

# **TUSSEN GARIEP EN NIGER**

**Die representasie en konfigurasie van grense, liminaliteit en  
hibriditeit in *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog**

**M.E. Taljard M.A.**

**Proefskrif voorgelê vir die graad Philosophiae Doctor in  
Afrikaans en Nederlands aan die Noordwes-Universiteit**

Promotor: Prof. H.J.G. du Plooy  
Hulppromotor: Dr. J. Ester

2007  
Potchefstroomkampus

---

## DANKBETUIGINGS

My dank aan:

My promotor, professor H.J.G. du Plooy, vir haar gewaardeerde leiding tydens hierdie studie. Ek het veral u aanmoediging, fyn waarnemingsvermoë, kennis van u vakgebied, humor, opbouende kritiek en vriendskap waardeur.

My hulppromotor, dr. J. Ester van die Radboud Universiteit in Nijmegen vir u insiggewende raad, belangstelling en aanmoediging, asook vir die hartlike ontvangs en hulp tydens my verblyf in Nijmegen.

Professor A.M. de Lange en die Navorsingseenheid Taal en Letterkunde in die Suid-Afrikaanse Konteks vir finansiële bystand en navorsingshulp.

Die National Research Foundation vir befonsing uit Prof. Hein Viljoen se projek "Poetics of Boundaries and Hybridity".

Die Johannesburg Art Gallery, Library and Archives vir vriendelike vergunning om die Picasso-etse uit hulle versameling af te druk.

Jo Burger van die Johannesburg Art Gallery, Library and Archives vir haar vriendelike hulp in die opsporing van die Picasso-etse.

Dr. A. van der Merwe vir teksversorging.

Len, Francois en Henri-Marcel vir geduld, bemoediging en geloof in my vermoëns.

Finansiële bystand van die National Research Foundation en die Noordwes Universiteit se Navorsingseenheid Taal en Letterkunde in die Suid-Afrikaanse konteks word hiermee erken. Die menings wat in hierdie studie uitgespreek word, is uitsluitlik dié van die skrywer en hou op geen wyse verband met bogenoemde instansies nie.

Vergunning is van die Johannesburg Art Gallery, Library and Archives verkry om etse uit die Picasso Suite 347 uit hulle bronne af te druk

## SUMMARY

The volume of poetry *Kleur kom nooit alleen nie* (*Colour never comes on its own*) by Antjie Krog, is analysed extensively in this thesis. The main focus of the study is the way in which metaphors associated with boundaries, bordering, transgression and the crossing of boundaries are used to represent the struggle to come to terms with a traumatic past and to rethink new possibilities of co-existence in the future.

In the poems the boundaries of the word, the text and the genre of poetry, as well as geographical and political boundaries and the boundaries of gender, especially the boundaries instituted by the patriarchal order, are challenged. The narration of alternative histories to supplement and correct documented history may also be considered as a boundary-crossing activity. Although colour is the most obvious metaphor of the divisions between people and is indeed used as the central metaphor throughout the volume, many other, sometimes more subtle examples of boundaries and bordering are explored and developed. There is for instance a strong focus on the psychological complexity of creativity and of writing poetry. The poet's withdrawal to a liminal zone which incorporates the almost spiritual dimension of her creative activities clearly forms a kind of leitmotiv in the collection.

The text clearly suggests that the artist as a liminal figure achieves an enhanced ability to understand the forces at work in a community. Sharing the results of this insight from the liminal zone with the community implies that the artist can stimulate innovative processes which will obliterate boundaries and enable people to co-exist peacefully. Although the crossing of borders in most cases result in being wounded, there are also the possibilities of recovery and healing. The resultant scars are often regarded as strong identity-shaping features in people. Krog argues that language plays a decisive role in processes of reconciliation and that the text itself becomes a threshold area where different discourses interact and cross-fertilise one another.

The structure of the thesis reflects the theoretical approach and is an attempt to present a balanced discussion of the aesthetic and the ideological aspects of *Kleur kom nooit alleen nie* as a poetic text. Appropriate theories are implemented to do justice to both the aesthetic qualities and the ideological undercurrents of single poems as well as the volume as such. Two discourses are therefore superimposed in order to present an adequate reading of this polyphonic and ambivalent text. The exploration of the varied manifestations of the boundary forms a continuous thematic

---

line throughout the thesis but related themes such as identity, liminality and hybridity are also incorporated. On account of the postmodernistic nature of the text, the basic theoretical framework is that of literary postmodernism, with narrativity of the text, intertextuality, post-colonialism and feminism as its most significant manifestations.

