (wit) meisie se onvermoë om eenvoudige huistake te verrig vergeleke met die spreker wat, soos in “Die skoonmakers” (38) gestel, reeds op vyfjarige ouderdom geleer is om haar “wit vests groen te smeer”. Dit sluit aan by Foster (2017) se interpretasie: “Dit is naamlik vir haar verfoeilik dat die wit meisiekind nie haar eie onderklere was nie; dat sy nie geleer is om dit te doen nie – sy is immers al ‘groot’.”

Die opmerking sou myns insiens egter ook betrekking kon hê op die “vrou van die huis”. Sy word moontlik as die vergestaltung van wit bevoorregting (“white privilege”) voorgehou, aangesien sy 'n volwasse vrou is wat nie eens haar eie onderklere was of haar huis aan die kant kan hou nie, maar 'n huiswerker daarvoor aanstel. Die beeld van opgevoedheid en sogenaamde vooruitgang word hiermee omgekeer. Alhoewel daar afgelei kan word dat die bruin ma weens die aard van haar werk vanuit 'n laer sosio-ekonomiese groepering is en

dus 'n laer sosiale status geniet, trek hulle figuurlik hul neuse op vir die wit bevoorregtes wat nie eens netjies en skoon leef of na hulself kan omsien nie.

Die “groot” in die tweede laaste reël verwys dus waarskynlik na sowel uitgegroeid, volwasse én groot in status of statur, dus sogenaamd belangrik. Ten spyte daarvan dat die “vrou van die huis” dalk 'n verhoogde sosiale status mag hê, laat die ma se slotstelling die leser die waarde van die samelewing se rangering volgens sosio-ekonomiese status bevraagteken. Daar sou ook geargumenteer kan word dat die spreker en haar ma, gegewe die nuwe politieke bestel, nou dié is met die verhoogde politieke mag. Hierop word aan die einde van hierdie afdeling uitgebrei.

Dit is veral die slotreëls wat in verband gebring kan word met hooks se propagering van 'n radikale swart subjektiwiteit en die aanbied van 'n veelvuldige bruin/swart identiteit. Hier gaan dit spesifiek om identiteitsvoorstellings, soos deur hooks (1989:42-43) in *Talking back: Thinking feminist, Thinking black* omskryf. Die ma word deur die spreker uitgebeeld as *objek* wie se identiteit in die eerste instansie deur die wit “vrou van die huis” gedefinieer word. hooks (1989:42-43) omskryf die verskynsel: “As objects, one’s reality is defined by others, one’s identity created by others, one’s history named only in ways that define one’s relationship to those who are subject”. Die ma reageer bloot op die vrou se versoek (sy ervaar dit moontlik as opdrag) om haar dogter saam te bring wanneer sy weer hul huis skoonmaak. Wanneer die “vrou van die huis” dus in strofe 2 hul realiteit definieer deur selfs te sê (asof sy ook beheer daaroor het), wanneer en hoe “die haat” gaan ophou, hanteer sy steeds die ma en spreker as objekte in plaas van subjekte en besluit sy, soos *wit oppergesag* se gewoonte, hoe die sogenaamde Ander dinge moet beleef en ervaar. In die ruimte van die huis word die ma en spreker nog hanteer soos objekte en hul realiteit word in terme van *witheid* gedefinieer, ironies genoeg selfs ten tyde van 'n sogenaamde versoeningsgebaar. In plaas van *terug praat* of enigsins te reageer op dié stelling, het die ma egter “nooit geantwoord nie / en het net verder skoongemaak”. Later herhaal hierdie stil vorm van weerstand wanneer die spreker en die wit kinders met mekaar interaksie het. Ook op hulle soeke na toenadering reageer sy, net soos die ma, nie. Daar word immers deur hooks (1989:42) gesê: “As subjects, people have the right to define their own reality, establish their own identities, name their history”. Ten spyte daarvan dat daar in die wit vrou se huis nie geleentheid is vir die spreker en haar ma om hul eie realiteit te verwoord nie, doen hulle dit buite die beperkende ruimte wanneer hulle huis toe stap. Hier kry die ma geleentheid om háár realiteit

weer te gee, om weerstand teen die onderdrukking te bied en om haar eie identiteit te bewerkstellig deur teenoor haar dogtertjie krities te wees van *witheid*.

In “**Katie het kinders gehad**” (opgeneem in *grond/Santekraam*, 38) val die kollig op een van die “lang lyn van domestic workers” (aangehaal uit “Die skoonmaker”, *Hammie*, 38) van die spreker se familie, naamlik haar “auntie Katie” wat reeds op sestien “in service” as huishulp begin werk het. Daar is in “Katie het kinders gehad” ook ’n aanduiding van die sogenaamde “lang lyn” huiswerkers aangesien die spreker se ouma, “auntie Katie se ma” ook ’n huishulp was. Auntie Katie word as ’n “baie glamorous vrou” met gedoende hare, juweliersware, parfuum en lipstiffie beskryf, behalwe wanneer sy werk toe gaan. Die spreker se ouma glo egter dat ’n mens jou werk met trots moet doen (en dus ook só moes aantrek), maar Katie kon nie omdat haar kleredrag by die werk, ook haar gevoel moes uitbeeld: “sy wou lyk soos / sy voel het sy gesê soos *die meid*” (my kursivering – D.V.). Die sleutel lê myns insiens in die woorde “voel” en die onderskeid tussen “huishulp” (reël 3) en “meid” (slotwoord). Die spreker beskryf auntie Katie se beroep as dié van ’n “huishulp”, auntie Katie self “voel” egter “soos die meid”. Daar is volgens die spreker waardigheid in die beroep en deur ’n meer polities korrekte term te gebruik, eer sy dit. Hierteenoor ontmasker auntie Katie die situasie en spreek sy vanuit háár werklikheid, naamlik dat haar werk, dalk die mense vir wie sy werk en ook waarskynlik die samelewing as ’n geheel, haar soos “die meid” laat voel.

Die motto en intertekstuele verwysing na die Afrikaanse skrywer, digter en sanger Koos Kombuis se liedjie “Kytie” van die album *Elke boemelaar se droom* (1994) moet by die interpretasie van die gedig betrek word. Eerstens kan die verwysing in terme van Kombuis self beskou word – dié intertekstuele verwysing kom immers ten spyte van Kamfer se epitekstuele erkenning dat sy ’n aanhanger van Kombuis se werk is (Terblanche 2014). Daar sou volgens hooks se teoretisering geredeneer kon word dat daar by die digter-spreker ’n ware wordingsproses bewerkstellig word indien sy selfs teenoor haar helde krities staan en (hul) witheid bevraagteken. Haar kritiese ingesteldheid kan verder gekontekstualiseer word aangesien Kombuis histories met anti-apartheidsbewegings soos die Voëlvry-toer geassosieer is. Myns insiens sou hooks (1990:54) se problematiek met sogenaamde wit liberaliste wat onkrities teenoor hul eie witheid staan, hierby betrek kon word. Die spreker in die liedjie beskou, ten spyte van sy erkenning van Kytie as ma-figuur, steeds slegs vir Kytie in terme van *witheid*. Hy reken Katie nie as vrou op haar eie met ’n eie identiteit nie, maar eien haar slegs in ’n ander rol wat sy (noodgedwonge) as deel van haar beroep moes vervul, naamlik om ’n “ma vir *my* (hom)” (my kursivering – D.V.) te wees. Daar is geen sprake dat

Kytie in haar twintig jaar by die wit gesin iets anders as 'n “meid” en 'n instaan-ma kon wees nie. Alhoewel dit in die konteks van die apartheidstyd moontlik as 'n kompliment beskou kan word, moet dit in ag geneem word dat die liedjie in 1994 verskyn. Gevolglik word die leser met “Katie het kinders gehad” genoop om na te dink oor die basiese interaksie tussen bruin huiswerker en wit gesin, selfs in 'n skyn-liberalistiese konteks.

Tweedens is dit opvallend dat daar 'n spellingverskil tussen “auntie Katie” se naam en die “Kytie” van Kombuis is. Die glansgeaardheid van “auntie Katie” word waarskynlik in die Engelse spelling van haar naam bewerkstellig. Die gebruik van die Engelse spelwyse “auntie” teenoor die Kaapse gebruik van die woord ‘antie’ is opvallend, en so ook die spelling van “Katie” as 'n verkleiningsvorm van die Engelse naam ‘Kate’. Die tante word deur haarself en die spreker as “auntie Katie” gereken, terwyl sy vanuit 'n wit perspektief as “Kytie” bekendstaan. Hier is dus sprake van twee identiteite – die “glamorous” auntie Katie en Kytie die huishulp wat soos 'n “meid” voel, geen eie seggenskap het nie en verdoem is om wit mense se kinders groot te maak. Deur Katie as 'n moeder met kinders van haar eie en dus per implikasie 'n identiteit van haar eie voor te stel, word 'n veelvuldige beeld van die bruin vroulike identiteit bevorder.

Daar word laastens met die betrekking van “Kytie” by die verse oor huiswerkers, ook aangesluit by die perspektief wat Jansen (2011:117-118) probeer belig, naamlik die literêr-historiese posisie van die bruin/swart vrou as huiswerker in 'n wit huishouding. Jansen (2011:11) wys pertinent op die ambivalensie waarmee die huiswerker daagliks gekonfronteer is – die familiariteit vanweë die aard van die huishulp se werk word geplaas teenoor die fisiese afstand tussen haar buitekamer en die huis; so ook die gebruik dat die huiswerker haar eie kinders moes agterlaat (of hulle moes wegstuur na die sogenaamde tuisland om deur 'n ander familielid grootgemaak te word) sodat sy die wit kinders van die huisgesin kan (help) grootmaak. Hierdie historiese gegewe plaas ook die gedig “Bellville” (*Hammie*, 85) in 'n ander lig. Die “vrou van die huis” se uitnodiging aan die huishulp (die spreker se ma) om die dogtertjie saam te bring werk toe, kan in die lig van bogenoemde apartheidstandaarde as 'n opregte poging tot toenadering gereken word – die wit vrou hou dalk nie 'n front voor wanneer sy probeer interaksie met die huiswerker hê nie. Hierdie vorm van gedwonge interaksie en die oordrewe soeke na toenadering, is egter nie genoeg om die onreg en onmenslikheid van die voorafgaande dekades (selfs eeue) te herstel nie. In hierdie geval is dit eerder die huishulp en haar dogtertjie wat dié afstand tussen die huiswerker en “vrou van

die huis” handhaaf. Die politieke mag is na hulle verplaas en hulle kan nou vanuit die gemarginaliseerde posisie wat hulle steeds beklee, besluit met wie hulle wil assosieer (selfs hier herinner dit aan die Grondwet se reg op die ‘vryheid van assosiasie’).

Ten spyte van die voorafgaande standpunte wat ’n veelvuldige beeld van die bruin vroulike identiteit bevorder, kan daar myns insiens uit die vertelsituasies in “Katie het kinders gehad” en “Kytie” ook afleidings gemaak word wat hierdie proses ondermyn. Die vertelsituasie van auntie Katie se verhaal stem ooreen met ander gedigte in Kamfer se oewre, spesifiek gedigte soos die “oorvertel”-reeks uit dieselfde bundel *grond/Santekraam* (2011). Dit kan in verband gebring word met Kamfer se epitekstuele selfuiteengesette doel om die stories van sogenaamde stemloses van haar gemeenskap oor te vertel (vergelyk Nieuwoudt 2009b en Kamfer 2010c). Die vertelperspektief van “Katie het kinders gehad” is vanuit die oogpunt van een van auntie Katie se ‘kinders’, waarskynlik eerder met verwysing na susterskinders aangesien daar nie sprake van biologiese kinders is nie, en sluit sodoende aan by die verwysing na Kytie se familie in die hostel na haar afsterwe in vers 3 in die liedjie. In die koortjie word Kytie direk aangespreek, terwyl daar in die verse in die derde persoon na haar verwys word. Al word sy deur die wit spreker as “nie net ’n meid nie” beskou, voel sy tog soos een en word sy huldiging van haar ongedaan gemaak. In “Katie het kinders gehad” word auntie Katie nie direk aangespreek nie, slegs aangehaal en byna as repliek op die Kytie-figuur van die liedjie voorgedra. Net soos die wit spreker, probeer die spreker in “Katie het kinders gehad” haar auntie Katie as méns en dus nie net as “meid” nie voorstel. Nie een van die sprekers se doel word egter volgens my verwesenlik nie, aangesien albei in die lig van hooks (1990:54-55 en 1989:42-43) namens auntie Kytie en/of Katie praat en haar dus van haar eie stem en die proses van subjekwording ontnem. Deur auntie Katie óf in terme van wit manlikheid óf vanuit die digter-spreker se perspektief voor te stel, is daar geen ruimte vir Kytie/Katie om sêlf te praat nie. Dit is slegs die gesprek tussen die ouma en auntie Katie wat oorvertel word – soos wat die geval is in baie ander verse in die bundel – met die ouma se woorde in die direkte rede geplaas en Katie s’n in die indirekte rede, albei sonder lees-tekens. Met hierdie plasing is auntie Katie steeds nie aan die woord nie en bly sy eintlik ’n objek wat nie haar eie storie kan verwoord nie (vergelyk hooks 1989:43). Sodoende word die teenoorgestelde bereik as wat moontlik deur die spreker beoog is. Enkele vrae ontstaan gevolglik: Bly auntie Katie met hierdie uitbeelding nie steeds ’n objek wat in terme van ’n ander gedefinieer en voorgestel word nie? Lewer die digter-spreker hiermee kommentaar op die stemloosheid van hierdie groep mense? Is dit dalk bloot ’n vergissing en ’n tekortkoming van die digter-spreker? Die onsekerheid in die gedig lei tot nadenke.

4.3 “ek het respect vir die taal wat ek praat”: Die gebruik van *taal* in Kamfer se gedigte

In hierdie afdeling word daar krities gekyk na Kamfer se omgang met *taal* in al drie haar bundels. Watter taalkeuses Kamfer uitoefen, asook die onderliggende implikasies daarvan, word ondersoek. Ten eerste word ’n bondige opsomming van hooks se uitgangspunte oor taal aangebied as herinnering aan die grondslag van hierdie hoofstuk. Daarna word die gedigte wat met hierdie tematiek verband hou, chronologies en assosiatief bespreek. Daar word telkens terugverwys na gedigte wat reeds in die afdeling *ras* geanaliseer is.

Al word daar in bell hooks se skryfprojek eintlik min eksplisiete aandag aan *taal* gegee, word dit ’n gereedskapstuk waarmee huidige onderdrukkende diskoerse gekritiseer en gedekonstrueer kan word. In “Choosing the margin as a space of radical openness”, opgeneem in *Yearning*, handhaaf hooks (1990:145-155) ’n sistemiese taalbeskouing waarin die sentrum dié wat nie by heersende diskoerse inpas nie, buite hou. Gemarginaliseerdes eien die marge as ’n ruimte van verzet en kies gevolglik om taal wat teenhegemonies is, as opposisionele diskoerse in te span. Swart Amerikaanse vernakulêr word in die essay “Language: Teaching new worlds/new words” in *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom* deur hooks (1994:167-175) as ’n voorbeeld van ’n teen-taal voorgehou. In hooks se hele skryfprojek is taal ’n praktiese versterking van haar teorie – toeganklike taalgebruik en taal as opposisionele diskoerse dryf die bevordering van ’n eie stem as ’n vergestaltung van die subjekwording.

By die bestudering van Kamfer se oeuvre is dit belangrik om *taal as konstruk* en *taal as gereedskapstuk* te onderskei. *Taal as konstruk* verwys na Afrikaans in sy Standaardvorm en variëteite; die sprekers (wit en bruin/swart onderskeidelik) word hierby ingereken. *Taal as gereedskapstuk* sluit aan by hooks se eiening van taal as medium waarmee daar gekritiseer en gedekonstrueer kan word. Daar is in die afdeling oor *ras* reeds vasgestel dat die digter-spreker dikwels in ’n spel met die leser gewikkel is – die gedigte waarin *taal* meer prominent is, is geen uitsondering nie.

4.3.1 “vergewe my maar ek is Afrikaans”: Kaaps in Kamfer se oeuvre

Daar is reeds aangedui dat Kamfer se werk in verskeie teoretiese velde bestudeer kan word. As bruin/swart Afrikaanse skrywer kan haar werk binne die bestek van die swart Afrikaanse

letterkunde gelees word. Een van die kenmerke van hierdie groepering is, naas die sosio-maatskaplike betrokkenheid, dat daar dikwels in die Kaapse taalvariant geskryf is ten einde 'n politieke boodskap oor te dra (histories met verwysing na apartheid). In hoofstuk 3 het ek reeds geargumenteer dat, alhoewel Kamfer 'n bruin/swart skrywer is, daar waarskynlik téén hierdie verwagting opgetree word as deel van haar weerstandsdiskoers. In 'n vergelykende studie wat die resepsie van Kamfer se bundels in Suid-Afrika met die ontvangs van die vertalings in Nederlands vergelyk, bespreek Botes (2012) ook die funksie van taal, spesifiek Kaaps, in Kamfer se werk. Hier lees sy Kamfer se gebruik van taal in die lig van die Franse filosowe Deleuze en Guattari se teorieë, beskou literêre werke in Kaaps as 'n Deleuze-Guattariaanse mineurletterkunde en posisioneer Kamfer se werk gevolglik in hierdie kader. Alhoewel Botes (2012:258) poog om die politieke aard van die gedigte uit te lig (en toegee: dit is sterk politieke verse), voldoen Kamfer se gedigte myns insiens nie aan die Deleuze/Guattariaanse vereistes van mineurletterkunde nie. Daar word immers in hul tweede eienskap van mineurletterkunde eksplisiet gestel dat die teks moet wegbeweeg van die huislike ruimtes en die oedipale strukture (vergelyk Anker 2011:175; Stander 2012:37-38), maar in Kamfer se gedigte speel die huislike ruimte steeds 'n prominente rol. Die derde vereiste van die mineurkuns is dat dit 'n toekomsgerigtheid moet hê en dat die digter, in hierdie sin, moet optree as profeet wat skryf vir toekomstige lesers en gehore. In Kamfer se werk is daar eerder 'n fokus op die verlede (veral in gedigte soos die “oorvertel”-reeks) en 'n beklemtoning van die onregte van die verlede. Daar is myns insiens nie 'n fokus op die toekoms en 'n nuwe orde of wêreld nie. Hierdie aspek is waarskynlik die bepalende faktor – deurdat Kamfer op die verlede fokus en sy as 't ware terug skryf na daardie tyd, wil dit voorkom of daar afstand gedoen word van enige aanduiding dat sy dalk 'n mineurskrywer in die Deleuze/Guattariaanse bedoeling is. Sy skaar haar eerder by 'n teoretiese groep wat op die verlede gerig is.

'n Ander kommentator wat Kamfer as “Kaaps” klassifiseer, is Taljard (2016). Soos reeds aangedui, sou haar beskouing van Kamfer as Kaapse digter wat meedoënloos en tot vervelens toe fokus op sosio-maatskaplike kwessies aangaande ongeregtheid en ras, eerder op 'n wanbegrip dui as wat dit bydra tot die diskoers oor Kamfer se werk. As kind het Kamfer op 'n plaas in Grabouw grootgeword en haar vormingsjare daar by haar ouma en oupa deurgebring. Sy het eers op 'n latere ouderdom na die Eersterivier-omgewing verhuis. Sy beskryf haarself in 'n onderhoud as 'n “plattelandse meisje” met “een gekke accent” (Nederandse Letterenfonds 2012) in vergelyking met die mense van die Kaapse Vlakte. Daar sou ook 'n vergelykende studie tussen Kamfer se werk en dié van ander wat pertinent

in Kaaps skryf, onderneem kon word. Reeds met eerste oogopslag is daar 'n merkbare verskil wat klankleer, spelling en morfologie betref tussen Kamfer se werk en dié van Nathan Trantaal. Vergeleke met Kaapse Afrikaanse diskoersmerkers, soos gekarteer in linguistiese studies soos dié van Kotzé (2007) en Blignaut en Lesch (2014), gebruik Kamfer slegs Kaapse taalmerkers in enkele gevalle. Dit is te verstane dat daar Kaapse invloede of enkele merkers in haar werk kan wees, maar om haar as eksplisiet Kaaps te klassifiseer, is nie 'n ware weerspieëling van haar taal nie.

Daar is egter in sommige gedigte elemente van die Kaapse taalvariant te bespeur. Hierdie elemente word spesifiek in gedigte wat met die Kaapse diskoersmerkers verband hou, aangetref – myns insiens met die doel om aan te sluit by die Kaapse Vlakte as ruimte en om sodoende hierdie ruimte oop te skryf vir die (oorwegend wit) Afrikaanse poësieleser. Die gebruik van Kaapse taalmerkers weergee iets van die algemene stryd van die mense op die Vlakte. Die gedigte “**Pick 'n Pa**” (24) en “**goeie meisies**” (43) in *Noudat slapende honde* 2008 word vervolgens kortliks as voorbeelde bespreek.

Pick n Pa

Ek ken 'n klompie soorte pa's

pa's wattie werkie
pa's op 'n jaart
pa's innie Pollsmoor
pa's wat lê innie gutters
pa's wat slaap innie dag en werk innie nag

Ek ken 'n klompie soorte pa's

pa's wat hulle kinders haat
pa's wat hulle dogters like
pa's wat hulle vrouens slaan
pa's wat siek word sonner wyn
pa's wat net somtyds praat

Ek ken 'n klompie soorte pa's

behalwe die een wat ek
nog nooit gesien het nie

goeie meisies

goeie meisies join nie gangs nie

hulle raakie pregnant op dertien nie
 hulle dra nie tjappies nie
 hulle roekie weed nie
 hulle tik nie
 hulle djol nie saam met onderwysers nie
 hulle speen nie saam met taxi drivers nie
 hulle werk nie vir Shoprite nie
 hulle is nie die cleaners nie
 goeie meisies bly nie op die Cape Flats nie

In albei gedigte word twee belangrike gebeure van die Kaapse Vlakte aangespreek. In “Pick n Pa” word die rol van die vader belig, spesifiek dié van pa’s wat met hierdie milieu geassosieer word. Daar word in strofe 1 op werk en werkloosheid gefokus – pa’s wat nagskof werk, wat op ’n “jaart” werk (skeepswerf, skrootwerf, ensovoorts) en pa’s wat in die tronk is of in die “gutters” lê (waarskynlik as gevolg van drank of dwelms). In strofe 2 lys die spreker die maatskaplike funksie van die pa in die gesin en spesifiek die probleme wat daarmee gepaard gaan – pa’s wat hul vroue slaan, hul “dogters like” (met verwysing na seksuele aanranding) en dié wat hul kinders “haat” (waarskynlik verwyf). Selfs die pa’s wat siek is, dalk weens die beroepe wat hul beoefen, en dié wat emosioneel afstandelik is, het ’n invloed op die gesinslewe. Die slotstrofe dui egter aan dat die afwesigheid van ’n pa die heel ergste is. Die herhaling van “Ek ken ’n klompie soorte pa’s” verleen struktuur en is ’n bindingselement in hierdie vrye vers. So bewerkstellig die herhaling van “pa’s wat...” die indruk dat daar ’n hele lys probleme met pa’s is. Die gebruik van woord- en klankassimilasie by woorde soos “wattie werkie” (wat nie werk nie) in reël 2, “innie” (in die) reëls 5-6, en “sonner” (sonder) in reël 11 stem ooreen met die assimilasië-uitspraakverskynsel van slengtaal en Kaapse Afrikaans. Die “innie”-konstruksie is ook tipies Kaaps: In die Standaardvorm sou “in Pollsmoor” korrek wees, nie “in die Pollsmoor” nie. Hierdie formulering herinner interessant genoeg aan die Nederlandse wyse: “In de Tuinstraat”. Indien dit nog nie onderneem is nie, sou ’n taalkundige studie wat die ooreenkomste tussen Kaaps en Nederlandse sinsformulering ondersoek, miskien interessante resultate oplewer.

In die tweede gedig word die spesifieke maatskaplike uitdagings van meisies en jong vroue van die Kaapse Vlakte bespreek: bendegeweld, tienerswangerskap, dwelmmisbruik, seksuele misbruik en ’n werkersklasbestaan is van die faktore wat genoem word. Die bou van die gedig verleen struktuur aan die vers – reëls 1 en 10 begin met “goeie meisies” terwyl reëls 2-9 se “hulle” die gedig bind. Weer is hier ’n lys faktore, wat die leser lei tot ’n logiese afleiding – hierdie lys faktore is aanduidend van die vroulike disposisie op die Kaapse Vlakte. In “goeie meisies” vind klankassimilasie plaas wanneer ‘raak nie’ as “raakie” (reël 2) en ‘rook

nie’ as “roekie” (reël 4) geskryf word. Hierdie gedeeltelike klankassimilasie stem ooreen met Kaapse uitspraakverskynsels en kan daarom as taalmerkers gereken word.

Talle voorbeelde van Engels of slengtaal wat in gewone spreektaal sowel as Kaaps voorkom, word in albei gedigte aangetref, byvoorbeeld “like”, “jaart”, “djol” en “weed”. Daar is dus relatief min uitsluitlik Kaapse woorde – volgens my slegs “tjappies” (tatoeëermerke) en “speen” (om voor in die taxi te ry, het ’n sterk seksuele ondertoon en impliseer ’n verhouding tussen die passasier en die taxibestuurder) in “goeie meisies” – en dit kan spesifiek aan die slotreël van die vers gekoppel word. Dit is die armoede en ongenaakbaarheid van hierdie ruimte wat die vroue daartoe dryf om nie-goeie meisies te wees.

Die gedig “**Klein Cardo**” (12) handel oor ’n onskuldige seuntjie wat deur ’n dwaalkoeël getref is. Die gedig is opgedra aan Alfonso Cloete⁴¹ en Valencia Farmer – laasgenoemde ’n slagoffer van verkragting en geweld in Eersterivier in 1999 (Petersen 2016). Dié gegewens, tesame met die aanhaling van Tupac as motto, beklemtoon die sinneloosheid van die misdade wat mense teenoor mekaar pleeg. Alhoewel die titel spesifiek na Klein Cardo verwys, spreek die gedig eintlik van die lot van talle kinders op die Kaapse Vlakte. Die belangrike rol wat die ruimte in hierdie gedig speel, word beklemtoon deur die gebruik van elemente soos Kaapse taalmerkers en uitspraakverskynsels. Net soos in bogenoemde twee gedigte waarin die Vlakte ’n prominente rol speel, bevat hierdie gedig woorde soos “vannie” (strofe 1 en 2, van die), “virrie” (strofe 1, vir die) en “innie” (strofe 3, in die) en “hettie” (strofe 3, het nie). Hierdie gedig beeld die ongenaakbaarheid van die realiteit op die Vlakte uit. Daar word in strofe 2 opgemerk dat Cardo “mooi genoeg” was om “Engels te praat” – hier word die opwaartse mobiliteit wat op die Kaapse Vlakte en volgens Carstens (2013) aan Engels gekoppel word, geaktiveer. Klein Cardo het die potensiaal gehad om uit sy omstandighede te kom omdat hy, volgens Tietie Gawa (sussie of tante), ’n “engelkind” was, ten spyte van die ‘ongewenstheid’ van sy bestaan, soos verwoord in strofe 1. Hierdie verlies word nie eens deur sy eie ma betreur nie – “sy ma hettie gehuil nie” lui strofe 3 – waarskynlik omdat dood en geweld ’n daaglikse deel van die realiteit is. Die gebruik van Kaapse taalmerkers in hierdie gedig sluit waarskynlik daarby aan dat hier ’n storie van die gemeenskap in die breë vertel word.

⁴¹ Geen verwysing na Alfonso Cloete is in die hoofstroom-media aangetref nie. Dit sou hartseer wees indien hy ook ’n slagoffer van geweld is, soos deur die opdrag van hierdie gedig geïmpliseer, maar sy storie het nie eens die koerante gehaal nie.

Hierteenoor word daar in die gedigte “**Dis vroeg winter in die Kaap die jaar**” (20) en “**’n gewone blou Maandagoggend**” (15) geen woordassimilasie voor nie en is daar nie Kaapse taalmerkers te vind nie, alhoewel albei gedigte ook die maatskaplike uitdagings wat in ’n ruimte soos dié van die Vlakte aangetref word, belig. Die gebrek aan Kaapse taalmerkers is myns insiens ’n aanduiding van die intens persoonlike aard van hierdie gedigte – dit sluit waarskynlik gegewens in wat outobiografies is en daarom word die digter-spreker se eie mengelmoes *teen-taal* oorwegend hier gebruik. Daar kan afgelei word dat dit nie slegs ander se stories is wat hier oorvertel word nie, maar die digter-spreker se eie ervarings. Gevolglik is haar eie *teen-taal* as weerstand téén hierdie gegewens, gepas.

Dieselfde afleidings kan oor die gedigte “Troupanne” (33-34) en “Box cutters” (36-37) in *Hammie* gemaak word. In die derde bundel word daar ’n meer prominente posisie aan Kaaps verleen. Die titelwoord ‘Hammie’ is ’n Kaapse term wat ‘Ma’ of ‘Mammie’ beteken (soos uiteengesit in die woordverklaring aan die begin van die gedig) en betrek daarmee vanuit die staanspoor Kaaps by die bundel. Ek wil egter argumenteer dat die digter-spreker in die bundel in sy geheel nie werklik veel Kaaps gebruik nie (in ’n onderhoud met Van Niekerk 2016 verduidelik Kamfer dit ook so), maar dat die taalgebruik in *Hammie* net ’n versterking van haar eie *teen-taal* is, haar private diskoers, omdat dit die intieme handeling van die verwerking van die moeder se dood uitbeeld. Die bogenoemde twee gedigte word in die volgende afdeling bespreek ter illustrasie hiervan.

Ten laaste kan die gedig “vergewe my maar *ek is Afrikaans*” (my kursivering – D.V.) in *Noudat slapende honde* (32) myns insiens by hierdie afdeling oor Kaaps betrek word – die digter-spreker maak hiermee onomwonde die stelling dat sy Afrikaans is, dus nie Kaaps nie. Dit is erg genoeg dat sy haar taal by die “creepy ooms” met hul “lang grys baarde” moes terugeis en dat sy ten spyte van hierdie stelling steeds as Kaapse digter gelees en bespreek is, is myns insiens beduidend van ’n wanbegrip van haar werk. Met bogenoemde stelling bevestig die digter-spreker dat sy haarself as Afrikaans beskou en dat sy ’n eie soort Afrikaans beoefen wat die hoofdiskoers verbreed en verander. Haar posisie kan as dubbeld gemarginaliseerd beskou word, omdat sy as bruin/swart digter die standaardvorm gebruik (anders as ander skrywers in die bruin/swart letterkunde) en omdat sy skynbaar deur sommige (wit) akademici as Kaaps (en dus nie as Standaardtaalskrywer nie) gereken word. Die marginaliteit van haar taal en gevolglik haar posisie in die sisteem sluit aan by hooks (1990:145-155) se beklemtoning van die verplaaste subjek se besluit om die marge as ’n ruimte van radikale oopheid en plek van potensiaal te ontgin. Vanuit hierdie marginale

posisie kan die sisteem gekritiseer word in 'n toeganklike, eie taal wat die hoofdiskoers aanpas en verbreed, soos wat daar telkens in haar *teen-taal* gedoen word. hooks (1994:170) beskryf die gebruik van Amerikaanse vernakulêr as 'n voorbeeld van *teen-taal* omdat dit teen die hoofdiskoers ingaan. In terme van Kamfer se werk wil ek dit aanpas – haar keuse om nie Kaapse Afrikaans nie, maar haar eie *teen-taal* te skep, is soortgelyk. Omdat daar skynbaar deur die sisteem van haar verwag word om in Kaaps te skryf, is haar afwyking van die norm sprekend van 'n weerstandsmotief en 'n oppositionaliteit.

Met die insluiting van ander (gemarginaliseerde) tale soos taalvariante en histories-relevante tale, word die bewustheid van gemarginaliseerde taalvariante en hul sprekers, soos oud-Skipskoppers en Arabies-Afrikaans, in Kamfer se skryfprojek bevorder.

4.3.2 “as ek dit kan flex / en tune”: Kamfer en haar *teen-taal*

In Kamfer se oeuvre is daar telkens sprake van 'n taalworsteling – die spreker balanseer opposisionele ingesteldhede, voer 'n spel met die leser en desentraliseer sodoende ook die sentrum se taalopvattinge. Gevolglik ontwikkel die (digter-)spreker vanuit 'n gemarginaliseerde posisie haar eie *teen-taal* as 'n weerstand teen die heersende diskoers én as 'n vergestaltung van haar eie subjektiwiteit. Hierdie gegewens sluit aan by hooks (1990:150) se nosie van *teen-taal* (“counter language”), soos reeds uitgewys. Myns insiens is dit wat die tematiek *taal* betref, die grootste aanknopingspunt tussen Kamfer en hooks se werk. In “Choosing the margin” herhaal hooks (1990:145-155) die refrein “Language is also a place of struggle” – *taal* as 'n plek en metode van stryd is teenwoordig regdeur kamfer se oeuvre. Voorbeelde van haar mengelmoes *teen-taal* kom in verskeie gedigte voor en word vervolgens bespreek.

Die gedig “Kuns en culture”, opgeneem in *Nuwe stemme 3* (Krog en Schaffer (samestellers) 2005), merk sedert die begin van Kamfer se skrywerskap die belangrikheid van taal. Die digter-spreker se gebruik van taal as 'n konstruk en as gereedskapstuk is duidelik:

Kuns en culture

ek het 'n geheime lewe
 'n geheime obsession
 ek like, wel ... ek like Afrikaanse musiek
 okay, sue my!

dit het teen 'n koue Saragaand begin
my pêle was uit en ek moes tuis bly en swot
(’n student se lewe suck, big time)

terwyl ek so deur my boeke vlieg en travel
draai ek my tuner op ’n geheime stasie
en daar sing ’n vrou
en die dj noem toe die song: ’n nommertjie

en ek lag en wonder
What kind broe?
Wie praat nog so?
nou sit ek en maak naweke liegstories op
sodat ek voor die radio kan sit en skape tel

dis weird hoekom ek skaam is vir ’n taal wat ek praat
dis even nog meer weird dat ek en my vriende
nooit na die “kultuur”-events toe genooi word nie

daar is ’n groot panic attack aan die gang oor ’n taal
maar hulle sal nooit ons hulp vra nie

die geraas gaan nie oor ’n taal nie
dit gaan oor bang mense wat vasklou
soos ’n baba aan ’n bottle
almal moet groot word

ek het respect vir die taal wat ek praat
ek like dit net beter as ek dit kan flex
en tune om by my wêreld in te pas

ek luister steeds my geheime stasie
maar om dinge te balance
eet ek mieliepap en djol in ’n shebeen
nou daais kuns en kultuur

Wicomb (1998) se besinning oor die konsep “skaamte” sou veral by die eerste deel van die gedig (strofes 1 – 4) betrek kon word. Met die openingstrofe voel die digter-spreker dat sy haar “geheime obsession” met Afrikaanse musiek op haar “geheime stasie” moet regverdig. Sy is beslis skaam oor die feit dat sy ’n aanhanger is van *Radio sonder grense (RSG)*, die Afrikaanse en sogenaamde ‘outydse’-radiostasie. Die verwysings na “skape tel”, gebruik in ’n vorige advertensieveldtog van RSG, en die verouderde woordkeuses soos “nommertjie” vir ’n liedjie, staaf hierdie interpretasie en is moontlik van die redes waarom sy skaam is om as jong, vroulike, bruin student hierna te luister. In die tweede deel van die gedig (strofes 5 – 8) erken die digter-spreker self dat sy skaam is vir haar taal en besin dan oor die moontlike

redes. Myns insiens kom sy tot die slotsom dat dit die onderliggende eksklusiwiteit (waarskynlik toegeskryf aan die persepsie dat Afrikaans steeds 'n *wit* taal is) is wat haar en haar “vriende” van taal- en kulturgeleenthede vervreem. In 'n poging om self die balans te handhaaf, vermeng sy die sogenaamde “swart stedelike kultuur” (Viljoen 2013) en vind haar eie balans.

In “Kuns en culture” word taal as konstruk ontgin. Die digter-spreker verwys na die sogenaamde agteruitgang van Afrikaans waaroor daar rondom die tyd van dié publikasie vanuit veral taalpuristiese (wit) geledere groot kommer is. Ten spyte van hierdie “groot panic attack”, meen die digter-spreker, sal wit sprekers van die taalgemeenskap nie uitreik na bruin/swart sprekers en hulle betrek by die diskoers rondom hierdie kwessie nie. Die tematiek van *ras* en *taal* lê hier weereens na aan mekaar. Maar, meen die digter-spreker in strofe 2, die benoudheid gaan in der waarheid nie om die taal nie, maar om die (wit) sprekersgemeenskap wat aan taal wil vasklou ter wille van politieke ‘beheer’. Carstens (2013:36-39) beklemtoon die (wit) Afrikaanse sprekersgemeenskap se behoefte aan organisasies om hul taalpolitieke belange te beskerm en selfs uit te bou (hy maak melding van die Nasionale Taalliggaam vir Afrikaans en die Pan-Suid-Afrikaanse Taalraad in die laat 1990’s en vroeë 2000’s). Dit is waarskynlik die werksaamhede van hierdie taalliggame wat vir die digter-spreker soos 'n “panic attack” vanuit wit geledere lyk. Die feit dat sy en haar “vriende” uitgesluit voel van hierdie taalbewegings of sogenaamde “‘kultuur’-events”, hou moontlik verband met die steeds eksklusiewe wyse waarop hierdie taalliggame bestuur is. Viljoen (2013) interpreteer die digter-spreker se stelling in terme van *ras*: “Die feit dat bruin mense se hulp nie gevra word wanneer dit gaan oor die toekoms van Afrikaans nie, impliseer dat hulle nie werklik as deel van die Afrikaanse taalgemeenskap gesien word nie.” Myns insiens sou die digter-spreker se gevoel van uitsluiting ook vanweë haar gebrek aan sosiale status gereken kan word – dit is nie net bruin mense nie, maar San Alleman wat nie by hierdie bedrywighede betrek word nie. Die digter-spreker se ontevredenheid oor haar (en haar vriende) se uitsluiting by kulturele aangeleenthede word egter later deur Kamfer self weerlê wanneer sy in 'n onderhoud met Brümmer (2011) erken dat sy moeg is om na “whatever festival” genooi te word. Sy beskryf haar gevoel jeens die sisteem soos volg: “dan sê ek ja, dis al weer *dial a nigger. Dial a nigger, dial a coloured, dial a bed or whatever.*” Dit is ironies dat die digter self later ontevrede voel oor haar insluiting by feeste terwyl sy by monde van die digter-spreker in hierdie vers juis gekla het oor kulturele eksklusiwiteit en uitsluiting. Sou die digter self dalk voel asof sy slegs na feeste genooi word ter wille van politieke korrektheid?

Daar word in “Kuns en culture” egter nie net oor die konstruk *taal* besin nie, maar taal word ook as gereedskapstuk ingespan om die hoofdiskoers te desentraliseer en bestaande taalstrukture uit te daag. Die taalgebruik in hierdie gedig ondersteun die boodskap daarvan – deur talle voorbeelde van slengtaal en Engelse woorde in plaas van die Afrikaanse ekwivalente te verkies, is die digter-spreker besig om die taal te “flex / en tune”. Dit begin reeds by die titel van die gedig wat die term “culture” belig in plaas van “kultuur”, waarskynlik om die hibriditeit van haar kulturele identiteit te bevestig. Deur na haar “geheime stasie” te luister én te “djol in ’n shebeen” vermeng sy aldus Viljoen (2013) in strofe 4 elemente van ’n Afrikaanse kultuur en ’n “swart stedelike kultuur”. Die gebruik van slengtaal en woorde uit die spreektaal sluit aan by die vooropstel van ’n veelvuldige, hibriede Afrikaanse identiteit wat wyer strek as die kultuurverenigings se taal- en kultuuropvattings. Die reikwydte van Standaardafrikaans word sodoende verbreed om ook sprekers wat aanklank vind by slengtaal en spreektaal in te sluit. Naas kulturele inklusiwiteit wat gepropageer word, word die poëtiese diskoers deur die gebruik van ’n meer informele benadering (soos gebruiklik in die praatpoësie) ook verbreed. Dit ondersteun volgens my die taalpolitieke boodskap van hierdie vers – daar moet ruimte geskep word vir meerstemmigheid in die diskoers oor die behoud van Afrikaans.

“Kuns en culture” speel ook in die latere gedig “**Noudat slapende honde**”, titelgedig van *Noudat slapende honde* (13), ’n belangrike rol. In “Noudat slapende honde” word *taal* en die gebruik daarvan, naas die tematiek *ras*, op die voorgrond geplaas. Uit die taalsituasie van die gedig kan verskeie afleidings gemaak word. Die gedig is in Standaardafrikaans geskryf met enkele Engelse of sleng woorde, voorbeelde van samestellings, woordassimilasie en verwysings na die popkultuur wat die register van die gedig informeel hou, soos: “labels” (strofe 2), “remind” (strofe 3), “Happy Hotnot-mentality” (strofe 5), asook “harregat” (strofe 4) en “nou’s” (strofes 4 en 5). Alhoewel teksmerkers soos hierdie ook aan die Kaapse taalvariant gekoppel kan word, word daar nie van fonetiese spelwyses of stereotipiese uitspraakverskynsels gebruik gemaak soos gebruiklik is in literêre voorgangers (en tydgenote) in die swart Afrikaanse letterkunde nie. Pertinente Kaapse taalmerkers, soos byvoorbeeld dié geïdentifiseer deur Blignaut en Lesch (2014:25-29), is nie te bespeur nie. Daar is dus myns insiens nie genoeg bewyse om die taalgebruik in hierdie gedig as Kaaps te klassifiseer nie. Ook word redelik formele woorde soos “gevind”, “steeds”, “skadu”, “tekort” en “smee” (strofes 1, 4, 6) gebruik in teenstelling met bogenoemde informele merkers. Ek

is dus van mening dat Kamfer se woordgebruik en taalkeuses eerder as informele spreektaal bestempel kan word (kenmerkend van parlando-poësie) wat uit taaldiglossie⁴² spruit as wat Kamfer beoog om in die Kaapse Afrikaans taalvariant te skryf. Haar woordkeuse is dus waarskynlik, ook soos in parlando-poësie gebruiklik is, van die ritme en vloei van die vers afhanklik. Dit sou motiveer waarom sy in een gedig beide “helde” (strofe 1) en “hero” (strofe 5) gebruik.

Met versreël 4 se “Noudat ek Afrikaans praat” word taalpolitiek egter regstreeks betrek. Só verwoord, spesifiek met verwysing na die “[n]oudat”, klink dit ten eerste of die spreker voorheen nié Afrikaans gepraat het nie. Dit kan óf beteken dat sy bloot nie Afrikaans nie, maar eerder Engels verkies het, óf dat sy eerder ’n taalvariant gepraat het. Taalvariante, wat vantevore buite die definisie van Standaardafrikaans geag is, verwys moontlik na: ’n geolek van die Elgin-distrik, ’n vorm van Kaapse spreektaal of selfs meer informele spreektaal. Nou praat sy egter Afrikaans, met ’n hoofletter. In verband gebring met strofe 4, beteken dit dat die spreker nou die Standaardafrikaans van “die stelsel” inspan en pertinent kies om dit te besig. Uit die 2011 Sensusopname kan daar bepaalde afleidings gemaak. Hierdie opname het bevind dat 75,8% van die bruin bevolkingsgroep Afrikaans as huistaal praat, terwyl 60,8% van die wit groep dit aangedui het. Alhoewel hierdie twee bevolkingsgroepe basies ewe groot is (4 541 358 bruin mense en 4 461 409 wit mense), is daar in der waarheid meer bruin Afrikaanssprekendes as wittes – 3 442 164 bruin sprekers teenoor 2 710 461 wit sprekers. In die lig hiervan sou dit moontlik kon beteken dat die digter-spreker nie net Afrikaans weens historiese redes terugeien en haarself as ’n spreker identifiseer nie, maar dat sy eintlik in die lig van die feit dat die meerderheid Afrikaanssprekendes bruin is, met rég die taal kan eien. Sy praat Afrikaans, háár Afrikaans, nes ’n groot deel van die Suid-Afrikaanse bruin bevolkingsgroep.