Key words

boundary

liminality

hybridity

postmodernism

postcolonialism

feminism

intertextuality

---

## OPSOMMING

In die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog, wat as sentrale teks in hierdie studie gebruik word, vorm grense, begrensing en die oorsteek en/of oorskryding van grense 'n bindende metafoor van die worsteling om tot versoening te kom met 'n traumatiese verlede en die bedink van nuwe moontlikhede van saambestaan in die toekoms. Problematisering van die grense van die woord, die teks en die genre van poësie, asook geografiese en politieke grense en die verkenning van die grense van vroulikheid soos deur die patriargale orde neergelê, is die oorkoepelende tema van die teks. Die vertel van alternatiewe geskiedenis as aanvulling tot die gedokumenteerde geskiedenis kan eweneens as grensoorskryding beskou word. Hoewel kleur, as die belangrikste grens tussen mense en kulture, die mees voor die hand liggende grensmetafoor in die bundel is, kom ook baie ander, soms meer subtiele voorbeelde van grense en begrensing voor. So word daar byvoorbeeld sterk gefokus op die geestelike belewenis van die digteres/spreker. Haar verkeer in 'n kreatiewe, liminale sone waarin sy haar terugtrek om kuns te skep, vorm bepaald 'n soort leitmotiv in die bundel. Die teks stel dit duidelik dat die skrywer of die kunstenaar beskou word as 'n liminale figuur wat in staat is om deur handeling wat in die liminale sone onderneem word, vernuwend en stimulerend op die gemeenskap in te werk, sodat vreedsame naasbestaan moontlik word. Hoewel die oorsteek van die grens dikwels met verwonding gepaard gaan, bestaan die moontlikheid van genesing en heling. Die littekens wat gevolglik ontstaan, word dikwels as sterk identiteitsvormende eienskappe in mense beskou. In dié proses van versoening speel taal, aldus Krog, 'n deurslaggewende rol en word die teks self 'n drumpelgebied waar verskillende diskoerse met mekaar in gesprek tree en mekaar bevrug.

Die studie het 'n poëties-estetiese sowel as 'n ideologiese fokus. Daarom word van teorieë gebruik gemaak wat sowel die estetiese as die ideologiese onderstroming van die teks kan beskryf en word twee verskillende diskoerse bo-oor mekaar geskuif ten einde die teks so geskakeerd as moontlik te lees. Die grenstematiek, met liminaliteit en hibriditeit as uitvloeisels, vorm 'n deurlopende tematiese lyn, terwyl die postmodernisme die literêr-teoretiese stramien vorm, met narratiewiteit van die teks, intertekstualiteit, postkolonialisme en feminisme as vernaamste manifestasies daarvan.

## Trefwoorde

grens

liminaliteit

hibriditeit

postmodernisme

postkolonialisme

feminisme

intertekstualiteit

---

***Peace and compassion go hand in hand with understanding and non-discrimination. We choose one thing over another when we discriminate. With the eyes of compassion, we can look at all of living reality at once. A compassionate person sees himself or herself in every being. With the ability to view reality from many viewpoints, we can overcome all viewpoints and act compassionately in each situation. This is the highest meaning of the word 'reconciliation'.***

***(Thich Nhat Hanh)***

# INHOUDSOPGAWE

## HOOFSTUK 1

<b>INLEIDING</b>	1
1. Kontekstualisering	1
2. Probleemstelling	3
2.1 Literêr-teoretiese raamwerk	4
3. Doelstelling	6
4. Sentrale teoretiese argument	7
5. Sentrale teoretiese temas: Grense, liminaliteit en hibriditeit	7
5.1 Inleiding	7
5.2 Grensoorskryding	8
5.3 Liminaliteit	10
5.4 Hibriditeit	13
5.5 Opsommend	15
6. Metode van ondersoek	17

## HOOFSTUK 2

### **'N POSTMODERNISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

1. DIE POSTMODERNISME	18
1.1 Verhouding tussen modernisme en postmodernisme	20
1.2 Postmodernisme en poststrukturalisme	22
1.3 Ondermyning van metanarratiewe	25
1.4 Postmodernisme en politiek	27
1.5 Twyfel aan die representasievermoë van taal	28
1.6 Postmodernisme en grensoorskryding	30
2. NARRATIWITEIT VAN DIE TEKS	32
2.1 Die bundeltitel	33
2.2 Die bundelomslag	34
2.3 Bundelstruktuur	34
2.4 Verhalende gedigte	35
3. 'N BEKNOPTTE NARRATOLOGIESE ONTLEDING VAN "NARRATIEF VAN DIE PARKBOER"	38
3.1 Die vlak van die storie	39