’n Ander interpretasie sou op grond van Carstens (2013) en Wicomb (1998) se uitbeelding van Afrikaans en haar sprekersgemeenskap gemaak kon word. Carstens (2013:31) argumenteer dat Afrikaans sedert die 1976-jeugopstande deur veral swart Suid-Afrikaners verwerp is. Wicomb (1998:93-94) dui aan dat daar met die oploop tot en kort ná die 1994-verkiesing ’n doelbewuste poging deur die Nasionale Party (NP) aangewend is om bruin en wit Afrikaanssprekendes oor die kleurgrense heen te verenig in ’n poging om steun te werf.

⁴² Soos deur Odendaal (2012:1-5) in haar doktorsale proefskrif verduidelik as die natuurlike verskil tussen Standaardafrikaans in haar geskrewe en gesproke vorm.

Hiermee saam meen Carstens (2013:32) dat bruin Afrikaanssprekendes sedert 1994 toenemend Afrikaans vir Engels verruil omdat dit as die taal van “prestige en opvoeding” voorgehou word. Sedert 1994 word daar dus met wisselende welslae gepoog om bruin sprekers by die Afrikaanse taalgemeenskap in te sluit. Die digter-spreker se opmerking “Noudat ek Afrikaans praat” kan dus in die lig hiervan gelees word. Uit Carstens (2013:32) af te lei, is dit nie noodwendig dat alle bruin Afrikaanssprekendes hul by die Afrikaanse taalgemeenskap welkom voel nie en word daar dikwels na Engels oorgeslaan.⁴³ Wicomb (1998) se konsep oor skaamte sou ook hier betrek kon word: Sou die bruin sprekersgemeenskap dalk “skaamte” ervaar oor hul Afrikaanse uitspraak ‘anders’ is as dié van die Standaardvorm?

Die digter-spreker word nou as ’n erkende en volwaardige lid van die Afrikaanse taalgemeenskap gereken en sy noem pertinent dat sy Afrikaans praat, veral in vergelyking met talle ander wat skynbaar Engels kies. Daar sou geargumenteer kon word dat die digter-spreker haarself hier ten opsigte van beide groepe op die marge posisioneer: As bruin/swart Afrikaanssprekende kies sy skynbaar vir die standaardvorm in ’n tyd wanneer die bruin /swart sprekersgemeenskap, volgens Carstens (2013) liefste Engels verkies én sy skryf in die standaardvorm terwyl (een van) die skrywerstradisies waarin sy staan, naamlik die swart Afrikaanse poësie, dikwels kies om in taalvariante te skryf weens politieke oorweegredes.

So ’n pertinente keuse om jouself op die marge te plaas, sluit by hooks (1990:153) se artikel “Choosing the margin” aan: Die verplaaste subjek kies die marge as ’n plek van radikale oopheid om vandaar kritiek te lewer en die sisteem te verander. Die marge, hier ’n posisie waarin die spreker haarself tussen rasse- en taalgroepe bevind, is ’n plek van potensiaal. Sy staan gevolglik, soos uitgebeeld in die vorige afdeling, krities teenoor sowel heersende wit diskoerse as voorstellings van bruin identiteit.

Dit is hierteenoor egter interessant om op te let dat die digter-spreker ten spyte van die verklaring dat sy “Afrikaans praat” (reël 4), reeds in reël 5 met die gebruik van “labels” in plaas van die Afrikaanse ekwivalent, “etikette”, ’n woordkeuse uitoefen wat hierdie stelling teengaan. Ook op ander plekke in die gedig word Engelse of sleng-woorde in plaas van Standaardafrikaans gekies, soos: “remind” in strofe 3 in plaas van “herinner” (dié woordkeuse is waarskynlik ter wille van die ritme van die vers), “hero” in strofe 5 in plaas van “held”

⁴³ Dit moet uitgewys word dat Carstens se betoog die 2011-Sensusdata teengaan – ’n kleiner hoeveelheid bruin mense dui aan dat Engels hul huistaal is (20.8%) as wit mense (35.9%). Vergelyk ook met die uiteensetting in die vorige paragraaf.

wat in strofe 1 gebruik is en “harregat” wat foneties geskryf is soos wat dit in slengtaal uitgespreek word, in die plek van die korrekte “hardegat”. Met hierdie woord- en taalkeuses word daar ’n opposisionele ingesteldheid aan die spreker as *verplaaste subjek* verleen. Sy sit ook die spel met die leser, waarna daar in die vorige afdeling verwys is, op taalvlak voort. Deur doelbewus Engelse en sleng-taalkeuses uit te voer ná haar taalverklaring, roer die digter-spreker ‘ongewenste kwessies’ aan, een van die temas van sowel die gedig as die bundel, in terme van taalpolitiek. Die insluiting van hierdie Engelse kernwoorde is myns insiens ’n sterk stelling waarin sy die Afrikaanse taal herapproprieer én taalpuriste dwars in die krop steek. Die “creepy ooms” van die gedig “vergewe my maar ek is Afrikaans” (32) sou as taalaktiviste beslis nie gelukkig wees oor haar weergawe van Afrikaans nie. Die digter-spreker wil nie beslag lê op ’n ou, afgeleefde Afrikaans wat net in argaïese bundels bestaan nie, maar eien die lewende taal toe, die spreektaal wat tegelyk keurige Afrikaans en Engelse ekwivalente kan insluit.

In die digter-spreker se opposisionaliteit is daar ook sprake van ’n *teen-taal* wat ontwikkel. Sy praat miskien Afrikaans, soos sy in reël 4 verklaar, maar uit die taalkeuses wat sy daarna maak, is dit duidelik dat dit háár aangepaste Afrikaans is. Haar sogenaamde “tekort aan kuns en kultuur” (strofe 4/reël 11) beïnvloed waarskynlik ook haar taalkeuse en gee aanleiding tot die beoefening van ’n *teen-taal*. Met hierdie regstreekse verwysing word daar ook ’n skakel met Kamfer se gedig “Kuns en culture”, opgeneem in *Nuwe stemme 3*, bewerkstellig. In strofe 1 van “Kuns en culture” het die digter-spreker ’n radikaal ander uitgangspunt oor Afrikaans as wat daar in die latere gedig geopenbaar word.

Anders as in die gedig “Noudat slapende honde” (13), is dit eerder die spreek- en slengtaal wat in “Kuns en culture” gebruik word. Laasgenoemde titel se vermenging van die Afrikaanse en Engelse terme weerspieël waarskynlik die taalkeuse van die gedig. In “Noudat slapende honde” eggo die Afrikaanse verwysing daarna in strofe 4 “Noudat ek net mense sien / en my tekort aan *kuns en kultuur* / my harregat gemaak het” (my kursivering – D.V.) waarskynlik die verklaring dat sy nou Afrikaans praat. Dalk het sy tussen die publikasie van hierdie twee gedigte in 2005 en 2008 onderskeidelik, ’n paradigmaskuif ondergaan.

Die gedig “**vergewe my maar ek is Afrikaans**” (*Noudat slapende honde*, 33) kan ook met die taaluitspraak in “Kuns en culture” in verband gebring word. In laasgenoemde sê die spreker immers in die openingsreël reeds “dis weird hoekom ek *skaam is vir ’n taal wat ek praat*” (eie kursivering – D.V.). Haar idee van skaamte sou dalk aansluit by Carstens (2013)

en Wicomb (1998) soos by die bespreking van die vorige gedig uiteengesit. Die digter-spreker ervaar miskien 'n ambivalensie teenoor die taal vanweë die invloed van haar gemeenskap wat toenemend 'n voorkeur vir Engels ontwikkel. Alhoewel sy aanvanklik (voor die publikasie van haar debuut) skaam is oor die taal wat sy besig, ontgroeï sy dit skynbaar teen die verskyning van *Noudat slapende honde* en daar is selfs sprake van 'n terugkeering van die taal.

Die taalsituasie in “vergewe my maar ek is Afrikaans” ondersteun bogenoemde waarneming en versterk ook die blatante verwysings na herappropriëring in strofe 6. Standaardafrikaans met talle Engelse en sleng-verwysings word in die gedig gebruik en 'n soortgelyke bedoeling om die taal te verbuig en aan te pas, kan ook in hierdie gedig bespeur word. Die taalverbuiging sluit nie net aan by die digter-spreker se eie *teen-taal*, soos genoem by die bespreking van die vorige gedigte nie, maar is hier ook 'n wyse waarop die taal herappropriëer kan word. Die digter-spreker kies waarskynlik pertinent sleng- en spreektaalwoorde soos “gangfights”, “cool”, “breakdown”, “ignore” en “quote” sodat die gedig aansluit by haar diskoers. Die insluiting van hierdie Engelse woorde is ook in kontras met die titel van die gedig waarin daar 'n standpunt vir Afrikaans ingeneem word. Die spanning tussen taal in sy geskrewe en gesproke weergawes is merkbaar. Die leser sou verwag dat die spreker weens die geskrewe aard van poësie dus Standaardafrikaans sou kies. Hierteenoor skryf sy eerder in spreektaal-Afrikaans, waarin woorde soos “cool”, “ignore” en “quote” meer algemeen voorkom. Afrikaans word dus hier gebruik as beide taalkonstruksie en as gereedskapstuk waarmee die verwagtinge van die leser omtrent die aard van die hoofdiskoers (in hierdie geval dalk die soms oordrewe poëtiese vorm) gedesentraliseer word.

Die kinderlike toon van die gedig, aangetref in die “liewe ooms” wat drie keer herhaal word, laat die vers nie net soos 'n briefie klink nie (vergelyk die bespreking in die vorige afdeling), maar sluit ook aan by die desentralisering van die taal van die sentrum. Weer speel die digter-spreker met die verwagting van die leser. Met so 'n aanhef in die openingsreël word 'n vredeliewende dogtertjie verwag, maar is dit eerder 'n vuurvretende vrou wat haar standpunt met dié soete taal verskans en die oordrag van die boodskap ironiseer. Verder kan die Boere-Engels van die inleiding- en slotstrofes as ironies beskou word. Die Afrikaans deurspek met Engels van strofes 2-7 en Engels met 'n Afrikaanse grein in die raam van die gedig, is die inverse van mekaar. Die spreker wil waarskynlik hiermee kommentaar lewer op die toenemende voorkoms van taalvermenging en die gepaardgaande vervaging van taalgrense. Weens maatskaplike vooruitgang in die land (vergelyk strofe 5 waar die woord

in hoofletters geplaas word), is integrasie aan die toeneem, veral weens interrassige aan-nemings soos dié van Jabu Terre'Blanche. Die digter-spreker wil moontlik aandui dat taal-vermenging en 'n gepaardgaande vervaging van taalgrense 'n verskynsel is waaraan taal-aktiviste en -puriste gewoon moet raak. Háár soort Afrikaans is die informele spreektaal aan die toeneem is omdat sprekers oor bogenoemde grense heen dit “kan flex / en tune om by [hul] wêreld in te pas” (aanhaling ontleen aan “Kuns en culture”, 2005).

Met strofe 6 se stelling “ek praat julle taal” is daar beslis sprake van die terugeiening van Afrikaans. Kenners soos Kotzé (2007) en Carstens (2013) dui in hul publikasies aan dat Afrikaans 'n groot gedeelte van sy ontstaan aan die interaksie tussen die Maleise slawe, die Khoi-sprekers en die Kaaps-Hollandse taalgemeenskappe te danke het. Ook Viljoen (2013) toon aan dat die “aandeel wat bruin sprekers van Afrikaans gehad het in die ontwikkeling van die taal meermale onderbeklemtoon en selfs verswyg is in Afrikanernasionalistiese weergawes van die ontwikkeling van die taal”. Weens die wit Afrikanernasionaliste se toe-eiening van Afrikaans as 'n wit taal en die ontkenning van die bydrae wat bruin sprekers tot die ontstaan van die taal gelewer het, is dit te verstane dat die spreker met haar verse die taal wil herapproprieer om ook verteenwoordigend van haar sprekersgemeenskap te wees. Hier hoef dit nie noodwendig om *ras* te gaan nie, alhoewel dit waarskynlik 'n beduidende rol speel, maar die erkenning van jong Afrikaanssprekendes wat in slengtaal kommunikeer, is waarskynlik ook vir haar van belang. Die gebruik van die woord “vergewe” in die titel impli-seer dat die digter-spreker iets verkeerd gedoen het waarvoor sy vergifnis nodig het, maar hierdie betekenis vind nie in die gedig neerslag nie. Dit is eerder die Boere as paaiboelies wat om verskoning moet vra vir hulle foute van die verlede. Die uitdrukking “verskoon my, maar ...” word dus eerder hier ontsluit en vind neerslag in die bogenoemde waarneming oor die gebruik van taal in die gedig. Die spreker se bedoeling is waarskynlik eerder om met mening (en dus met houding) haar taalboodskap in haar *teen-taal* oor te dra.

In *Hammie* (2016) dien die gedigte “Troupanne” (33-34) en “Box cutters” (36-37) as voorbeelde ter bespreking van die omgang met *taal*. Soos reeds aangedui is daar, ten spyte van die Kaapse titel, eerder 'n versterking van die teen-taal om intens persoonlike gegewens te weergee. In die gedig “**Troupanne**” (33-34) beskryf die digter-spreker haar situasie soos volg:

Troupanne

“*by any means necessary*” – Malcolm X

vandag was hier nie kos nie
Seymour het nie gevra
om hier te wees nie
Nathan sit met sy pa
se skuld
ek wil nie meer
kinda coloured middelklas
kinda plaas
kinda ghetto wees nie
ek wil verskoning maak
dat ek nog altyd in 'n huis gebly het
en dat my Afrikaans suiwer is

ek wil nie meer sentimental wees nie
en vir niemand wys
dat ek my ma se hande voel
wanneer ek na die ringe kyk nie

om te rou is om te vervel
en ek wil nog 'n rukkie
in die dooie dop sit
maar
ek het 'n kind
ek is 'n ma
en sy moet eet

ek koop vir haar kos en medisyne
met my ma se troupanne
dit is 'n manier vir my ma
om my te help
want ek is haar kind
sy is my ma
sy moet my help

Die sterk outobiografiese gegewens in hierdie vers word beklemtoon deur die verwysings na die digter se man, Nathan (Trantaal), en hul dogtertjie, Seymour, en versterk die indruk dat die digter-spreker hier 'n persoonlike belydenis maak. Die gebruik van Standaardafrikaans met enkele verbuigings (“troupanne” in plaas van ‘troupante’) sluit aan by die digter-spreker se taalgebruik en dus haar eie *teen-taal*. Dit kan ook met haar eie identiteitsopvatting in verband gebring word: die digter-spreker klassifiseer haarself immers as “kinda coloured middelklas / kinda plaas / kinda ghetto” en dui aan dat sy afstand wil doen van hierdie identiteit. Sy wil eintlik “verskoning maak / dat ek nog altyd in 'n huis gebly het / en dat my Afrikaans suiwer is”. Hierdie strofe sou as die digter-spreker se behoefte om afstand te doen van haar (voorheen) beskutte bestaan geïnterpreteer kon word. As ma wat

na 'n kind moet kyk (“ek het 'n kind / ek is 'n ma / en sy moet eet”), word die digter-spreker dalk op 'n ander wyse aan swaarkry en 'n sukkelbestaan blootgestel aangesien haar ma nie meer daar is om haar te beskerm en deur die swaarkry te begelei nie. Tog kan die digter-spreker vir oulaas met die verkoop van die ma se trouinge steun op die ma se hulp, en kan daar “kos en medisyne” vir die baba gekoop word. Die hartseer realiteit van die afsterwe van 'n moeder, die swaarkry en verlange na haar ondersteuning word in hierdie gedig vervat.

Die digter-spreker se skuldgevoel oor die beskermdeheid van haar lewe kan as ongewoon bestempel word. Daar is dalk eerder sprake van 'n neiging onder wit mense om verskoning te vra vir die bevoorregte posisie wat witheid (histories) aan hul verleen (het).⁴⁴ Die digter-spreker se skuldgevoel sluit waarskynlik aan by haar besef dat talle mense dit veel swaarder het of moeiliker gehad het as sy – deur verskoning te wil vra vir haar “suiwer Afrikaans” en die feit dat sy in 'n huis grootgeword het (in vergelyking met 'n ‘hok’ – 'n Wendy-huis of hut in 'n agterplaas), wil sy miskien die afstand wat sy voel tussen haar en die mense rondom haar, verklein. Ironies genoeg oorbrug sy nie hierdie afstand deur byvoorbeeld in Kaaps te skryf nie, maar behou sy dit deur in haar eie *teen-taal* te skryf. Myns insiens word die digter-spreker se persoonlike verwerking van die verlies van haar moeder sodoende teenoor die universele gegewens van swaarkry opgestel.

Hierdie afstand tussen die digter-spreker en die mense rondom haar, word egter in die gedig “**Box cutters**” (36-37) vergroot deur pertinent steeds in haar eie *teen-taal* te skryf. Net soos in die gedigte “'n gewone blou Maandagoggend” (15) en “Dis vroeg winter in die Kaap die jaar” (20) in *Noudat slapende honde* is dié gedig in Standaardafrikaans geskryf, vermoedelik omdat dit op die digter-spreker se eie ervarings gebaseer is. Dit gaan hier nie om die verwoording van 'n universele swaarkry (soos in “goeie meisies” of “Pick n Pa”) of die vertel van ander se verhale (“Klein Cardo”, “kliek van sewe”) nie, maar om die digter-spreker se eie belewenis van 'n noue ontkoming en haar ouma, as verteenwoordiger van die breër gemeenskap, se afgestompte reaksie daarop. Die gebruik van die standaardvorm om hierdie ervarings te verwoord, sluit waarskynlik aan by die digter-spreker se intense vrees toe sy oorval is. Sy beskryf in strofe 2 die voorval soos volg:

een het my van agter gegryp
 die ander
 het die box cutter teen my keel gedruk
 die ander het my bene onder my uitgeslaan

⁴⁴ Vergelyk byvoorbeeld die verskoning van 'n publieke figuur soos die kunstenaar Bouwer Bosch (Roets 2017).

Die gebruik van die standaardvorm sou myns insiens ook kon bydra tot die digter-spreker se bevestiging van haar identiteit en subjektiwiteit, en sou sodoende 'n afstand kon bewerkstellig tussen haar en dié wat tot sulke misdade in staat is. Die digter-spreker se isolasie word sodoende ook beklemtoon – nie die “groen kar” wat skynbaar stadiger ry om haar te help, óf die ouma wat tuis is, reik 'n ondersteunende hand uit na die digter-spreker nie.

Dit is uit bogenoemde duidelik dat die gebruik van teen-taal in Kamfer se werk dikwels die doel het om die persoonlike belewenisse te verwoord en die spreker te onderskei van dié wie se verhale sy oorvertel. Die outentiekheid van haar weerstandstem kan toegeskryf word aan die gebruik van haar *teen-taal*. Deur Afrikaans te herapproprieer en sodoende aan die bruin sprekersgemeenskap terug te gee, beding die spreker 'n taallandskap waar veelvuldige taalopvattinge aangetref kan word – van spreektaal en sleng-Afrikaans tot Boere-Engels wat met 'n Afrikaanse grein gepraat word. Die kompleksiteite rondom taal en taalappropriasie vind in die bundel *grond/Santekraam* verder neerslag wanneer die taalsituasie uitgebrei word om naas sleng, spreektaal en Standaardafrikaans ook Arabies, Nederlands en die Overbergse streeksdialek in te sluit.

4.3.3 “Insha’Allah”, “onderblyven” en “klo’goed”: Veeltaligheid as meerstemmigheid in Kamfer se oeuvre

In *grond/Santekraam* word die taalsituasie aansienlik verbreed om Arabies, Nederlands en die Overbergse streeksdialek naas die spreektaal en die digter-spreker se eie *teen-taal* in te sluit. Alhoewel Standaardafrikaans die basistaal van al drie bundels is, vind taalvariasie plaas wanneer daar 'n spesifieke doel is of 'n bepaalde boodskap oorgedra word. In hierdie afdeling sal daar na die gebruik van Arabies, Nederlands en streektale soos die Overbergse geolek gekyk word, veral met betrekking tot die bundels *grond/Santekraam* (2011) en *Hammie* (2016).

Die tipografie van die een titelgedig, “**grond**” (10), in *grond/Santekraam* plaas die Islam op die voorgrond en betrek die Moslembevolkingsgroep wat veral in die Kaap teenwoordig is, asook hul Maleise herkoms (met verwysing hul slawegeskiedenis) as ‘die hele kaboedel’ hierby. Die motto is in Arabiese skrif aangebring met die Arabiese vertaling van die Afrikaanse aanhaling wat in skuinsdruk verskyn.

grond

تحتفظ الحجارة على سطح الأرض ملتصق بالأرض مثل السجادة

die klippe hou grond aan die aarde vas soos 'n mat

eendag lank gelede was daar
'n berg
die berg het die grond aan
die aarde
vasgehou soos 'n mat met klippe
aan
sy hoeke eendag toe gebeur daar
iets
hy wat die berg is
verloor sy konsentrasie
met dié word 'n stukkie van sy
grond
deur die wind opgetel en weggewaai
dis
toe so dat dié spesifieke
stuk
grond nie sy bewoners
kon behou nie
hy het nie daai ding wat
grond moet hê vir mense nie

Studies soos Kotzé (2007) se “Die betroubare woord: 'n Beskouing van Arabies-Afrikaanse, Maleierafrikaanse en Kaaps-Afrikaanse tekste as fonologiese bloudruk vir hedendaagse Praatafrikaans” beklemtoon die belang wat Arabies- en Maleierafrikaans op die ontstaan en vorming van Afrikaans gehad het en toon selfs aan tot watter mate dit steeds die spreektaal beïnvloed. Die vroegste geskrewe Afrikaanse tekste wat in Arabiese ortografie verskyn het, is die “Betroubare woord van Isjmoeni” (in Arabies *Alqauli l-matin*, skrywer onbekend), asook Sjeg Abu Bakr se “Uiteensetting van die godsdienst” (in Arabies *Bayanu ddin*), albei geskryf in 1856 (Kotzé 2007:112), alhoewel daar lank geglo is dat, soos aangedui in Carstens (1993:131), Afrikaans as skryftaal aan Arnoldus Pannevis se bepleiting om die vertaling van die Bybel na “Afrikaansch” in *De Zuid-Afrikaan* van 7 September 1872 te danke is. Anders as wat die Afrikanernasionalistiese regering gepropageer het, beïnvloed Arabies en Maleis tot 'n groot mate die ontstaan en geskiedenis van Afrikaans (Viljoen 2013).

Die gebruik van die Arabiese skrif is waarskynlik 'n kopknik na die eerste geskryfte in Afrikaans, wat in die Arabiese ortografie verskyn het. Kotzé (2007:112-113) toon aan dat

Arabiese skrif gebruik is om tekste te produseer wat kenmerkend is van die fonetiese spelling van Kaaps-Hollandse (of vroeë Afrikaans). Dié tekste is oorspronklik in die Arabiese ortografie geskryf en is sedert die 1950's in die Romeinse ortografie oorgeskryf deur A. Van Selms – in wese sou die “Betroubare woord” as die eerste Afrikaanse boek beskou kon word (soos Van Selms in die titel van sy vertaling van die teks vermeld).

'n Leser wat Arabies magtig is, sal uitwys dat die Arabiese woorde in die motto van die gedig 'n vertaling is van die spreuk wat in Afrikaans verskyn. “Die klippe hou grond aan die aarde vas soos 'n mat” is nie 'n aanhaling uit die Koran nie, maar wel 'n spreuk in die Arabiese taalgemeenskap. Dit bevat bekende elemente, soos die kombinasie van die verwysings na 'n mat, die berge en die aarde, wat wel aan die Koran ontleen is. Die Arabiese spreuk in Westerse ortografie lees soos volg: Tagtafiethoe algiejaarat alaa satgie alardie mie tasaqa Biel ardie mathaloe as sajaada⁴⁵. In die Nederlandse vertaling van *grond/Santekraam* is daar egter 'n opmerklieke verskil – die Arabies van sowel die Afrikaanse gedig as die Nederlandstalige een is eenders, maar verskil van die oorspronklike gedig s'n. Vergelyk die tekste:

<p>grond</p> <p>تحتفظ الحجارة على سطح الأرض ملتسق بالأرض مثل السجادة <i>die klippe hou grond aan die aarde vas soos 'n mat</i></p>
<p>1. <i>grond/Santekraam</i> (2011)</p>
<p>grond</p> <p>ةداجسلا لثم ضرألاب قستلم ضرألا حطس يلع ةراجحلا ظفتحت <i>die klippe hou grond aan die aarde vas soos 'n mat</i></p>
<p>2. Afrikaanse weergawe in <i>Santenkraam</i> (2012)</p>
<p>land</p> <p>ةداجسلا لثم ضرألاب قستلم ضرألا حطس يلع ةراجحلا ظفتحت <i>de stenen houden het land aan de aarde vast als een mat</i></p>
<p>3. Nederlandse vertaling in <i>Santenkraam</i> (2012)</p>

⁴⁵ Met dank aan Sharkie Adams (2017) vir die vertaling en verklaring van die teks.

Dit wil voorkom of die Arabiese teksgedeelte in die vertaalde bundel nie ‘werklike’ Arabies is wat herkenbare Arabiese woorde vorm nie, maar dat dit slegs ‘deurmekaar’ letters is. Die woorde word deur ’n Arabiese leser as onleesbaar beskou. My vermoede is dat dit dalk hier, soos in die geval van die “Betroubare woord”, Nederlandse of Afrikaanse woorde is wat bloot in die Arabiese ortografie oorgeskryf is. Wat waarskynlik ’n uitgewers-faux pas is, sluit in der waarheid aan by lank onerkende en voorheen ontkende historiese gegewens van die Afrikaanse taalgeskiedenis.

Die grondbeginsels van die Islam dien as onderbou van hierdie gedig. In die Islam word daar byvoorbeeld geglo dat die aarde soos ’n mat deur Allah oopgerol is en dat die berge, wat nie uit die aarde kom nie maar van bo uit die lug, die aarde sodoende vashou (Adams 2017). Die beeld in strofes 2-5 van ’n mat met klippe wat op die hoeke gepak is, vermoedelik om te keer dat die mat wegwaai of skuif, sluit aan hierby. In reël 7-8 gebeur daar “iets” wat veroorsaak dat die berg sy greep op die land verloor en ’n “stukkie van sy / grond” word “deur die wind opgetel en weggewaai”. Gevolglik “kan die grond nie sy bewoners behou nie” – dit het nie meer “daai ding wat / grond moet hê vir mense nie”. Dit blyk dus dat die aarde of die grond toe die “iets” plaasgevind het, sy ankerende eienskappe verloor het. Daarna kon die bewoners van die land ook nie meer daarop woon nie – die grond kon hulle nie ’n veilige hawe bied nie. Twee interpretasiemoontlikhede ontstaan gevolglik. Eerstens sou die “iets” in reël 8 kon verwys na slawerny, spesifiek die Moslembevolkingsgroep wat as slawe uit Maleisië na die Kaap gebring is. In die geboorteland van hierdie mense het die grond sy greep verloor (waarskynlik weens kolonialisme) en gevolglik is die mense as slawe na die Kaap gebring. Die spreker in die gedig “Insha’Allah” (14) se verlange na die tuisland ondersteun hierdie interpretasie. Tweedens sou daar uit die bundelkonteks van *grond/Santekraam* afgelei kon word dat die “iets” in hierdie gedig moontlik verwys na die koms van Nederlandse setlaars. Die effek wat húl toetredede tot die land gehad het, is immers dat die plaaslike bevolkingsgroepe hul grond verloor het. Gedigte soos “eviction notice”(28), “owners’ response” (24) en “Ons Klyntji spreek” (29) bou voort op hierdie tema en bied ’n perspektief op dit wat gebeur nadat die grond nie meer ’n tuiste bied aan die oorspronklike bewoners daarvan nie.

In die gedig “**Insha’Allah**” (14) word ’n Arabiese onderskrif vir die titel aangebied. Dit is die dieselfde woorde as die titel van die vers. Die spreker in hierdie vers hunker terug na sy/haar geboorteland, die plek waar die ‘ek’ “ook eenmaal dik / bedonnerd gebore is”. Alhoewel dit hier na plaaslike bevolkingsgroepe soos die Khoi wat hul grond verloor het sou kon verwys,

knoop die slotreël die Kaapse Moslembevolkingsgroep, wat hoofsaaklik van Maleise herkoms is, aan die gedig. Die uitdrukking “Insha’Allah” beteken in Engels “God willing”, spesifiek met die betekenis dat daar byvoorbeeld ’n reëling bestaan en, tensy daar ’n ingryp van Bo is, die ooreenkoms nagekom sal word. Die Westerse taalekwivalent is waarskynlik ‘Deo volente’. In hierdie vers word slegs die oppervlakkige betekenis geaktiveer aangesien die spreker se hoop op die “wind” en woorde soos “miskien” aanduidend is van die spreker se verlange daarna om terug te keer, eerder as om ’n plan te maak om terug werklik te gaan.

Die gebruik van die Arabiese ortografie bied ook ’n skakel tussen dié twee verse. Arabies is skynbaar ’n taal wat met die grond verbind word weens die Koran se talle verwysings na en beklemtoning van die grond. Daar word selfs in party Moslemgroepe geglo dat ’n ‘tabo’ of klein stukkie grond byderhand moet wees wanneer daar gebed word. Die belangrikheid van geografiese gebiede soos Mekka, om op die grond te kniel tydens gebed en om in die rigting van Mekka te kyk, sluit hierby aan. Dit kan gevolglik as tragies-ironies beskou word dat dit juis die gedigte is wat oor die verlies aan grond en ontheemding gaan waarin die Arabiese ortografie gebruik word en die Islamse invalshoek sigbaar is. Sou die beklemtoning van hierdie aspekte kommentaar lewer op die impak wat kolonialisme onder meer op die psige van mense gehad het?

Nederlands word veral met die gedigte wat onderwater afspeel, verbind, alhoewel dit nie beteken dat al die gedigte Nederlands bevat nie. Die gedig “**onderblijven**” (54) het egter Nederlands in sowel die titel as die gedig self. Hierdie gedig skakel tematies met die historiese agtergrond van Skipskop wanneer daar verwys word na ’n skip wat onder die water “blijft”, waarskynlik met verwysing na die skip *Maid of the Thames*, wat in 1848 in dié gebied gestrand het.

Alhoewel hierdie gedig op die oog af nie veel het om te ontleed nie – Anker (2011a) beskou die “onderwater”-reeks as “van die swakker gedigte” en bestempel spesifiek die gedig “onderblijven” as “effe fasiel” – kan daar volgens hooks (1990) altyd iets uit taalgebruik afgelei word. Die verband tussen Nederlands en die see of water is nie net omdat die land grootliks benede seevlak – en dus onder water – geleë is nie. Dit strook met historiese gegewens soos Jan van Riebeeck se aankoms per skip, die vestiging van ’n handelspos en daarmee saam die (onbedoelde) vestiging van ’n Nederlandse taalgemeenskap. Nederlands is dus die taal wat van oor die waters ‘hier’ aangeland het en dit word waarskynlik

daarom met die see geassosieer. Met hierdie assosiasies word daar miskien kommentaar gelewer op die ontheemdende effek wat hierdie taal sosio-polities (later) tot gevolg sou hê.

Tog is daar ook lewe onder die water en bestaan daar 'n verbeelde mikrokosmos kompleet met meerminne, haaie en visse. 'n Gedig soos “**de diep**” (51) het byvoorbeeld 'n Nederlandse titel en speel onderwater af, maar bevat naas die lidwoord “de” (wat ook as 'n verouderde lidwoord in Afrikaans behoue gebly het) in die titel geen Nederlandse woorde nie. Hier word myns insiens dalk kommentaar gelewer op aspekte van sogenaamde Afrikanerskap wat deur middel van taal na vore tree en waardeur daar kommentaar op die ‘Afrikanerkultuur’ gelewer word. Roem wit Suid-Afrikaners hulle nie soms op hul Nederlandse herkoms nie? Miskien probeer die titel suggereer dat daar van die verband tussen Afrikaans en Nederlands, net enkele semantiese verwysings te vinde is, geen ware kulturele skakel nie. In “de diep” speel humor 'n groot rol en word woorde soos ‘ma’ byvoorbeeld oorrond uitgespreek as “mô” (dit herinner aan die Noordelike Afrikaanse aksent) en sing die meerminne Afrikaanse popliedjies. Die gedig kan dalk as 'n satire gelees word wat, in teenstelling met die gedigtitel, kommentaar lewer op die oppervlakkigheid van die sogenaamde Afrikanerkultuur. Die meerminne wat die popliedjies sing en kort daarna Allahu Akbar sê, is moontlik voorbeelde van humoristiese kultuurvermenging – dit sou dalk 'n pittige verwysing na die gedig “vergewe my maar ek is Afrikaans” se strofe 6 kon wees waarin die ek-spreker sonder voorbehoud aan die ooms met die grys baarde verklaar het: “ek praat julle taal / ek sing julle musiek”. Die meerminne is die talle ekke wat hierdie identiteit vir hulself toegeëien het en dit gevolglik uitleef.

Ten spyte van die gehalte van dié verse (vergelyk Anker (2011) wat die “onderwater”-reeks as die swakker verse in *grond/Santekraam* beskou), sou daar moontlik verbande tussen DJ Opperman se gedig “Vreters van die bossies” uit *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) en “de diep” getrek kon word. Die gedig “Vreters van die bossie” kom uit die vierde afdeling van *Komas* waarin die aanvanklike verloop van die siekte (af te lei uit die sterk outobiografiese inslag van hierdie bundel, met verwysing na Opperman se lewerversaking en latere koma) aan bod kom (Kannemeyer 2005:242). Kannemeyer (2005:242) het die volgende oor die gedig te sê:

Die vierde rol gee die aanvanklike verloop van die siekte, beeldend voorgestel in “Vreters van die bossie” deur 'n wegsink in die water na die ryk van visse. Die benewelde toestand van stupors en komas word deur 'n klank- en assosiasiespel as 'n terugsak in vroeër stadia van die ewolusieproses of as 'n aantasting van die logika en die taal gegee.

Naas die strukturele ooreenkomste tussen hierdie gedig en “de diep” – albei is ballades waarin daar ten sterkste geïroniseer en gesatiriseer word – is daar ook inhoudelike ooreenkomste soos die inspan van onderwaterlewensvorme soos meerminne, haaie en visse om kommentaar te lewer op die lewe bo die water. Talle intertekstuele verwysings na die eie-tydse letterkunde, taal en kultuur word in albei gedigte aangetref, met dié in “de diep” wat, soos reeds aangedui, moontlik ironies genoeg op die vervlakking in die samelewing dui. Vergelyk byvoorbeeld die nimfagtige meermin wat haar “Vreters van die bossie” à la Ingrid Jonker haar “treurlied tussen Drie Ankers sing”, terwyl die meerminne in “de diep” onder meer hedendaagse Afrikaanse popliedjies sing. Die “terugsak” waarna Kannemeyer (2005: 242) in “Vreters van die bossie” verwys en die agteruitgang van die “logika en die taal” wat in die gedig uitgebeeld word, word moontlik in “de diep” se slotstrofes op ’n spits gedryf. ’n Meer volledige bespreking van hierdie gedigte sou ook tot ’n artikel of referaat uitgebrei kon word.

Taalvariëteite soos die Overbergse geolek en Kaaps word hoofsaaklik gebruik wanneer daar ander sprekers aan die woord is en dra waarskynlik tot die karakterisering van hierdie sprekers by. Enkele kere word die Overbergse geolek in gedigte wat pertinent ander se verhale vertel, betrek, soos byvoorbeeld in die “**oorvertel**”-reeks in *grond/Santekraam*. Taalmerkers wat kenmerkend is van sogenaamde ‘kontreitaal’ sluit in die verbuiging van woorde soos “onse” en “beneuks”, “armgeit” en die weglating of verbuiging van konsonante om die streeksuitspraak na te boots in “anner”, “watte” en “klo’goed”, “moen”; die verbuiging van vokale in “sluitels” en die gebruik van verouderde woordvorme soos “goedentureheid” en “oumoeder”. Oor die onderskeid tussen Overbergse Afrikaans en dié van ander streke, steun Hendricks (2014:8-9) in sy Ponelis-gedenklesing op Ponelis se onderskeid tussen onderskeie subdialektiese taalvariëteite. Gerber (1999) onderskei ook tussen Overbergs en ander Kaapse taalvariëteite, alhoewel taalmerkers nie gelys word nie. Uit albei bronne kan die soms argaïese aard van die woorde en klankassimilasie as eienskappe afgelei word.

Hierdie woordkeuses onderskei nie net die karakters se stemme van dié van die digterspreker nie, maar gee ook aan lede van hierdie taalgemeenskap ’n stem en seggenskap in hul eie taal. Dit sluit sodoende aan by die oogmerk van die “oorvertel”-reeks én skakel tegelyk met hooks (1990:27) se *yearning*-beginsel. Met hierdie gedigte word daar ’n stem gegee aan dié wat gemarginaliseer is en die gebruik van ’n streektal, wat vanselfsprekend gemarginaliseer word deur die hoofdiskoers, sluit daarby aan. Hierdie mense het ’n behoefte aan ’n kritiese stem en vertel daarom maklik hul verhale aan die ‘navorser’ (die subjek). Die

gedigte word uiteindelik só aangebied dat dit klink soos die mense met wie daar onderhoude gevoer is – verskillende spreker-stemme is weens ’n subtiële verskille in die vertelstyl en taalgebruik onderskeibaar. Gevolglik word daar meerstemmigheid in hierdie reeks en bundel bewerkstellig, aangesien dit nie net die digter-spreker is wat ander se stories as haar eie aanbied nie – sy vertel dit oor in hul stemme en met hul woorde. Dit is ironies genoeg in teenstelling met die spreker in “oorvertel 3” (18) se slotopmerking:

Dis beter om die storie *in jou woorde oortevertel* want ek wil graag hou wat ek het dis al wat ek het as ek dit ook weggee is ek regtig soos my kleinkind sal sê ’n happy loser [my kursivering – D.V.]

Myns insiens verleen die eerstehandse oorvertellings van die onderskeie sprekers se ervarings ’n gevoel van outentiekheid, ’n eegtheid en meerstemmigheid aan die bundel. By die “oorvertel”-reeks kan daar nie sprake wees van appropriasie nie, aangesien die spreker erkenning gee aan die stemme om haar. Die insluiting van datums by elke gedig versterk ook die indruk dat hier met werklike mense se werklike stories op ’n egte wyse omgegaan word. Dit sou ook met die bundeltema *ontheemding* in verband gebring kon word – die onderskeie sprekers het nie grond, tuistes, politieke seggenskap of ekonomiese welvaart (oor) nie en erken self by monde van die spreker in “oorvertel 2” (17) dat “al wat jy het is die / oorvertel”. Hierdie sprekers het net hul verhale en hul stemme oor – die feit dat dit erken word deur die oorhoofse digter-spreker en dié hulle bemagtig deur die insluiting daarvan in die bundel, is ’n erkenning van hulle subjektiwiteit en dra by tot meerstemmigheid.

Weens die beperkinge van hierdie studie sal dit egter aan ’n ander navorser oorgelaat word om ’n grondiger analise omtrent die voorkoms van taalvariëteite in Kamfer se gedigte te onderneem. ’n Artikel soos dié van Pieterse (2017) wat die voorkoms van taalvariëteite in Marlene van Niekerk se *Kaar* ondersoek en klassifiseer, sou myns insiens suksesvol by die bestudering van Kamfer se oeuve betrek kon word.

4.4 Samevattend

Daar kan in Kamfer se oeuve parallele tussen hooks se geïdentifiseerde doelwitte getrek word. Die skep van ’n *radikale swart perspektief* word bewerkstellig deur die afbreek van geykte identiteitsvoorstellings en die bevordering van veelvuldige bruin/swart identiteite. In die gedigte “ek soek ’n goue sterretjie”, “dood in die familie” en “Tronk-teaparty” word die stereotipiese gelykstelling van *bruinwees* aan die sogenaamde “Happy Hotnot-mentality”

(soos gebruik in “ek soek ’n goue sterretjie”) gedentraliseer en “opgebom”. Dit is dikwels eerder die hartseer realiteit van *bruin/swartwees* wat in dié gedigte oopgeskryf word.

In veral die eerste bundel is dit gedigte soos “noudat slapende honde” en “vergewe my maar ek is Afrikaans” wat tot ’n bevraagtekening van *witwees* lei en ’n kritiese ingesteldheid omtrent onderdrukkende instellings en ingesteldhede vooropstel.

Dit is egter die gedigte wat fokus op die ervarings van bruin/swart vroue, die stryd teen rassediskriminasie, wit oppergesag en die vestiging van ’n eie identiteit buite die grense waartoe die bruin/swart vrou histories beperk is, wat hoofsaaklik ’n radikale bruin/swart vroulike subjektiwiteit bewerkstellig. Gedigte soos “Die skoonmakers”, “Bellville” en “Katie het kinders gehad” belig die stryd van die bruin/swart vrou in terme van sosiale konvensies om in ’n beperkte en beperkende omgewing te werk. Soos in die geval van “Katie het kinders gehad” aangedui is, moet daar egter gewaak word om nie sonder meer onkrities teenoor die spreker te staan nie, aangesien sy ook ondermynend tot die proses van *subjekwording* kan wees.

Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat taal ’n belangrike rol in Kamfer se oeuvre speel. Sy beskou haarself as Afrikaans, maar beoefen tegelyk ’n eie soort Afrikaans wat as teen-taal die hoofdiskoers verbreed en verander. Die digter-spreker se posisie op die marge asook die marginaliteit van haar teen-taal beïnvloed nie net haar woordkeuse nie, maar veroorsaak ook dat ander tale soos Arabies, Nederlands en die Overbergse gelek naas haar eie mengelmoes van Standaardafrikaans, slengtaal, Kaapse Afrikaans-taalmerkers en spreektaal ingesluit word. Hierdie taalkeuse bevorder die bewustheid van gemarginaliseerde taalvariante sowel as die taalgemeenskappe wat dit besig. Dit bewerkstellig ook ’n meerstemmigheid in die bundels aangesien daar aan die gemarginaliseerdes ’n stem en ’n platform gegee word. Dit dra ook by tot ’n gevoel van outentisiteit omdat die digter-spreker nie ander se verhale aproprieer deur dit as haar eie voor te doen nie, maar dit in onderskeibare vertelstemme uit te druk.

Die digter-spreker maak reeds vanuit die staanspoor in gedigte soos “waar ek staan” haar houding jeens die (wit) literêre sisteem bekend. Op soortgelyke wyse kan daar afgelei word dat die digter-spreker reeds met die gedig “Kuns en culture” (*Nuwe stemme* 3, 2005) haar gebruik van en ingesteldheid teenoor *taal* bekend maak. *Taal* en *ras* sluit in Kamfer se oeuvre ten nouste by mekaar aan. Dit sou myns insiens waarskynlik deur die Suid-

Afrikaanse konteks verklar kon word – 'n taal en sy sprekersgemeenskap kan dikwels wat kultuur en ras betref, van ander taalgroeperings onderskei word. Hierdie begrippe is dus ten nouste aan mekaar verwant en dit is uit die oorvleueling van hierdie gedigbesprekings duidelik dat die onderskeid tussen *ras* en *taal* soms kunsmatig voorkom. 'n Geïntegreerde bespreking van hierdie begrippe sou miskien in 'n korter studie lonend wees en die gedig-analises en -interpretasies vergemaklik, maar ter wille van my betoog is dit hier in afsonderlike afdelings aangebied.