3.2	Die vlak van die verhaal	41
3.2.1	<i>Struktuur</i>	41
3.2.1.1	Die verhaal geles saam met ander verhale in die bundel	48
3.2.2	<i>Karakter en ruimte</i>	51
3.2.3	<i>Vervreemding</i>	53
3.3	Slotsom	58

### **HOOFSTUK 3**

#### **'N INTERTEKSTUELE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

1.	INTERTEKSTUALITEIT	61
2.	INTRATEKSTUALITEIT IN <i>KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE</i>	67
2.1	<i>Country of my Skull</i> as intrateks van die bundel <i>Kleur kom nooit alleen nie</i>	68
2.2	<i>'n Ander Tongval</i> as intrateks van <i>Kleur kom nooit alleen nie</i>	76
3.	INTERTEKSTUALITEIT IN <i>KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE</i>	84
3.1	<i>Kleur kom nooit alleen nie</i> in intertekstuele gesprek met skilderye van Dumas en Picasso	84
3.2	<i>"3. The Image as Burden (Marlene Dumas, 1993)" as beeldgedig</i>	85
3.3	<i>"9. The Artist and his Model (Pablo Picasso, No 313 of 347 Series)" as beeldgedig</i>	94
3.4	<i>Tweestemmigheid</i>	108
4.	SLOTSOM	110

### **HOOFSTUK 4**

#### **'N POSTKOLONIALISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

1.	DIE POSTKOLONIALISME	112
1.1	Postmodernisme en postkolonialisme	112
1.2	Definisie	114
1.3	Die transformerende vermoë van postkoloniale literatuur	117
1.4	Twyfel aan die representasievermoë van taal	118
1.5	Die postkoloniale siening van geskiedskrywing	123
1.6	Identiteit	126
1.7	Postkoloniale ruimte	130
2.	KARAKTER EN RUIMTE	134
2.1	Ruimte in " <i>ses narratiewe uit die Richtersveld</i> "	134

2.2	Karakter en ruimte	137
2.3	Beheer oor ruimte	140
2.4	Ruimte en taal	141
3.	TWYFEL AAN DIE REPRESENTASIEVERMOë VAN TAAL	142
3.1	Skryf as reis	143
3.2	Skryf as reis na die A/ander	145
3.3	Taal as skepper van ruimte	146
3.4	Transformasie	147
4.	'N NUWE PERSPEKTIEF OP DIE GESKIEDENIS	150
5.	POSTKOLONIALE KLEM OP IDENTITEITSKONSTRUKSIE	157
6.	SLOTSOM	165

## **HOOFSTUK 5**

### **'N FEMINISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

1.	DIE FEMINISME	168
1.1	Feminisme en grensoorskryding	168
1.2	Agtergrond	168
1.3	Feminisme: Omskrywing van die term	169
1.4	'n Bondige oorsig van feministiese teorieë soos gebruik in die hoofstuk	171
1.4.1	<i>Ondermyning van die patriargie</i>	171
1.4.2	<i>Die tradisionele rol van die vrou</i>	174
1.4.3	<i>Franse feminisme en écriture féminine</i>	176
1.4.4	<i>'n Feministiese kennissisteam</i>	178
2.	'N FEMINISTIESE LESING VAN <i>KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE</i>	181
2.1	Inleiding	181
2.2	Bevestiging van haar vrou-wees: Dekonstruksie van die patriargie	182
2.2.1	<i>Private en openbare ruimtes</i>	182
2.2.2	<i>Dekonstruksie van die man se posisie as maghebber</i>	189
2.2.3	<i>Dekonstruksie van stereotiepe geslagsrolle</i>	195
2.2.4	<i>Slotsom</i>	201
2.3	"skryfode" as bevestiging van die versoeningsrol van die vrou	203
2.3.1	<i>Skryf in die liminale sone: 'n poging tot versoening</i>	204
2.3.1.1	Liminal personae	204
2.3.1.2	Digterlike inspirasie	206