HOOFSTUK 5

Gevolgtrekkings

Daar is in hierdie studie gepoog om die teoretisering van bell hooks te gebruik as teoretiese model vir die analise en interpretasie van Ronelda Kamfer se gedigte aan die hand van die konstrakte *ras* en *taal*. Hierdie konstrakte is gekies weens die prominensie daarvan in sowel hooks as Kamfer se werk. Waar van toepassing is die konsep *gender* ook interseksioneel by die bespreking van dié temas betrek.

Die belangrikheid van die persoonlike narratief word in hooks se werk beklemtoon en, aangesien dit ook 'n rol speel in die gedigte, kan dit as 'n eerste raakpunt tussen hierdie twee vroue geïdentifiseer word. In sowel hooks as Kamfer se werk word die persoonlike narratief dikwels in 'n teen-taal uitgedruk. Waar hooks die swart Amerikaanse vernakulêr gebruik as diskoersmerker van haar “private interventions”, is dit opmerklik dat daar in Kamfer se gedigte met 'n persoonlike aanslag afgewyk word hiervan en dit in 'n eie teen-taal – 'n mengsel van Standaardafrikaans, Engelse slengwoorde en informele spreektaalmerkers – aangebied word. Deur nie 'n vernakulêre vorm te gebruik nie is die digter-spreker in Kamfer se oeuvre nie net outentiek nie, maar word daar ook opposisioneel opgetree. Daar is bevind dat die vernakulêre vorm(e) in Kamfer se skryfprojek gebruik word wanneer die verhale van ander oorvertel word. Die taalkeuse is dikwels van die ruimte in die gedig afhanklik. Kaapse Afrikaans-taalmerkers kom byvoorbeeld in gedigte oor die Kaapse Vlakte voor – vergelyk die debuutbundel se “goeie meisies” (43) en “Pick n Pa” (24) met “'n gewone blou Maandagoggend” (15) en “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar” (20) in *Noudat slapende honde* waarin daar tussen die algemene en die persoonlike onderskei word. Overbergse taalmerkers word in gedigte oor die gedwonge verhuisings in die Overberg aangetref (die “oorvertel”-reeks in *grond/Santekraam*). Die digter-spreker se fyn onderskeid tussen die algemene narratief en die persoonlike narratief in haar gedigte sou as die afbreek van stereotipes gereken kon word.

Die afbreek van stereotipes is 'n doelwit wat hooks sowel as Kamfer voor oë het. Bestaande stereotipes, soos dié van die sogenaamde “Happy Hotnot-mentality”, word deur die digter-spreker in Kamfer se skryfprojek gedesentraliseer. Daar word geargumenteer dat gedigte soos “Noudat slapende honde” (13), “ek soek 'n goue sterretjie” (38), “kliek van sewe” (27) “OD1” en “OD2” (22, 36) uit die debuut en gedigte soos “Troupanne” (34-35) en “Tronk-

teaparty” (51) in *Hammie*, wat die hartseer in die lewe beklemtoon, juis hierdie stereotipe “opbom”.

Die beoefening en bevordering van ’n kritiese ingesteldheid is myns insiens een van die sentrale ooreenkomste tussen hooks en Kamfer. ’n Kritiese ingesteldheid teenoor heersende diskoerse en teenoor die sisteem (by name *witwees*, wat in die sentrum daarvan staan) word in albei skryfprojekte onderneem. In Kamfer se eerste bundel is dit veral die gedigte “vergewe my maar ek is Afrikaans” (32) en “baas van die plaas” (14) wat tot ’n bevraagtekening van *witwees* lei en ’n kritiese ingesteldheid ten opsigte van onderdrukkende instellings en ingesteldhede bevorder. Hierdeur word bogenoemde stereotipes nie net ontluister nie, maar dit bewerkstellig ook ’n wordingsproses (deur middel van ’n “coming of voice”) wat lei tot die ontwikkeling van ’n veelvuldige bruin/swart subjektiwiteit.

Enkele gedigte in Kamfer se oeuvre beklemtoon spesifiek die bruin/swart *vroulike* subjektiwiteit – ’n genderonderskeid wat soms deur hooks en die swart Amerikaanse feministe gemaak word om verdere nuanses van die bespreekte subjektiwiteit te belig. In gedigte soos “Sterk staan vir plat skoene” (19) en “Die skoonmakers” (38) in *Hammie* en “Katie het kinders gehad” (38) in *grond/Santekraam* beklemtoon die “lang lyn van domestic workers” (ontleen aan “Die skoonmakers”) en belig sodoende ‘die huishulp’ as beroep, waarskynlik weens faktore soos lae sosio-ekonomiese status en genderrolverwagtinge. Die spreker kry dit egter reg om hierdie grense te oorskry deur “iets anders” met haar lewe te doen. Die feit dat die beperkende identiteitsvoorstellings in hierdie gedigte aangespreek en sodoende oopgeskryf word, bevorder ’n veelvuldige bruin/swart vroulike identiteitsopvatting en dra by tot die vorming van ’n eie subjektiwiteit. Die *vroulike subjektiwiteit* word belig deur vroue op twee uit die drie bundelomslae te plaas. Die beklemtoning van die *bruin/swart* vroulike subjektiwiteit kan kan moontlik as ’n reaksie op die prominensie van die wit vroulike figuur op die voorblad van *Nuwe stemme 3*, die versamelbundel waarin onder meer “Kuns en culture” opgeneem is, gelees word.

Daar is telkens opgemerk dat oorvleueling tussen die konsepte *ras* en *taal* voorkom, veral in verse wat ’n sterk versetboodskap het. Dit was by tye moeilik om hierdie konstrakte van mekaar te onderskei. Taal word deurgaans as gereedskapstuk gebruik om die hoofdiskoers te desentraliseer en die boodskap van verset te versterk. Dít stem ooreen met hooks se gebruik van taal. Daar kan laastens op die toeganklike taalgebruik in beide skrywers se skryfprojekte gewys word. By hooks se werk gaan dit om ’n toeganklike epistemologie,

terwyl Kamfer se primêre doel (af te lei uit epitekstuele gegewens) die verstaanbaarheid van haar verse vir San en Jan Alleman is. Volgens my reken die toeganklike taalgebruik haar ook tot die kader van die parlando-poësie en verleen dit 'n egtheid aan die verse.

Verskeie navorsingsmoontlikhede kan hul voordoen uit 'n bestudering van Ronelda Kamfer se werk en/of bell hooks se teoretiese raamwerk. 'n Ondersoek na die interseksionaliteit van die begrippe *gender*, *ras* en *klas* in Kamfer se poësie sou aan die hand van Crenshaw (1989) se teorie gedoen kon word. Interessante vergelykings behoort tussen so 'n studie en my eie getref te kan word. Die aanpassing en gebruik van bell hooks se teoretisering vir die Suid-Afrikaanse, en spesifiek Afrikaanse konteks, baan die weg vir talle ander studies. Myns insiens behoort die teoretiese begroning van my studie ewe suksesvol op die werk van ander bruin/swart digters óf skrywers toegepas te kan word. Buite die bestek van die poësie sou dit myns insiens aangepas kon word om literêre analises in die prosa te onderneem – skrywers soos EKM Dido se romans of Elias P. Nel se kortverhale sou ook vanuit hierdie raamwerk benader kon word.

Binne die kader van die poësie sorg 'n toegeneentheid teenoor populêre kuns en toeganklike kunsformate dat dié teorie uiters suksesvol op studies oor performatiewe vorme, soos podiumpoësie of rap, toegepas sal kan word. In die bruin/swart Afrikaanse poësie sou daar wat die konstruk *taal* betref, dalk selfs meer raakpunte tussen die Kaapse digter Nathan Trantaal en die werk van bell hooks kon wees weens hul voorkeur om die swart Amerikaanse en Kaapse vernakulêr onderskeidelik, te gebruik. Dit sou ook interessant wees om hierdie model te gebruik om die werk van bestaande en/of toekomstige bruin/swart vroulike digters te analiseer en met dié van Kamfer te vergelyk en te kontrasteer.

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat die epitekstuele gegewens, soos Kamfer se semi-marginale akademiese posisie en die gewildheid en toenemende prominensie van haar werk op meer toeganklike platforms, aansluit by die doelwitte wat deur hooks gestel word. Ten opsigte van die tekstuele gegewens is dit veral die digter-spreker se posisionering van haarself op die marge, die opposisionele ingesteldheid en die gebruik van *teen-taal* in Kamfer se oeuvre wat ooreenstem met hooks se *yearning*-beginsel. Hierdie opposisionaliteit wat Kamfer deurgaans onderskryf word myns insiens vervat in die digter-spreker se stelling in die slot van die gedig “Hulle wattie afgie nie” (*Hammie* 2016:80; sien Addendum): “fok julle / ek’s ’n rebel”.

BRONNELYS

- About Z Magazine. s.a. *Z Magazine* [Intyds]. Beskikbaar:
<http://www.zcommunications.org/zmag/zmagabout.htm>. [2017, April 10].
- Adams, Sharkie. 2017. Korrespondensie. 18 Oktober. Stellenbosch.
- Adendorff, Elbie Maria. 2003. Digdebutte teen die milleniumwending: 'n Polisistemiese ondersoek. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Anker, Willem. 2011a. Gestroop met ingeboude bullshit detector. *SLiP* [Intyds].
Beskikbaar: <http://slipnet.co.za/view/reviews/gestroop-met-ingeboude-bullshit-detector/>. [2015, Julie 2].
- Anker, Willem. 2011b. Spanner in die wat? Wopko Jensma as mineurdigter. *LitNet Akademies* 8(3).
- Balfour, Jay. 2014. Tupac Shakur Says He "Wrote Only One Song In Jail" In Post-Prison Interview From 1995. Hip Hop DX [Intyds]. Beskikbaar:
<http://hiphopdx.com/news/id.30209/title.tupac-shakur-says-he-wrote-only-one-song-in-jail-in-post-prison-interview-from-1995#>. [2017, Julie 20].
- Barnard, Riana. 2007. Die uitdaging van volhoubare groei: 'n Perspektief op die Suid-Afrikaanse uitgewersbedryf. *Werkwinkel* 2(1) 2007: 77-86.
- bell hooks. 2013. *Encyclopedia Britannica* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/271343/bell-hooks>. [2016, Mei 20].
- Bezuidenhout, Andries. 2011. Onderhoud met Ronelda S. Kamfer. *Versindaba* [Intyds].
Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2011/08/02/andries-bezuidenhout-onderhoud-met-ronelda-s-kamfer/>. [2017, Julie 2].
- Biggins, Walter. 2012. Writing beyond race: Living theory and practice by bell hooks. *Bookslut* intyds. Beskikbaar: http://www.bookslut.com/nonfiction/2012_11_019567.php. [2016, Oktober 25].
- Black Consciousness Movement South Africa. 2011. *SA History Online* [Intyds].
Beskikbaar: <http://www.sahistory.org.za/article/black-consciousness-movement-south-africa-grade-12>. [2017, Julie 3]
- Blignaut, Joline en Harold Lesch. 2014. 'n Ondersoek na die taalgebruik in *Son* as verteenwoordigend van Kaaps. *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus* (45): 19-41.

- Boesak, Allan. 1976. *Coming in out of the wilderness: A comparative interpretation of the ethics of Martin Luther King Jr. and Malcolm X*. Kampen: Uitgeversmaatschappij J.H. Kok.
- Boesak, Allan. 1977. *Farewell to innocence: A social-ethical study of black theology and black power*. New York: Orbis Books.
- Bonthuys, Marni. 2016. 'n Vergelykende ondersoek na die toekenning van debuutpryse vir Afrikaanse en Nederlandstalige poësie, 1990-2009. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Botes, Nina. 2012a. 'Haar art was befok, haar gap was groovy': Die resepsie van *Noudat slapende honde* in Suid-Afrika en die Lae Lande. In T'Sjoen, Yves en Ronel Foster (reds.). *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands. Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands*. Leuven: Acco.
- Brink, André P. 2008. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brümmer, Willemien. 2011. Ek is gevaarlik vir witmense. *Die Burger*. 16 Julie.
- Carstens, W.A.M., 1993. Inleiding tot die sosiolinguïstiek IV: Die ontwikkeling en onderskeiding van Afrikaans se standaardvariëteite. *Tydskrif vir Taalonderrig* 27(2): 114-143.
- Carstens, Wannie. 2013. Die storie van Afrikaans. Perspektiewe op die verlede, hede en toekoms. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 20(1): 21-40.
- Charles Bukowski Works Database*. 2015. [Intyds]. Beskikbaar: <http://bukowski.net/-database/detail.php?WorkNumber=339>. [2015, Januarie 5].
- Cheng, Cliff. 1997. A review essay on the books of bell hooks: Organizational diversity lessons from a thoughtful race and gender heretic. *The Academy of Management Review* 22(2). [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/259333>. [2016, Oktober 12]. 553-564.
- Chua, Lawrence. 1994. bell hooks. *Bomb Magazine*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://bombsite.com/issues/48/articles/1789>. [2016, Junie 28].
- Cirlot, J.E. 1982. *A dictionary of symbols*. Tweede uitgawe. (Vertaal deur Jack Sage). Londen: Routledge.

- Cochrane, Neil. 2001. Literêre minderhede binne die Afrikaanse uitgewersbedryf na 1994: Homeros en Kwela Uitgewers as gevallestudies. *Tydskrif vir Letterkunde* 39(3-4): 67-77.
- Cochrane, Neil. 2008. Swart Afrikaanse vroueskrywers (1995-2007): Nog steeds 'n literêre minderheid binne 'n demokratiese bestel? *Acta Academica* 40(1): 31-51.
- Coetzee, Ampie. 2002. Swart Afrikaanse skrywers: 'n Diskursiewe praktyk van die verlede. *Stilet* 14(1): 149-166.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum* (1): 139-167.
- Crenshaw, Kimberle. 1991. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review* 43(6): 1241-1299.
- Crous, Marius. 2009. Afrikaans poetry: New voices. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 21(1-2): 200-217.
- Crous, Marius. 2011. Versindaba 2010. *Tydskrif vir Letterkunde* 48(2): 230-231.
- Davids, A, 1987. The role of Afrikaans in the history of the Cape Muslim community. *Afrikaans en Taalpolitiek* 15: 37-59.
- Davidson, Tim en Jeanette R. Davidson. 2009. bell hooks, white supremacy, and the academy. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical Perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 67-81.
- De Vries, Florence. 2017. Die kuns van omgee. *Taalgenoot*, somer 2017. 50-52.
- Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy. 2009. Introduction. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 1-15.
- Del Guadalupe Davidson, Maria. 2009. bell hooks and the move from marginalized other to radical black subject. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 121-131.
- Del Guadalupe Davidson, Maria. 2009. bell hooks and the move from marginalized other to radical black subject. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 121-131.

- Departement van Basiese Opvoeding. 2016. Implemetation of grade 12 National Senior Certificate literature set-works for all official languages in the October/November 2017 and February/March 2018 examination. *Omsendbrief E39 van 2016*. Pretoria.
- Du Preez, Max. 2011. Dié skaamte verlam bloot. *Rapport*, 2 Julie.
- Duffy, D.R. 2010. Similarities and differences between the Civil Rights Movement and Apartheid. [Intyds]. Beskikbaar: <https://drduffy2009.wordpress.com/2010/04/23/blog-3-similarities-and-differences-between-the-civil-rights-movement-and-apartheid/>. [2017, Julie 9].
- Dunn, David. 2013. African-American cinema rises in popularity. The Shorthorn [Intyds]. Beskikbaar: http://www.theshorthorn.com/life_and_entertainment/arts_and_entertainment/movies_and_tv/african-american-cinema-rises-in-popularity/article_a0de1d0c-1e9a-11e3-ba5f-001a4bcf6878.html. [2016, Oktober 20].
- Ebersohn, Karen. 2009. Twee digters wen gesamentlik die Eugène Marais-prys vir poësie. *Volksblad*, 29 Junie.
- Ekermans, Brönhilde. 2004. *Deur die Duineveld na Skipskop*. Overberg: Overberg Toetsbaan.
- Ester, Hans. 2009. Ronelda S. Kamfer: Een nuwe digterlik geluid. *Maandblad Zuid-Afrika*, 1 Mei.
- Even-Zohar, Itmar. 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11(1): 9-26.
- Even-Zohar, Itmar. 1997. Factors and dependencies in culture: A revised outline for polysystem culture research. *Canadian Review of Comparative Literature*. 15-34.
- Farr, Arnold. 2009. The specter of race: bell hooks, deconstruction and revolutionary blackness. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 156-164.
- February, Vernon. 2015. 'n Perspektief op die aanvangsfase van die Afrikaanse letterkunde. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 1. Pretoria: J.L. van Schaik-uitgewers. 3-22.
- Ferber, M. *A Dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Foster, P.H. 2015. *Swart Afrikaanse poësie*. Referaat gelewer by die Letterkunde-Ondersteuningskomitee, aantekeninge beskikbaar gestel aan die WKOD. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Foster, P.H. en L. Viljoen. 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.
- Foster, Ronel (red.). 2012. Redaksioneel. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 19(2): 1-4.
- Foster, Ronel. 2014. Diaspora in the township: Representations of “homeland” and “hostland” in the poetry of coloured Afrikaans poets. Referaat, kongres van die American Comparative Association. New York.
- Foster, Ronel. 2017. *Van VOC-verversingspos tot V&A Waterfront, en verder: Die representasie van die Kaap in enkele gedigte*. Ongepubliseerde kongresreferaat gelewer by die 4e Gentse Colloquium over het Afrikaans, 11 Oktober.
- Francken, Eep. 2013. Ronelda, Piet en Jan: (Post)koloniale stemmen over de eerste commandeur van Kaap de Goede Hoop. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 20(2): 6-22.
- Fuller, Mary C. 1995. Myths of Identity in Derek Walcott's 'The Schooner *Flight*'. *Connotations: A Journal of Critical Debate*. 5(2): 322-338.
- Galloway, F. en R. Venter 2005. A research framework to map the transition of the South African book publishing industry. *Publishing Research Quarterly* 20(4): 52-70.
- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (Vertaal deur Lewin, J.E.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerwel, G.J. 1983. Literatuur en apartheid: Konsepsies van 'gekleurdes' in die Afrikaanse roman tot 1948 (No. 1). Kampen.
- Gerwel, G.J. 1985. Van Petersen tot die hede. 'n Kritiese bestekopname. In: Julian F. Smith, Alwyn van Gensen en Hein Willemsse (reds.). *Swart Afrikaanse skrywers: Verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville*. Bellville: UWK Drukkery. 11-21.
- Greyling, F. 2009. Avontuur: 'n Praktykgebaseerde verkenning van intermedialiteit en materialiteit in 'n boekprojek. *Stilet* 21(2): 91-113.
- Grebe, H.P. 1999. Oosgrensafrikaans: 'n te eksklusiewe begrip?. *Literator* 20(1):51-65.
- Groot Woordeboek Afrikaans en Nederlands*. 2011. Kaapstad: Pharos.

- Hambidge, Joan. 2008. In sterk stem basuin sy haar sê uit. *Beeld*. 22 September.
- Hambidge, Joan. 2014. Danie Marais, solank die verlange die sweep swaai. *Woorde wat weeg* [Intyds]. Beskikbaar: <http://joanhambidge.blogspot.com/2014/07/danie-marais-solank-verlange-die-sweep.html>. [2017, Januarie 5].
- Hambidge, Joan. 2016. Ronelda S. Kamfer – Hammie (2016). *Woorde wat weeg* [Intyds]. Beskikbaar: <http://joanhambidge.blogspot.co.za/2016/02/ronelda-s-kamfer-hammie-2016.html>. [2017, Junie 3].
- Headley, Clevis. 2009. The ethics of blackness: bell hooks's 'Postmodern blackness' and the imperative of liberation. In: Del Guadalupe Davidson, Maria en George Yancy (reds.). *Critical perspectives on bell hooks*. New York: Routledge. 132-155.
- Hendricks, Frank S. 2014. *Met Ponelis op die spoor van Praatafrikaans*. Ongepubliseerde kongresreferaat gelewer by die Ponelis-gedenklesing, Stellenbosch, 24 Julie.
- Hendricks, Leezil. 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, bell. 1989. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 1990. *Yearning: Race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 1994. *Outlaw culture: Resisting representations*. New York: Routledge.
- hooks, bell. 1994. *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 1996. *Bone black: Memories of girlhood*. New York: Henry Holt.
- Jansen, Ena. 2011. From Thandi the maid to Thandi the madam: Domestic workers in the archives of Afrikaans Literature and a family photograph album. *South African Review of Sociology*. 42(2): 102-121.
- Johnson, Kevin R. 2001. The end of "Civil Rights" as we know it?: Immigration and civil rights in the new millenium. 49 *UCLA L* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.heinonline.org.ez.sun.ac.za/HOL/Page?page=1481&handle=hein.journals%2Fuclalr49&collection=journals#1515>. [2013, Oktober 16]. 1482-1512.
- Joubert, Marlies (red.). 2014. *In a burning sea: Contemporary Afrikaans poetry in translation*. Pretoria: Protea Boekhuis.

- Joubert, Marlies. 2010. Oor ritmisiteit: “Praatpoësie” en die Afrikaanse tradisie. *Versindaba* [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2010/08/10/oor-ritmikaliteit-%E2%80%9Cpraatpoesie%E2%80%9D-en-die-afrikaanse-tradisie/>. [2017, Julie 2].
- Kamfer, Ronelda S. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, Ronelda S. 2010a. Skrywers trek vol sale want dié mense lees. *Die Burger*, 26 Februarie.
- Kamfer, Ronelda S. 2010b. Waar skrywers nog volgepakte sale kan trek. *Beeld*, 26 Februarie.
- Kamfer, Ronelda S. 2010c. Die ding lê in die manier van oorvertel. *Rapport*, 5 September.
- Kamfer, Ronelda S. 2011. *grond/Santekraam*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, Ronelda S. 2012. *Santenkraam*. (Vertaal deur Alfred Schaffer). Amsterdam: Podium Uitgeverij.
- Kamfer, Ronelda S. 2013. “Poetry oo die liewe annie anne kant” – Ronelda Kamfer gesels met Nathan Trantaal oor Chokers en Survivors. *LitNet*, 17 Julie. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/poetry-oo-die-liewe-annie-anne-kant-ronelda-kamfer-gesels-met-nathan-trantaal-oor-chokers/>. [2017, Julie 16].
- Kamfer, Ronelda S. 2015. “Bellville” opgevoer by InZync Poetry Slam, Amazink, Kayamandi, Stellenbosch [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=XsVyoSsRhn8>. [2017, April 28].
- Kamfer, Ronelda S. 2016. *Hammie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kamfer, Ronelda. 2016b. Onderhoud met Annemarié van Niekerk by US Woordfees. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=N5QQThaDdwg> en <https://www.youtube.com/watch?v=Oz18v1SJUMg>. [2017, Mei 29].
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau. 241-244.
- Kellman, Steven G. 2006. Charles Bukowski American literature analysis. *Masterpieces of American Literature* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.enotes.com/topics/charles-bukowski/critical-essays#critical-essays-analysis>. [2017, April 5].
- Kellman, Steven G. 2009. The Schooner summary. *Masterpieces of American Literature, Critical edition* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.enotes.com/topics/-schooner#summary-the-work>. [2017, Januarie 5].

- Kerr, Kathleen. 2006. Race, nation, and ethnicity. In: Waugh, Patricia (red.). *Literary theory and criticism: An Oxford guide*. Oxford: Oxford University Press. 362-385.
- Klein, Marcia. 2017. How SA is changing. *Finweek*, 2 Februarie.
- Kleyn, Leti. 2008. 'n Ander bestekopname van die Afrikaanse poësie, 2004-2007. *LitNet Akademies* 5(1).
- Kleyn, Leti. 2013. 'n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000-2009. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Knight, Richard. 2004. A Decade of Democracy: Economic Policy and Development in SA. [Intyds]. Beskikbaar: <http://richardknight.homestead.com/files/sieconomic-policy2004.htm>. [2017, Julie 9].
- Kotzé, Ernst. 2007. Die betroubare woord: 'n Beskouing van Arabies-Afrikaanse, Maleierafrikaanse en Kaaps-Afrikaanse tekste as fonologiese bloudruk vir hedendaagse Praatafrikaans. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 14(2): 108-119.
- Krog, Antjie en Alfred Schaffer (reds). 2005. *Nuwe Stemme* 3. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Kuumba, Bahati M. 2002. 'You've struck a rock: Comparing gender, social movements, and transformation in the United States and South Africa. *Gender and Society* 16(4): 504-523.
- Le Cordeur, Michael. 2011. Die variëteite van Afrikaans as draers van identiteit. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 51(4): 758-777.
- Le Cordeur, Michael. 2018. Voorstelling van Adam Small tydens onthulling van borsbeeld. *LitNet* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/voorstelling-van-adam-small-tydens-onthulling-van-borsbeeld/>. [2018, Februarie 24].
- Malcolm X. 2013. *The biography channel website* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.biography.com/people/malcolm-x-9396195> [2016, November 16].
- Mark, Joshua J. 2014. Dogs in the ancient world. *Ancient history encyclopedia* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.ancient.eu/article/184/>. [2016, November 12].
- Martin, Joan, M. 1993. The notion of difference for emerging womanist ethics: The writings of Audre Lorde and bell hooks. *Journal of Feminist Studies in Religion* 9(1/2): 39-51.

- Millikan, M. 2013. Hollywood reflects on race in year of black, civil rights films. *Chicago Tribune* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.reuters.com/article/entertainment-us-race/hollywood-reflects-on-race-in-year-of-black-civil-rights-films-idUSBRE97P0GE20130826>. [2017, Augustus 20].
- Möhlman, Thomas. 2011. Nu de slapende honden, Ronelda S. Kamfer. *Awater* (29), Januarie.
- Mufwene, S.S. 2001. Some sociological inferences about the development of African-American English. In Poplack (red.). 2001. *The English history of African-American English*. Oxford: Blackwell. 233-263.
- Naudé, Charl-Pierre. 2008. 'Vergewe my, ek is Afrikaans'. *Rapport*. 10 Augustus.
- Nederlands Letteren. 2012. Ronelda Kamfer: Writer in Residence, Amsterdam. *YouTube* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=E1OgwmfNqHU>. [2017, Julie 3].
- Nederlandse Taalunie. 2015. Rond / om de tafel (gaan) (zitten). *Taaladvies.net* [Intyds]. Beskikbaar: taaladvies.net/taal/advies/vraag/1366/. [2017, Julie 18].
- Nelson Mandela memorial: Barack Obama's speech in full. 2013. *CNN Politics* [Intyds]. Beskikbaar: <http://edition.cnn.com/2013/12/10/politics/mandela-obama-remarks/index.html> [2017, Augustus 12].
- Nieuwoudt, Stephanie. 2009a. Rockster-digters. *Die Burger*, 21 Maart.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2009b. Nuwe digstem. *Taalgenoot*, 1 Augustus.
- Odendaal, B.J. 2010. Ontwikkeling in die Afrikaanse poësie die afgelope dekade. Voordrag gelewer by 'n byeenkoms van *Dames Perspektief* [Intyds]. Beskikbaar: https://www.ufs.ac.za/docs/librariesprovider20/afrikaans-and-dutch-german-and-french-documents/all-documents/ontwikkelinge.pdf?sfvrsn=2_ [2017, Julie 8].
- Odendaal, Bernard. 2015. Die Afrikaanse poësie 1960 tot 2012. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Odendaal, G.B. 2012. Die herstandaardisering van Afrikaans: 'n Praktiese benadering met die AWS as gevallestudie. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

- Oliphant, Vincent. 2016. Resensie: *Hammie* deur Ronelda S. Kamfer. *LitNet* [Intyds].
Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/resensie-hammie-deur-ronelda-s-kamfer/>. [2017, Junie 3].
- Oostdijk, Chelsea. 2010. Toward a radical black female subjectivity. Altering the way we look. Ongepubliseerde MA-tesis. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Pama, C. 1983. Die groot Afrikaanse familienaamboek. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Petersen, Patrick. 1985. *Amandla Ngawethu*. Genadendal: Morawiese Boekhandel.
- Petersen, Tammy. 2016. Final accused in Valencia Farmer murder case gets 23 years. News24. 2 Februarie. [Intyds]. Beskikbaar: news24.com/news24/SouthAfrica/News-/final-accused-in-valencia-farmer-murder-case-gets-23-years-20160202.
- Pieterse, H.J. 2017. Variasie en variëteit: 'n Voorlopige verkenning van die voorkoms en funksie van taalvariëteite in *Kaar* (Marlene van Niekerk). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 57(2):369-386.
- Pharos Afrikaans-Engels, Engels-Afrikaans woordeboek*. 2010. Kaapstad: Pharos.
- Podium*. s.a. Ronelda Kamfer [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.uitgeverijpodium.nl/Auteurs-/author/160/Ronelda-S-Kamfer>. [2017, April 23].
- Preston, Larry M. Theorizing difference: Voices from the margins. *The American Political Science Review* 89(2): 941-953.
- Prins, Jo. 2013. 'Die Hertzogprys gaan aan...' Maar wat van die naaswenner(s)? *Die Burger*, 20 April.
- Prins, Jo. 2015. Digter Ronelda Kamfer kry reuse-skrywersbeurs. *Netwerk24*, 17 Desember.
- Renders, Luc. 2001. The voice of the coloured writer in contemporary Afrikaans literature. *Stilet* 13(2): 92-102.
- Reuter, Stefanie. 2015. Becoming a subject: Developing a critical consciousness and coming to voice in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. In: Anja Oed (red.) *Reviewing the past, negotiating the future: The African Buildingsroman*.
- Rich, Adrienne. 1978. Disloyal to civilization: Feminism, racism, gynepobia. In: *On lies, secrets, and silence: Selected prose 1966-1978*. New York: Norton.
- Riches, William, T. Martin. 2010. *The Civil Rights Movement: Struggle and resistance*. Derde uitgawe. Hampshire: Palgrave MacMillan.

- Roets, Adriaan. 2017. Bouwer Bosch is sorry about apartheid, even though he didn't cause it. *The Citizen* [Intyds]. Beskikbaar: <https://citizen.co.za/news/south-africa/1519771/bouwer-bosch-is-sorry-about-apartheid-even-though-he-didnt-cause-it/>. [2017, September 18].
- Saal, Elvis en Joline Blignaut. 2011. 'Moetie rai gammattaal gebrykie': Die gebruik en waarde van 'n Tienerkaaps in gedrukte advertensies. *LitNet Akademies* 8(3): 345-371.
- Seidman, Gay. 1999. Is South Africa different? Sociological comparisons and theoretical contributions from the land of apartheid. *Annual Review of Sociology* 25: 419-440.
- Smith, Julian F., Alwyn van Gensen en Hein Willemsse (reds.). *Swart Afrikaanse skrywers. Verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville op 26-27 April 1985*. Bellville: UWK-Drukkery. 11-22.
- Smith, Susan. 2011. 'n Verkenning van konsepte van binne-/buite-wees in Danie Marais se debuut-digbundel, in die buitenste ruimte (2006) met paratekstualiteit as vertrekpunt. *Stilet*. 23(2): 28-47.
- Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom*. 2009. Kaapstad: Pharos.
- Stander, Aletta Sophia. Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) as mineurletterkunde. Ongepubliseerde magister-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Statistiek Suid-Afrika. 2011. *Census in brief*. Pretoria: Statistiek Suid-Afrika. http://www.statssa.gov.za/census/census_2011/census_products/Census_2011_Census_in_brief.pdf
- Stephens, Marcelena. 2012. Civil Rights Movement and Apartheid: Compare and Contrast [Intyds]. Beskikbaar: <https://marcelenastephens.wordpress.com/2012/05/02/civil-rights-movement-and-apartheid-compare-and-contrast/>. [2017, Julie 9].
- Taljord, Marlies. 2016. Resensie: *Hammie* (Ronelda S. Kamfer). *Versindaba* [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2016/03/03/resensie-hammie-ronelda-s-kamfer/>. [2017, Junie 3].
- Taylor, Ula. 1998. The historical evolution of black feminist theory and praxis. *Journal of Black Studies* 29(2): 234-253.
- Terblanche, Erika. 2014. Ronelda Kamfer. *Litnet* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/article/ronelda-kamfer-1981>. [2017, Januarie 15].

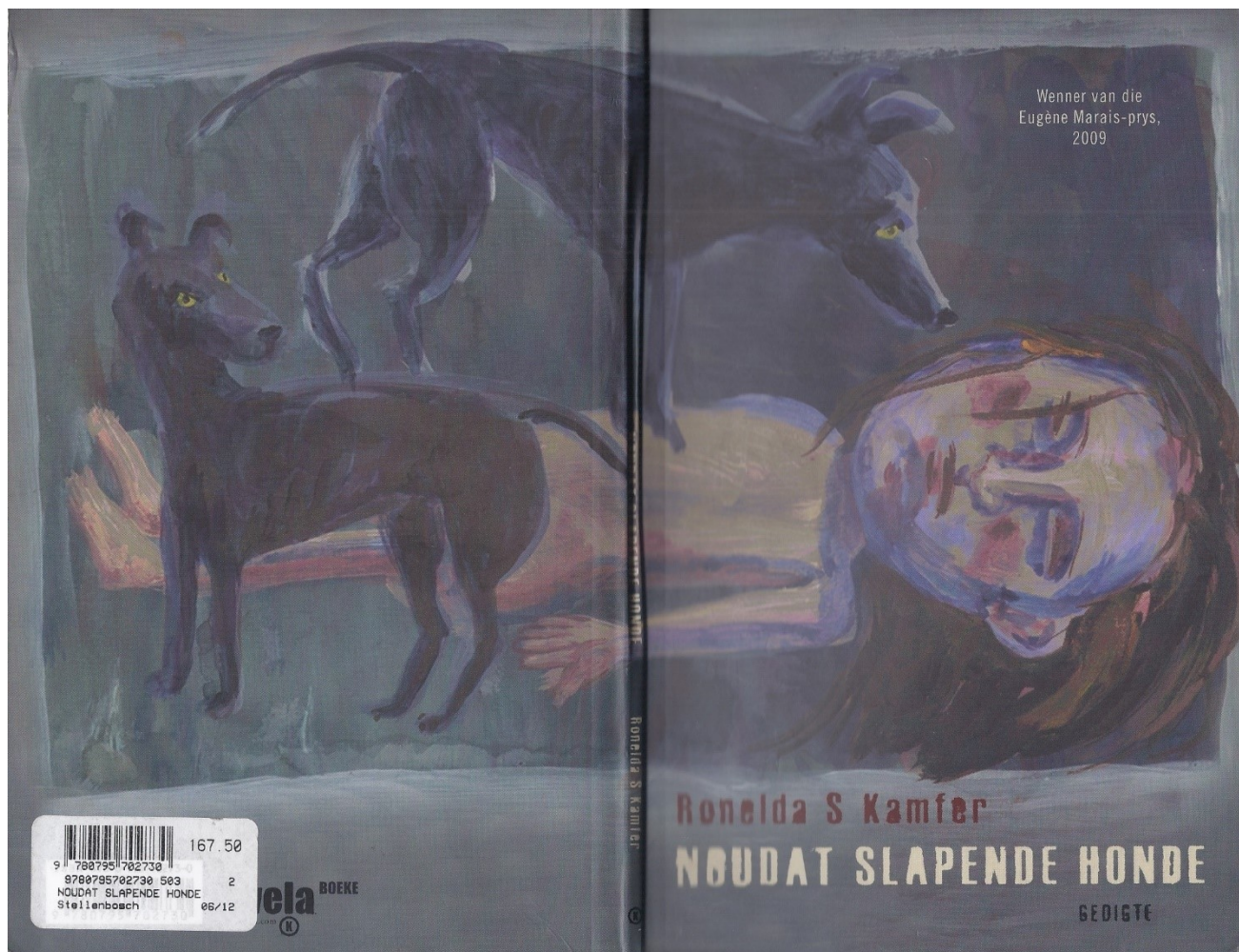
- Torr, Donnay. 2017. Wanneer digkuns en animasie trou. *Taalgenoot*, somer 2017. 62-65.
- Tricameral parliament inaugurated. 2011. *SA History Online* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.sahistory.org.za/dated-event/tricameral-parliament-inaugurated>. [2017, Julie 3].
- T'Sjoen, Yves. 2013. Beloken blikvelden in de Lage Landen: Eenentwintigste-eeuwse receptie van Nederlandse vertalings van Afrikaans poëzie. *Tydskrif vir Letterkunde* 50(1): 16-35.
- Valdavia, Angharad N. 2002. bell hooks: Ethics from the Margins. *Qualitative Inquiry* 8(4): 429-447.
- Van Coller, H.P. 2001. N.P van Wyk Louw as kanoniseerder (Deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 41(1): 63-72.
- Van Coller, H.P. 2002. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(1): 66 – 78.
- Van Coller, Hennie. 2011a. Een nasionale boekeredakteur. *Volksblad*, 7 Maart.
- Van Coller, Hennie. 2011b. Literatuur in die marge: Die plek van die middelmoet-literatuur. *LitNet Akademies* 8(2).
- Van der Merwe, Chris N. en Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L van Schaik.
- Van der Waal, C.S. 2012. Creolisation and Purity: Afrikaans Language Politics in Post-Apartheid Times. *African Studies*. (71)3: 446-463.
- Van Gorp, H.R., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend (red.). 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Walters-Noordhoff.
- Van Niekerk, Annemarié. 2015. Die vroueskrywer in die Afrikaanse letterkunde. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 2. Pretoria: J.L. van Schaik-uitgewers.
- Van Wyk, Steward. 2008. Kamfer se gedigte. *LitNet*. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/kamfer-se-gedigte/>. [2017, Julie 14].
- Vermeulen, Dalene. 2014. Die funksie van taal in Ronelda Kamfer se Noudat slapende honde (2008) en grond/Santekraam (2011) aan die hand van bell hooks se teoretisering. Ongepubliseerde referaat, USAN-kongres vir jong navorsers. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

- Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. 2010. Kaapstad: Pharos.
- Vice, Samantha. 2010. How do I live in this strange place? *Journal of Social Psychology* 41(3): 323-342.
- Viljoen, Hein. 2010. Groot avonture in die (onlangse) Afrikaanse poësie. *Stilet* 21(2): 169-196.
- Viljoen, Louise. 2001. The contestation and renegotiation of gendered space in Afrikaans women's poetry. *Stilet* 13(2): 51-64.
- Viljoen, Louise. 2005. Displacement in the literary texts of black Afrikaans writers in South Africa. *Journal of Literary Studies* 21(1): 93-118.
- Viljoen, Louise. 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, Louise. 2011a. Of chisels and jackhammers: Afrikaans poetry, 2000 – 2009. *Current writing: Text and Reception in Southern Africa* 23(1): 17-34.
- Viljoen, Louise. 2011b. Ronelda Kamfer: Die teks binne die konteks. Ongepubliseerde gaslesing. Leiden: Universiteit Leiden.
- Viljoen, Louise. 2013. Perspektiewe op Afrikaans in die werk van swart Afrikaanse digters in post-apartheid Suid-Afrika. In: Liebrechts, Peter, Olf Praamstra en Wium van Zyl (samestellers). 2013. *Zo ver en dichtbij. Literaire betrekkingen tussen Nederland en Zuid-Afrika*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut. 285-301.
- Waugh, Patricia (red.). 2006. *Literary theory and criticism: An Oxford guide*. Oxford: Oxford University Press.
- Wellmann, Julie Gail. 2003. "Third World" female experience in Africa and the USA as represented in four novels by Yvonne Vera and Toni Morrison. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Wicomb, Zoë. Shame and identity: The case of the coloured in South Africa. In Attridge, Derek en Rosemary Jolly (reds.). *Writing South Africa: Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. 91-107.
- Willemsse, Hein. 1987. "Maa' die manne waver nog". Jonger swart Afrikaanse skrywers. In Malan, C. (red.). *Race and literature / Ras en literatuur*. SENSAL-publikasie. 197-205.

- Willemse, Hein. 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 2. Pretoria: J.L. van Schaik-uitgewers: 3–20.
- Willemse, Hein. 2007. *Aan die ander kant: Swart Afrikaanse skrywers in die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Willemse, Hein. 2015. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 1. Pretoria: J.L. van Schaik-uitgewers: 73-91.

ADDENDA

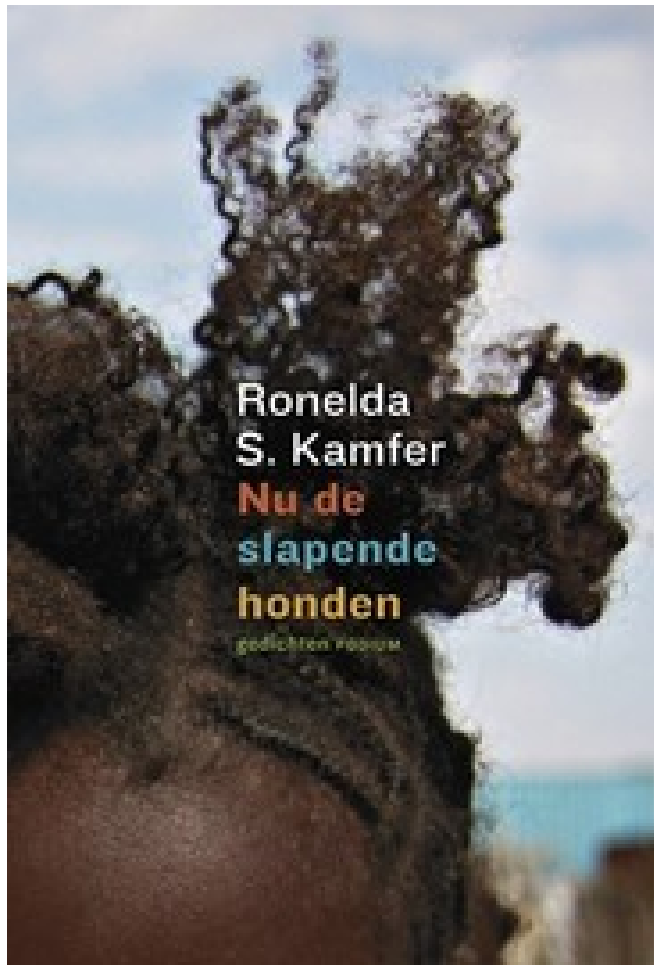
A. Bundelomslae



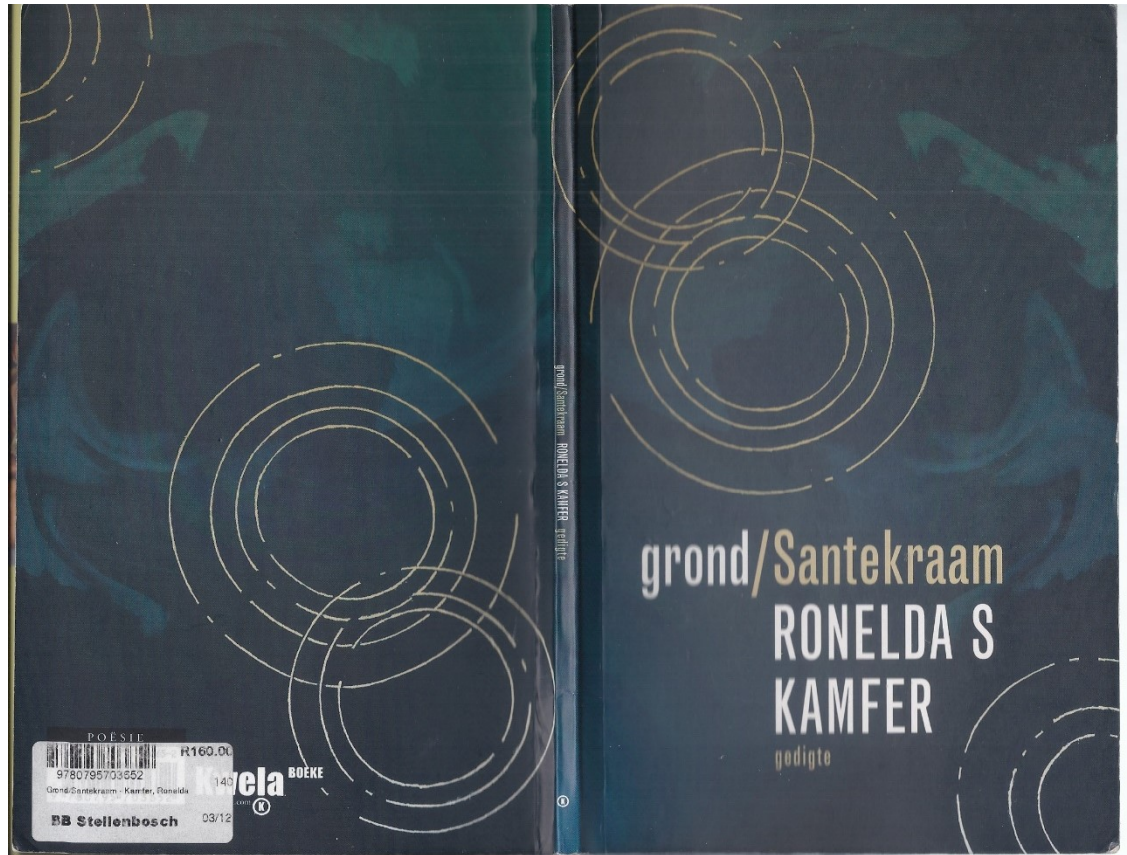
1. *Noudat slapende honde* (2008)