2.3.1.3	Stryd en versoening	208
2.3.2	<i>Die grensoorskrydingsmitede, inisiasierites en handelinge in die liminale sone</i>	211
2.3.2.1	Struktuur van grensoorskrydingsnarratiewe	211
2.3.2.2	Liminale handeling: Versoening	214
2.3.2.3	Liminale handeling: Stryd en verwonding	215
2.3.2.4	Liminale handeling: Identiteitskonstruksie	216
2.3.3	<i>Slotsom</i>	217
2.4	Krog en Kristeva: Vroulike aspek van taal en vroulike kennissisteme	219
2.4.1	<i>Die semiotiese aspek van taal</i>	219
2.4.2	<i>Ambivalensie</i>	224
2.4.3	<i>Die abjekte</i>	227
2.4.4	<i>'n Feministiese kennissisteme: Mitiese kennis</i>	235
2.4.5	<i>Slotsom</i>	241
3.	SAMEVATTING	245
 <b>HOOFSTUK 6</b>		
<b>GEVOLGTREKKINGS</b>		249
 <b>BIBLIOGRAFIE</b>		264

# **HOOFSTUK 1**

## **INLEIDING**

### **1. KONTEKSTUALISERING**

Transendering van trauma en versoening is temas wat dikwels in die Suid-Afrikaanse letterkunde sedert 1990 voorkom. Dit is opmerklik dat in literêre werke wat fokus op die verwerking van 'n traumatiese verlede, temas soos die grens, grensoorskryding, verwonding, littekens, liminaliteit en hibriditeit dikwels prominent aanwesig is. Die oorskryding van grense dui daarop dat daar by skrywers 'n bewustheid bestaan van 'n nuwe ruimte wat tot stand kom deur veranderende politieke, maatskaplike en persoonlike omstandighede.

Die grens is in die letterkunde, maar ook in die kuns oor die algemeen, 'n kragtige metafoor wat sowel ruimtelike as psigiese gelykhede én afwykings aantoon. Die grens is in antieke heldeverhale dikwels die ruimte waar konfrontasie tussen twee vyandiggesinde helde plaasvind. Dit is ook dikwels 'n oorgangsones of liminale topos tussen die menslike en die bonatuurlike wêreld. Ook in moderne verhale lyk dit dikwels asof karakters gedrewe voel om fisiese of metaforiese grense oor te steek ten einde in aanraking te kom met die Ander, hetsy in die vorm van vreemde persone, vreemde plekke of vreemde ervarings ten einde tot dieper selfkennis te kom.

Konfrontasie met die grens gaan dikwels gepaard met verwonding wat op sy beurt liggaamlike en geestelike letsels laat. Knight (2004) werp lig op die metaforiek van die grens as identiteitskeppende stylfiguur. Hy voer aan dat die held se litteken hom lewenslank herinner aan sy kontak met die bo-normale en sy konfrontasie met bonatuurlike magte wat hy teengestaan het en waarvan hy die essensie in homself opgeneem het. Inisiasierites en die wonde wat daarmee gepaard gaan, het dikwels dieselfde effek op jongelinge:

In the initiate, the scar reminds him, in his very person, who he is, what his values are and how he must behave. (...) His exile in the liminal state between boyhood and manhood is a sort of death, while it is also a womb within which a new consciousness takes shape. At this boundary he confronts other hard realities: sex, power and the terrors of the mind. These facts limit his world and prescribe his duties within it. In his liminal state he gets to know what lies beyond his world, as well as where the limits of that world are. His wounds remind him of the controlling boundaries of the world of identity (Knight, 2004:184).

Knight se aanname dat identiteitskonstruksie plaasvind by die oorsteek van 'n grens en deur verwonding as gevolg van grensoorskryding, hou 'n rykdom van moontlikhede in vir