2. *Nu de slapende honden* (2010)

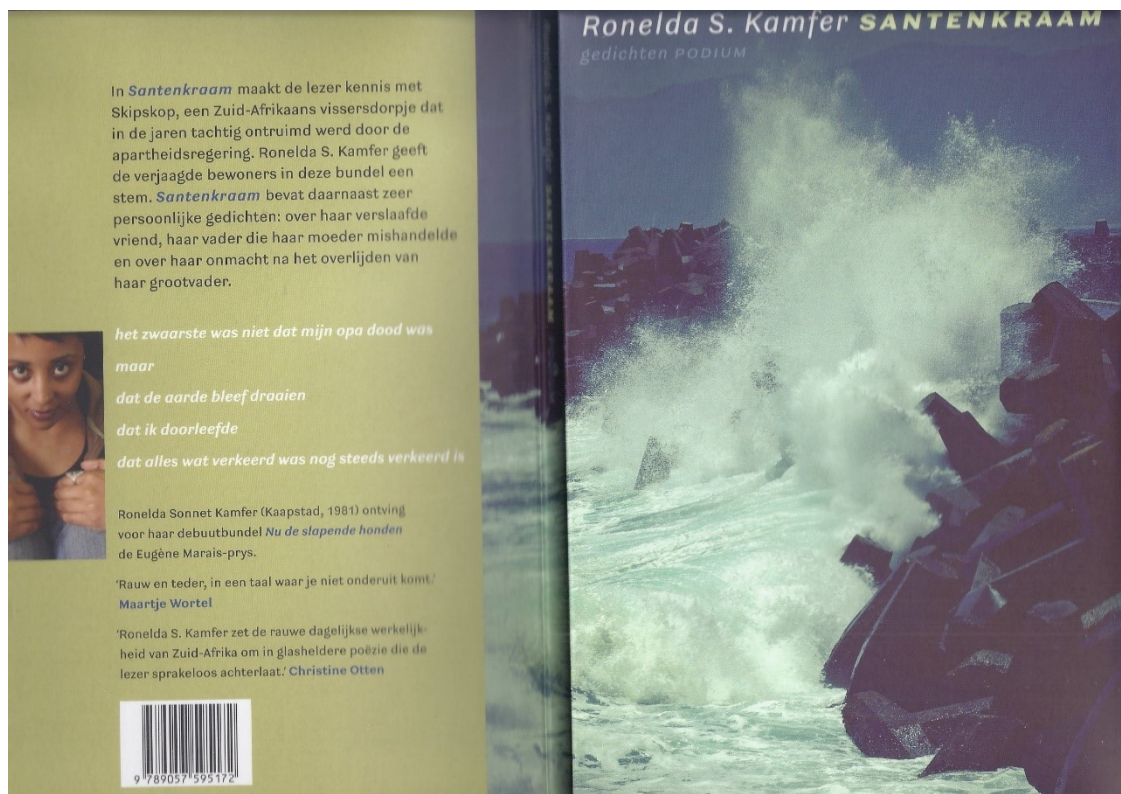
Beskikbaar: <http://www.uitgeverijpodium.nl/book/344/Nu-de-slapende-honden>



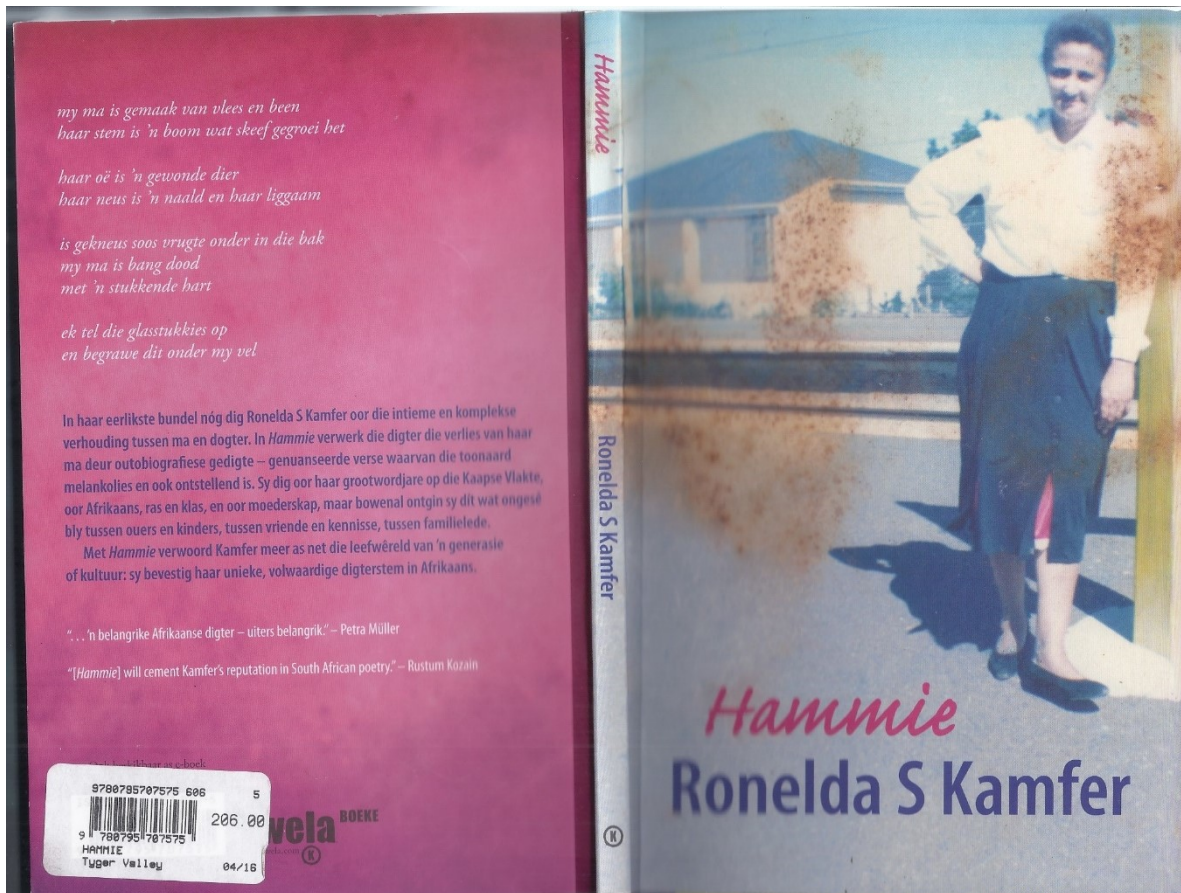
3. *grond/Santekraam* (2011)



4. *Santenkraam* (2012)

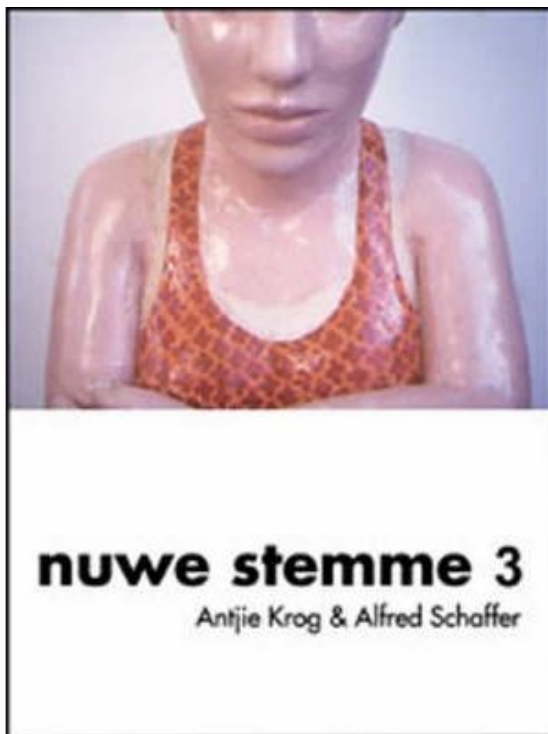


5. Hammie (2016)



6. Nuwe Stemme 3

Bundelomslag



Beeldhouwerk

Claudette Schreuders, 2001.

Owner of two swimsuits, *Burnt by the Sun*-
uitstalling.

Jakarandahout, emalje en olie verf

129.5 x 38 x 35.5 cm

Bron: [http://www.claudetteschreuders.com/
/exhibitions/burnt-by-the-sun/](http://www.claudetteschreuders.com/exhibitions/burnt-by-the-sun/)



B. Motto's van bundels

Die tekste waaraan die motto's van Kamfer se bundels ontleen is asook lirieke van enkele liedjies wat belangrik is, word vervolgens in Addendums B en C opgeneem. Die titel van die album asook die jaar van vrystelling word saam met die kunstenaar aangedui.

Nightswimming

REM

Automatic for the People (1992)

Nightswimming deserves a quiet night

The photograph on the dashboard taken years ago,
turned around backwards so the windshield shows.
Every street light reveals a picture in reverse
Still it's so much clearer

I forgot my shirt at the water's edge
The moon is low tonight

Nightswimming deserves a quiet night
I'm not sure all these people understand
It's not like years ago
The fear of getting caught
The recklessness and water
They cannot see me naked
These things they go away
Replaced by every day

Nightswimming,
remembering that night
September's coming soon
I'm pining for the moon
And what if there were two
Side by side in orbit around the fairest sun?
The bright tide forever drawn
Could not describe nightswimming

You, I thought I knew you
You, I cannot judge
You, I thought you knew me
This one laughing quietly
Underneath my breath
Nightswimming

The photograph reflects
Every street light a reminder
Nightswimming
Deserves a quiet night
Deserves a quiet night

The Night Will Always Win

Elbow

Build a Rocket Boys! (2011)

I throw this to the wind
But what if I was right
Well, did you trust your noble dreams
And gentle expectations
To the mercy of the night?
The night will always win
The night has darkness on its side
I throw this to the wind

I miss your stupid face
I miss your bad advice
I try to clothe your bones
With scratchy super eights
Exaggerated stories and old tunes
But never by the moon
And not the state I'm in
The night will always win

I throw this to the wind
But what if I was right
Well, did you trust your noble dreams
And gentle expectations to the mercy of the night
The night will always win
The night has darkness on its side
I've thrown this to the wind

I miss your stupid face
I miss your bad advice
I tried to clothe your bones with scratches
Super 8s, exaggerated stories and old tunes
But never by the moon
But never the state that I'm in
The night will always win

Dear Mama

Tupac Shakur

Me Against the World (1995)

You are appreciated
When I was young, me and my mama had beef
17 years old, kicked out on the streets
Though back at the time I never thought I'd see her face
Ain't a woman alive that could take my mama's place
Suspended from school
And scared to go home, I was a fool
With the big boys breaking all the rules
I shed tears with my baby sister, over the years
We was poorer than the other little kids
And even though we had different daddies, the same drama
When things went wrong we'd blame mama

I reminisce on the stress I caused, it was hell
Huggin' on my mama from a jail cell
And who'd think in elementary, hey
I'd see the penitentiary one day?
And running from the police, that's right
Mama catch me, put a whoopin' to my backside
And even as a crack fiend, mama
You always was a black queen, mama
I finally understand
For a woman it ain't easy trying to raise a man
You always was committed
A poor single mother on welfare, tell me how you did it
There's no way I can pay you back, but the plan
Is to show you that I understand; you are appreciated

Lady, don't you know we love ya? (Dear Mama)
Sweet lady, place no one above ya (You are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love ya?

Now, ain't nobody tell us it was fair
No love from my daddy, 'cause the coward wasn't there
He passed away and I didn't cry, 'cause my anger
wouldn't let me feel for a stranger
They say I'm wrong and I'm heartless, but all along
I was looking for a father he was gone
I hung around with the thugs
And even though they sold drugs
They showed a young brother love
I moved out and started really hangin'
I needed money of my own, so I started slangin'
I ain't guilty, 'cause even though I sell rocks
It feels good putting money in your mailbox
I love paying rent when the rent is due
I hope you got the diamond necklace that I sent to you
'Cause when I was low you was there for me
And never left me alone, because you cared for me
And I could see you coming home after work late
You're in the kitchen, trying to fix us a hot plate
You just working with the scraps you was given
And Mama made miracles every Thanksgivin'
But now the road got rough, you're alone
You're trying to raise two bad kids on your own
And there's no way I can pay you back, but my plan
Is to show you that I understand; you are appreciated

Lady, don't you know we love ya? (Dear Mama)
Sweet lady, place no one above ya (You are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love ya?

Pour out some liquor and I reminisce
'Cause through the drama I can always depend on my mama
And when it seems that I'm hopeless

You say the words that can get me back in focus
When I was sick as a little kid
To keep me happy, there's no limit to the things you did
And all my childhood memories
Are full of all the sweet things you did for me
And even though I act crazy
I gotta thank the Lord that you made me
There are no words that can express how I feel
You never kept a secret, always stayed real
And I appreciate how you raised me
And all the extra love that you gave me
I wish I could take the pain away
If you can make it through the night, there's a brighter day
Everything will be alright if you hold on
It's a struggle everyday, gotta roll on
And there's no way I can pay you back, but my plan
Is to show you that I understand; you are appreciated

Lady, don't you know we love ya? (Dear Mama)
Sweet lady, place no one above ya (You are appreciated)
Sweet lady, don't you know we love ya? (Dear Mama)
Sweet lady
Lady (Dear Mama)

Keep ya head up

Tupac Amaru Shakur
Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z (1993)

Little something for my godson Elijah
And a little girl named Corin

Some say the blacker the berry, the sweeter the juice
I say the darker the flesh, then the deeper the roots
I give a holla to my sisters on welfare
2Pac cares if don't nobody else care
And I know they like to beat you down a lot
When you come around the block, brothers clown a lot
But please don't cry, dry your eyes, never let up
Forgive, but don't forget, girl, keep ya head up
And when he tells you you ain't nothin', don't believe him
And if he can't learn to love you, you should leave him
'Cause, sister, you don't need him
And I ain't tryin' to gas you up, I just call 'em how I see 'em
You know what makes me unhappy?
When brothers make babies
And leave a young mother to be a pappy
And since we all came from a woman
Got our name from a woman and our game from a woman
I wonder why we take from our women
Why we rape our women — do we hate our women?
I think it's time to kill for our women
Time to heal our women, be real to our women
And if we don't we'll have a race of babies

That will hate the ladies that make the babies
And since a man can't make one
He has no right to tell a woman when and where to create one
So will the real men get up?
I know you're fed up, ladies, but keep ya head up

Keep ya head up, ooh, child
Things are gonna get easier
Keep ya head up, ooh, child
Things'll get brighter
Keep ya head up, ooh, child
Things are gonna get easier
Keep ya head up, ooh, child
Things'll get brighter

Ayo, I remember Marvin Gaye used to sing to me
He had me feelin' like black was the thing to be
And suddenly the ghetto didn't seem so tough
And though we had it rough, we always had enough
I huffed and puffed about my curfew and broke the rules
Ran with a local crew and had a smoke or two
And I realize Mama really paid the price
She nearly gave her life to raise me right
And all I had to give her was my pipe dream
Of how I'd rock the mic and make it to the bright screen
I'm tryin' to make a dollar out of fifteen cents
It's hard to be legit and still pay the rent
And in the end it seems I'm headin' for the pen
I try to find my friends, but they're blowin' in the wind
Last night my buddy lost his whole family
It's gonna take the man in me to conquer this insanity
It seems the rain'll never let up
I try to keep my head up and still keep from gettin' wet up
You know, it's funny, when it rains it pours
They got money for wars but can't feed the poor
Say there ain't no hope for the youth
And the truth is it ain't no hope for the future
And then they wonder why we crazy
I blame my mother for turnin' my brother into a crack baby
We ain't meant to survive, 'cause it's a set-up
And even though you're fed up, huh, you got to keep ya head up
[Repeat Chorus]

And uh, to all the ladies havin' babies on they own
I know it's kinda rough and you're feelin' all alone
Daddy's long gone and he left you by your lonesome
Thank the Lord for my kids even if nobody else want 'em
'Cause I think we can make it; in fact, I'm sure
And if you fall, stand tall and come back for more
'Cause ain't nothin' worse than when your son
Wants to know why his daddy don't love him no mo'

You can't complain you was dealt this
Hell of a hand without a man, feelin' helpless
Because there's too many things for you to deal with
Dyin' inside, but outside you're lookin' fearless
While tears is rollin' down your cheeks
You steady hopin' things don't fall down this week
'Cause if it did, you couldn't take it
And don't blame me — I was given this world, I didn't make it
And now my son's gettin' older and older
And colder from havin' the world on his shoulders
While the rich kids is drivin' Benz
I'm still tryin' to hold on to survivin' friends
And it's crazy, it seems it'll never let up
But please, you got to keep ya head up

C. Ander tekste

Kytie

Koos Kombuis

Elke boemelaar se droom (1994)

Ek onthou haar nog soos gister.
Vandat ek so klein was, was sy daar gewees.
Met haar oë soos Kafferbier laat sy jou dink
die Mona Lisa was dalk bruin gewees
Kytie Adams was die vrou geïnstalleer in ons kombuis
Sy kon dishes doen en klere was, die kinders oppas
en vir ons maniere wys, maniere wys

[Koor]

Kytie, Kytie, Kytie, jy't nie verniet vir 20 jaar by ons gebly
Kytie, Kytie, Kytie, jy was nie net 'n meid nie, maar 'n ma vir my

Kytie was 'n klimmeid, toe't my ma-hulle haar gevang duskant Riversdale
Nuwe klere en Gesangboek, vir die weerlig was sy bangbroek, maar sy't nooit gehuil
Sy kon lekker lag en speel met my, 'n troos as alles opfok
Of die bure se familie oor die draad baklei, oor die draad baklei

[Koor]

Later het die skottelgoed net skielik vuil gebly.
Kytie was oorlede, die dokter sê sy het swaar gely
Haar ouma so vol kreukels het gevloek met spierwit kneukels
By die hostel het haar familie gewag dat ons kon bye sê soos tevore
Maar my pa kon nie besluit nie, waar kry ons nog 'n Kytie?
Niks meer mieliepap ontbyt nie, waar kry ons nog 'n Kytie?
Toe't ons verby gery, verby gery

[Koor]

Maar ek onthou nog hoe't sy my vol Puretee gevoer
Pens en pootjies op die tafel, "Oop jou bek klein baas, dis lekker"
Etiket se moer, etiket se moer

[Koor]

Vreters van die bossie

DJ Opperman

Komas uit 'n bamboesstok (1979)

Hy sink onder die waterlyn
na die glaukane:

In die Donker Kolk die swart serpentyn,
uit vars waters die ghielies en die springers,
en in dié domein waar sponse stoel
en die verlore uitverkorenes
in trekskole spoel
en in die vreugde van die laterale lyn
die ongeordende, evangeliese walrus
preek
oor ons ewige korale

en in stiller waters
die knorhane en die knobbelknoetse
tussen magistrate e rooisteenbrasse
in middagsluimer lê
en wilder die goue kruier rol –
almal na die jonger nimf in blinker skubberok
wat haar treurlied tussen Drie Ankers sing
in benede- en in bowetone
voor die opper- en die ondermane.

Eenkant wei afwykende amfibiane;
diepseeskilpaaie deur lou waters,
op die sand die aarselende krap
en die belangrike bloueblaas
en die seeluis en slierdrelle
van die eerste kwalle uit die Dal,
en in skeure stekelrige pers see-eiers,
porseleinseevarkies en van borsellinne
deur dopperrane uitgemors
op strande tot stukkende wit vinne,
visse van die stok en spies, die glad en glibberige
tong, die bekbroeiers en horingslakkies
wat in vlakwaters vroetel
met die blaasoppies en muntelose meerminbeursies
oor die streep gespat.

Maar by die volle vreters van dié bossie
word alle menswees en gewete uitgewis,
uitgeklop in skuim op klippe, uitgeswalp
in blouselwaters – al die vlekke,
besonderhede, tyd en plekke en herinneringe,
formaliteite, jeremiades, marmelades
by gebraaide spek en eiers –
en ten spyte van die haaie en skaamoog
alles vergeet op die gelyke wieging
van pruttelende monde
in eindelose weivelde van plankton
op die swym van die laterale drang
in die ewige paaiwaters...

met die naslaap se ontspanne sak
deur borrels tot sagter beddings
by oop- en toeprop van walviskorale
en baleinse deininge in die oerkreun
en -snork van onderoseaanse orrels.

D. Kamfer se gedigte

Die gedigte wat in die tesis bespreek is, maar nie volledig geplaas is nie is in die volgorde van bespreking hier opgeneem.

Bundel 1: *Noudat Slapende honde* (2008)

die baas van die plaas

(14)

vir Mammie

ek het 'n ouma
wat net een taal praat
sy vertel my stories van baas Willem
en dr. Metzler

hoe goed baas Willem vir haar was
sy kon altyd eerste kies
watter ou klere sy wou hê
sy vertel van myle stap dorp toe
en hoe baas Willem haar voor
in die bakkie laat sit het
baas Willem het gesê haar kinders
hoef nie die standerd 10 te maak nie
hulle gaan mos op die plaas werk
en help met die kinders grootmaak

dr. Metzler het gesê
my ouma se kinders confuse hom
hulle't 'n immorality in hul oë
hy sê my ouma kan dankie sê
die laaste een is doodgebore

daai een se naam
sou Judas gewees het

Die storie van Klonkies

(16)

vir Leliefontein

Ou Klonkies het sy skaap gemerk
die maerste een
die een wat niemand sou mis nie
Klonkies het heeljaar gewag

Nie nog 'n kaalgat Krismis
vir die Booyens nie
het hy soggens onder die taaibos gebid

Klonkies Booyesen 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

Klonkies wil vir sy kleinsus Hannatjie
die Kaap laat sien
hy't gehoor as jy saans in die Kaap
rondry in 'n kar
lyk dit soos 'n dam oopgekrapte vuurkole
soos 'n droom

Klonkies het vir die oumies Burger
op die plaas gewerk
hy het self die kampdraad gespan
hy't besluit nánag as Oumies en die kinders slaap
vat hy sy gemerkte skaap
Dronk Simon het R100 belowe
en Klonkies kon die afval kry vir Krismis

Ounag het hy die skaap gevat en gehardloop
Dronk Simon het die twee velletjies geld gegee
en die afval in koerantpapier toegedraai

Voordag het Oumies haar broer laat kom
hy't vir Klonkies geslaan, geslaan soos 'n mal vrou
Klonkies het geskreeu en gehuil
dat Hannatjie slim is
dat sy die Kaap moet sien
en dat dit nie elke Krismis
kaalgat kan wees nie

blaas die trompette

(37)

stoppie bus
hold it!

haal uit die nuwe dinnerset
springclean die huis
stiek weg die no-name brands
koop original Coca-Cola
trek netjies aan
laat die neighbours wiet
bel die ver langs familie
laat val, soe by the way,

die nuus by die werk
practice die English

steek weg die swartskaaap, sonnebok, lap wat skeer
familielid
want

daar's 'n vir regtige
wit skoonseun op pad

dood in die familie

(40)

binne-in 'n skoenboks is foto's van kinders
wat luister na stories van 'n groot skip
wat aan die punt van Afrika geanker het
daar's kindertyd-stories van 'n stamboom
wat nooit geplant was nie

'n foto van 'n dronk oom
wat altyd ná sy tweede bruinrokkie vertel het
van sy wit oupa wat vir hom 'n plaas gelos het
maar toe stel die boere 'n Act op
en hy moes 'n kruisie maak op die government-papier
en hy verloor toe alles

tussen die gemors van familiewees
is daar 'n selfmoordbriefie
van 'n lig-van-kleur niggie wat wit gedraai het
en toe 'n swart tweeling gekry het

tussen 'n paar ou babasokkies en pinksterversies
is daar 'n foto van myself
op 6 jaar oud
besig in die tuin
om geheime te begrawe

Klein Cardo

(12)

Vir Alfonso Cloete en Velencia Farmer

*They say it's the white man I should fear, but it's my own kind
doing all the killing here.* - Tupac Amaru Shakur

Cardo was gebore
maar niemand het hom verwag nie
sy ma was sestien
en sy pa gemeenskapsbouer vannie jaar
sy ouma was 'n cashier
en sy stiefoupa het gedrink virrie pyn

Cardo was 'n mooi klong
met 'n donker vel en ligte oë
mooi genoeg om Engels te praat
hy't gehou van drie stokkies
en vrottie eier innie pad speel
Tietie Gawa vannie mobile het gesê
Cardo was 'n engelkind

Die aand voor Cardo se eerste dag
op grootskool
het die Schoolboys klappers innie pad geskiet
Cardo het by die venster uitgeoer
die koeël het in sy keel gaan sit
sy ma hettie gehuil nie
die politicians het 'n boompie geplant
en die Kaapse Dokter het hom uitgepluk
en gegooi waar die res
vannie Kaap se drome lê –

oppie vlaktes

Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar

(20)

Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar
die broodprys is op die plastiekfabriek
retrench die kindertjies raak al weer weg
en op die hoek van my straat
gaan daar nog 'n smokkelhuis oop
my kamer se dak lek en die burglar bar aan die venster
is nog steeds los dit gaan 'n moeilike winter wees
TB-syfers styg die treine en taxi's neuk en goeie
mense raak raadop en
as die eerste reën geval het
en alles oorstrom
sal ek onthou dat pyn vir almal dieselfde is

'n gewone blou Maandagoggend

(15)

dit was 'n gewone blou Maandagoggend
êrens het 'n ma haar kind se lyk gaan uitken
ek het my gewas, tande geborsel en my bio-taak afgehandel
op die yskas was 'n briefie van my ma
wat vra dat ek tog nie die breyani so sterk moet maak vanaand nie
my sussie het haar sokkies gesoek en by halfag het ek die voordeur gesluit
en die sleutel op die ou plek gaan wegsteek
by die huiswinkel het ek twee los sigarette gekoop

en in my sokkie weggesteek
op die hoek van Wildflower- en Rosestraat
het 'n meisie saam met haar toekomstige moordenaars gejoke
in my kop het Dylan Thomas geskreeu
do not go gentle into that good night, rage, rage against the dying of the light
in die voorligtingklas het my hoogswanger beste vriendin begin bloei
buite in die straat was daar 'n paar gunshots

by eerste pouse was daar 'n lyk in Skoolstraat
'n miskraam in my klas
'n uitstel op die bio-taak
en 'n vrou wat gillend in die straat afhardloop
en vir die Here vra
"waar was Josef toe Jesus gekruisig is?"

Bundel 2: *grond/Santekraam* (2011)

oorvertel 1

Desember 2009

(16)

wat is jou besigheid

ek soek inligting stories oor Skipskop

ek was nog 'n kind gewees daai tyd
daai fokken Kramer-jong het mos
daai song gesing so long Skipskop
met 'n Kaapse aksent nogals pure
djasgeit wit mens se sad en onse sad
is different hulle huil oor die plek
oor dit mooi was
onse mense huil oor hulle
net moet maak soos gesê was

ja oom maar ek wil weet wat daar
by Skipskop gebeur het
hoe het dit gelyk
wie het daar gewoon

ek het daar gebly en my ouers
ons het vis gevang
daai jare sonder permitte
ons kinders het nie baie geworrie
om te swem nie
die water was te blerrie koud

en die son was nie so beneuks soos
hy nou is nie

oorvertel 2

Februarie 2010

(17)

hier het 'n vrou gebly Mal Maria sy't geloop met 'n lang tou om die
nek met haar huissluitels aan een nag toe dood sy met die sluitels
om die nek die wind het haar nek gebreek

julle Kaapse mense sê mos die son sien alles
hierso sien die mense alles

ek huil nie oor Apartheid-kak nie ek huil oor julle klo'goed net hoor
van Distrik 6 ek kon nog die St Helena in my oumoeder se hare ruik
maar bruin mense is net klopse papbekke en gomgatte om bruin
te wees is glad nie so verkakte storie soos daai slamse voorgee nie
en dan is dit nog die anner storie van boesman wees die problem is
wannen jy jou mense se storie ken en daar's nie 'n slams of boesman
in nie maar jy moet maar ja en amen want al wat jy het is die
oorvertel

die see spook by jou al trek jy tot teenaan die woestyn

die see is 'n teef met rooi skoene aan

oorvertel 3

Maart 2010

(18)

'n mens vergeet maar net omdat onthou jou opvreet

grond is 'n vuilheid as jy eers lief is vir 'n plek kan watter kak maar
daar gebeur jy hou maar vas nie soos mens lief nie

jy wil nie weet hoe ek voel nie ek's 84 jaar oud en as ek nou
leegmaak spoil ek alles al my regop hou

dis beter om die storie in jou woorde oortevertel want ek wil graag
hou wat ek het dis al wat ek het as ek dit ook weggee is ek regtig
soos my kleinkind sal sê 'n happy loser

oorvertel 4

April 2010

(25)

julle maak baie van die see
en dit is seker so
maar net soos 'n ryk mens

nooit armgeit sal verstaan
nie so sal 'n mens nie die see
verstaan nie

soms is ons altyd die dinge
wat ons voor bang is

ek verstaan nie die lewe
nie maar ek verstaan
dat daar lewe
onder die water is

want die Here is goed
sy goedenturenheid is getrou

julle moen kies ja julle moen
kies wan die paaie is twee

eviction notice

(24)

Nederland 1651

beste Herrie/Autshumao

hiermee wil ek u in kennis stel dat ek God oftewel Jan van Riebeeck
soos my maats my noem julle land kom oorneem

ons die V.O.C. het besluit die *Onestop*-storie werk nie uit nie die Kaap
verdien baie meer jy is die leier van jou dierbare mensies maar ek is
'n wit man en julle sal nog leer

ons is so slim dat ons bepaal het waarom daar twee oseane
bymeekaarkom waarom daar 'n berg aan die punt van Afrika is wat
soos 'n tafel lyk en natuurlik waarom julle "mense van mense" die
voorreg had om hier te leef sodat ons met ons klere vere geure
wyn geld tabak en opvoeding hier sonder teenstand kan kom en
OPVOED

ja ja ek weet jy dink OPFOK maar dit is glad nie ons planne nie ons
kom julle leer leer hoe die nuwe wêreld werk ons gaan 'n kasteel
bou want ek is mos 'n koning ons gaan 'n fort bou om ons teen
uhm ... er ... die vyande te beskerm my ander maats in die Noorde
het 'n fantastiese *buy a male slave and rape a female for free*-besigheid en
ons bring dit Kaap toe

ons gaan die Kaap van Goeie Hoop wêreldbekend maak almal gaan
daar wil wees almal gaan weet dit is die Kaap van die Kompanjie

so ou maat Herrie vat nog 'n diep sluk van die brandewyn wat ek vir

jou gestuur het

Here comes Jannie

owners' response

(28)

(Jan van Riebeeck kry 'n verseëlde brief in sy tas gedateer 1651)

Batavia 1662

beste Jan

Jan ek is regtig bly vir jou ney seriously my ma se kind kak bly dat julle uitgefigure het waarom T-Berg soes 'n tafel lyk dis actually baie oulik van julle mense but soes my ma altyd gesê het moenie krap waarittie djikkie wiet dji wat

toe ek klein was het my dêrra my 'n storie oorvetel van 'n groot stêk siedier wat onner die wate lewe die dier het alles geown wat lielik wreed en moorerag is toe eendag besluit al die siediere die visse die slange die krappe alles wat onner wate woon om die wrede seemonste in 'n strik te vang siegras en bamboe is gevat en gevleg ennie stêk seemonste is vasgebin hy het baklei om los te ko als tevegeefs toe hy vas en hulpeloos is was die res van die siediere baie bly hul grootste vrees was nou vas

die seemonste het toe gesterf ma ná sy dood het die siediere vreeslik onner mekaa beginte baklei en pyn en haat het deur die onnerwate versprei

my dêrra het gesê mens moen altyd bang wies vir iets 'n mens moen altyd nie alles wiet nie en 'n mens moen altyd wonner oorrie onbekende

“dié is hoe rie wêreld eindig nie met 'n bêng nie ma met 'n gekerm”

hoep dji kry die brief in tyd

Autshumao (herrij)

grond

(10)

تحتفظ الحجارة على سطح الأرض ملتصق بالأرض مثل السجادة

die klippe hou grond aan die aarde vas soos 'n mat

eendag lank gelede was daar

'n berg

die berg het die grond aan

die aarde

vasgehou soos 'n mat met klippe

aan

sy hoeke eendag toe gebeur daar
iets
hy wat die berg is
verloor sy konsentrasie
met dié word 'n stukkie van sy
grond
deur die wind opgetel en weggewaai
dis
toe so dat dié spesifieke
stuk
grond nie sy bewoners
kon behou nie
hy het nie daai ding wat
grond moet hê vir mense nie

Insha'Allah

(14)

إِنشَاءَ اللَّهِ

miskien sal daar weer
'n wind kom
'n wind groot genoeg
en lief genoeg
grond genoeg
om my trug te
waai na waar
ek ook eenmaal dik
bedonnerd gebore is

Insha'Allah

Katie het kinders gehad

(38)

Kytie, Kytie, Kytie, jy was nie net 'n meid nie, maar 'n ma vir my.

- Koos Kombuis, "Kytie"

my auntie Katie was sestien toe sy in service begin
werk het sy het net tot standerd 5 skoolgegaan
my ouma auntie Katie se ma was ook 'n huishulp
my auntie Katie was 'n baie glamorous vrou haar
hare het altyd blonde streaks in gehad sy het net
goue jewellery gedra en het nêrens sonder haar musky
perfume en rouge lipstiffie gegaan nie
behalwe
werk toe 'n mens moet altyd jou werk met pride doen
het my ouma haar gesê maar sy kon nie het sy geantwoord
sy wou lyk soos
sy voel het sy gesê soos die meid
onderblyven

onderblyven skip blyft onder
onder die see blyft die skip

die skip blyft die see
onder onderblyven blyft

die see die skip die onder
God blyft die see

blyft onder God die skip
skop die see skip

onder die see blyft die skip
onderblyven skip blyft

God see skip blyft
onderblyft onder

kreun kraak krigerskip
see sing krigslied

sing skip sing skop
sing sing sing see

saam blyft onder sing
onder die see blyft die skip

die skip sing die skip skop
die skip blyft onder

die blyft is onder die see
onder die skip blyft die see

de diep

(51)

meerminne skinner: *oh well well dis Malorie Makriel
die bad girl unda da sea
ek't gehoor haar ma en pa is broer
en suster ek't gehoor
sy was in die tronk*

Fok julle halwe mense julle almal lewe aspris
ten minste is ek 'n spesie 'n regte vis wat is julle
nou weer
sê sy en swem swaaigat weg

meerminne sing: *ek skyn ek skyn heilig onder die
straatlig onder die maanlig*

Klippie Klipkop sit steeds vas
om 'n klip te wees is 'n swaar ding

tannie Domvrou Groot de Wit sit die stoof
af en raas met Klein Groot de Wit
as jou pa huis toe kom gaan jy darem sien
gaan maak skoon jou kamer

nee mô nie nou nie ek's online ek check my profile

genoeg is genoeg Klein Groot de Wit
ek praat nie weer nie jy is die kind en
moet doen wat ek sê
jô mô

meerminne sing: *tennisballe krieketballe snoekerballe as jy wil*

Mislukte Mitchy manmin sit steeds voor die spieël
hy wens wens wens so hard hy was 'n mens maak
sy groen oë styf toe en sug ag liewe vader wat kan
ek doen om een ding heeltemal te wees kom vat
my saggies in my slaap en stuur my trug as vis
water of korreltjie sand ek wil net een ding heeltemal wees

meerminne sing: *jy hang my aan die hakiesdraad
jy hang my aan die hakiesdraad*

Klippie Klipkop sit steeds vas so gemaak en so gelaat staan

oom Geelstert swem verby
lekker met die visdoodmakers gemors vandag toe hy hulle
klein bootjie sien met die langlyne in het hy sulke lekkie windgat
sirkels om hulle geswem so gehap-hap na die aas toe
die ougoete opstaan om die
visstok te gryp laat hy wat oom Geelstert is los en swem so
met 'n lekker arritude weg
mense is ook maar lekker stupid blah blah blah vis is kos

terwyl oom Geelstert smart-verby rondswem
swem Willem Walvis verby hy gee 'n gaap en
sluk oom Geelstert heel

meerminne praat: *ja ja Geelstert vis is kos blah blah blah*

skielik is daar 'n sondagstilte onder die water die
vroegnamiddagson gooi silwer spiese assegaaië
weerligpyle die water in

Stilte

tannie Domvrou kyk op hier is dit nou
die ding is nou aan die gebeur

Malorie Makriel swem twee vinnige sirkels en
kyk verskrik ...

Stilte

Mislukte Mitchy manmin staan op voor die spieël
dis sy wens wens wens wat waar waar waar word word word

Klippie Klipkop voel die seabodem vibreer
miskien kom ek nou los

maar die drrrrr drrrrr drrrrr dreuning is die see s'n
die afkopskepe binne in die bodem in

staan die afkopskepe op Mô Kom hulle hello sê vra Klein Groot de Wit
nnnnnee my kind nnnneeee nie hierrrdddieeee keeeuuurrr nnnniiee
dddie ggggrrronnd die grond onder die see kom hhhhheeeeellllp
vvvaaaaannndddaaaagggg self die dddiieeee wwwwwaaaatt
ssss
stuk
ttttukkk
end

is

meerminne sing: *uit die Blou van Onse Hemel uit die Diepte van Ons See*

Bundel 3: *Hammie* (2016)

Die skoonmakers

(38)

ek kom van 'n lang lyn van domestic workers
my kinderjare was gevul met subtle hints
van hoe om 'n vloer te strip en polish

op die ouderdom van vyf is ek geleer
om my wit vests groen te smeer
met Sunlight-seep
om die vlekke uit te kry

op sestien het ek ophou skoolwerk doen na skool
omdat die huis moes skoon wees
voor my ma saans uit die werk uit kom

op een-en-twintig was ek 'n shop assistant in Clicks
besig om wit seep op 'n rak uit te pak
die aand by die huis het my ma my geskel
oor my kamer so vuil was
jy kan ook net vuil maak en nie 'n fok skoonmaak nie

ek dink daai was haar way om vir my te sê
ek moet iets anders met my lewe doen

Bellville

(85)

toe ek klein was was ek eenkeer
saam my ma Bellville toe
waar sy wit mense se huis
gaan skoonmaak het
die vrou van die huis
het voorgestel sy moet
my saambring
omdat sy 'n seun het van dieselfde ouderdom

toe ons daar kom het sy heelyd vir my ma gesê
hoe ongelooflik mooi ek is
en hoe sy nie tyd het vir rassisme nie
die nuwe bedeling gaan al die haat stopsit

my ma het nooit geantwoord nie
en het net verder skoongemaak
die seun het my kom haal
om buite by die swembad te kom speel
saam met hom en sy suster
hy het my gevra of ek hou van swem
ek het hom nie geantwoord nie
sy suster wou weet of ek sweeties wou hê
ek het haar ook nie geantwoord nie

toe ek en my ma later huis toe stap
het ek haar gevra
of ek vriende moet wees met hulle
toe sê sy nee
hulle is te morsag
daai klimmeid is so groot
maar sy was nie eens haar eie pantie uit nie

Tronk-teaparty

(51)

ek het grootgeword
in die soort familie waar
almal bymekaarkom op die dag
wanneer jou uncle
tronk toe gaan

my ouma sit in die voorkamer
met 'n kombes om haar skouers
soos iemand wat koud kry
my oupa sit met sy hoed op sy knie
ons wag vir die pastoor
my anties staan rond
of dra kos aan
ek staan in die
voordeur en dink
dit moet seker reg wees
as iemand tronk toe gaan moet
die familie bymekaarkom

die pastoor kom ingevlieg
soos Noag se duif
en sê my uncle lyk goed
hy verduidelik aan my ouma-hulle
hoe die nommers in die tronk werk
toe hy vertel van die aggentwinags
pleit my kombes-ouma
die bloed van Jesus
nog 'n antie skrie ek sny dit af
die pastoor sê my uncle
is saam met die sesentwinags
almal sug van relief
want hulle weet my uncle is
veilig tussen mense soos hy

Apartheid

(71)

toe ek klein was
het ek eendag
my ouma vir 'n wit man
hoor baas sê
ja my baas

ons was op 'n bus
terug plaas toe

toe ek ouer was
het my ma my vertel
hoe sy twee boerklongens

uitgekak het een oggend
die een het 'n blikkie na haar
en my antie geskop

sy het die blikkie opgetel
hy het gevra wat nou hotnot

toe gooi my ma die blikkie
terug en sê is omdat jou
voorouers nie hulle trille
in hulle broeke kon hou nie
dat jy vir my kan skrie hotnot
jou vuilgat

ek het gewens iemand
noem my 'n hotnot to my face
sodat ek ook daai line kon gebruik

toe eendag
ek dink dit was net na
die einde van apartheid
is ons Clovelly beach toe
ek en my suster
het in die vlakwater gespeel
twee wit mans het verby ons gestap
ek kon die een hoor sê
is dit nou mooi

blêrrie kaffers

ek het niks terug
gesê nie

Sterk staan vir plat skoene

(19)

toe ek jonger was
het ek helde gesoek
verby my ouma
ver van my ma
Amerikaanse feminisme
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

Box cutters

(36)

ek kan nie presies onthou
wat daai dag alles gebeur het nie

ek weet ek was alleen
dit was oggend
drie mans in werksklere
'n grasmašien
'n box cutter
een het my van agter gegryp
die ander
het die box cutter teen my keel gedruk
die ander een het my bene onder my uitgeslaan

toe ek op my rug val
toe sien ek die kar om die draai kom
'n groen kar

ek het geskree
nee nee
help my help my

die mans het my gelos en begin hardloop
ek het opgespring
en na die groen kar gehardloop
die kar het stadiger gery
tot ek naby genoeg was
dat hulle die bloed aan my nek kon sien
toe jaag hulle vinnig weg
ek het stadig huis toe gestap

toe ek die voordeur oopmaak
vertel ek my ouma wat gebeur het
sy staar vas teen 'n dooie muur
en sê ek moet winkel toe gaan
om brood te gaan koop

Hulle wattie afgie nie

(80)

in my tienerjare was daar 'n joke
al die meisies wat virgins was
was een sexual encounter weg
van complete sludom

ek het die idea van piel-verskrik gehaat
ek het dicks gehaat
veral die middle-aged dicks waaraan ek
by daai tyd al unwillingly exposed was

eendag toe sit ek en my beste vriendin
op die hoek van die straat en praat
toe sê sy vir my sy het haar virginity
verloor aan haar stiefpa
ek het haar gevra wat sy nou gaan doen

toe kyk sy vir my en sê ek wietie
but ek is nou klaa vuil
so ek might as well
aangaan met dit

ek het stadig huis toe gestap
in my kamer op my bed geval en vir myself hardop gesê

fok julle
ek's 'n rebel