'n ondersoek na die benutting van metafore van grense, begrening en grensoorskryding in kreatiewe estetiese tekste. Veral in 'n ruimte soos die hedendaagse Suid-Afrika vind grensoorskryding gedurig sowel letterlik as figuurlik plaas. Nadat die grens of *limen* oorgesteek is, bevind mense hulle dikwels in 'n soort tussengebied tussen verskillende kulture en geestelike ruimtes. In dié liminale gebied vind kontak tussen naasliggende sones en gevolglik ook verbastering of hibridisering plaas. Daarom word grense deur Lotman as belangrike identiteitskeppende ruimtes beskou. Hy beskou die grens as 'n plek waar sowel skeiding as vereniging kan plaasvind. In die liminale sones, anders as in die sentrum waar waardes rigied is, kan hibridisering plaasvind omdat dit verder van die sentrum (semiosfeer) geleë is. As 'n kulturele gebied beskou word as 'n semiosfeer, dit wil sê 'n ruimte waarin betekenis op 'n bepaalde wyse funksioneer (soos deur Lotman uiteengesit), is die grens besonder belangrik: " ... the hottest spots for semioticizing processes are the boundaries of the semiosphere (...) (I)t is a filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere's internal semiotics while still retaining their own characteristics" (Lotman, 1990:136-137). Daar kan dus vryelik kontak en vermenging tussen verskillende marginale groepe plaasvind en die kulturele vermenging wat sodoende ontstaan, behou meestal 'n eie, hibriede aard wat dikwels as bevrydend en vernuwend ervaar word, maar terselfdertyd neig om na 'n sekere periode in die semiosfeer opgeneem te word en dus deel van die meesterkode van die sentrum te word.

'n Teks wat met groot vrug gelees kan word binne die metaforiek van die grens en wat doelbewus die problematiek van wit Suid-Afrikaners en Afrikaners se teenwoordigheid in die Afrika-ruimte verken, is Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Deur middel van metafore van begrening, grensoorskryding, verwonding en 'n nalatenskap van letsels besin die digteres oor haar eie en haar mense se plek in Afrika, maar ook oor die probleme wat voortspruit uit die doelbewuste skep van 'n nuwe bedeling met ruimte vir alle mense van (Suid-)Afrika. Wat betref die fokus op hoort in Afrika en die skep van 'n nuwe kollektiewe identiteit, ongekontamineer deur rasse-, gender- en politieke vooroordele, toon Krog se bundel belangrike verwantskap met talle ander Suid-Afrikaanse en Europese tekste.

As deel van 'n navorsingsprojek van die Navorsingseenheid vir Taal en Letterkunde in die Suid-Afrikaanse konteks aan die Noordwes-Universiteit se Potchefstroomkampus, is

hierdie studie 'n poging om ten minste die buitelyne te karteer van 'n poëtika van grense, liminaliteit en hibriditeit en om enkele van die gapings in die stand van navorsingsteorie oor die metaforiek van grense en alles wat daarmee saamhang, veral binne die Suid-Afrikaanse literêre navorsing, in te vul.

## 2. PROBLEEMSTELLING

Soos in die kontekstualisering aangetoon, is die verkenning van grense, grensoorskryding en die ontstaan van nuwe ruimtes tans 'n belangrike tema binne die Suid-Afrikaanse letterkunde. Ook in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog, wat as sentrale teks in hierdie studie gebruik sal word, staan grense, begrensing en die oorsteek van grense sentraal as metafoer van 'n worsteling om tot versoening te kom met 'n traumatiese verlede en die bedink van nuwe moontlikhede van saambestaan in die toekoms. Probleematisering van die grense van die woord, die teks en die genre van poësie, asook geografiese en politieke grense en die verkenning van die grense van vroulikheid soos deur die patriargale orde neergelê, staan deurgaans sentraal in die teks. Die vertel van alternatiewe geskiedenis as aanvulling tot die gedokumenteerde geskiedenis kan ook as grensoorskrydende handeling beskou word. Soos in baie van Krog se vroeër poësie, word in dié teks sterk gefokus op die geestelike belewenis van die digteres/spreker. Sowel liggaamlike as psigiese verwonding en die verkeer in 'n soort liminale sone waar sy haar terugtrek om kuns te skep, is belangrike temas in *Kleur kom nooit alleen nie*.

Die grenstematiek dwing as't ware 'n ondersoek op na die belangrikste aspekte van die postmodernisme, naamlik die oorskryding van tekstuele en genre-grense -- dus intertekstualiteit -- en die postkolonialisme met sy temas van die oorskryding van ideologiese, kulturele en politieke grense. Aangesien skryf vanuit 'n vroulike perspektief beslis die sterkste en unieke kenmerk van die bundel is, dwing dit die leser om ook die feministiese teorie by 'n ondersoek na die bundel te betrek. In hierdie studie sal die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* dus benader word vanuit vier hoeke wat elk 'n ander lig op die teks kan werp, naamlik die postmodernisme en die sterk narratiewe onderbou van die bundel, intertekstualiteit, die postkolonialisme en die feminisme.

Voorafgaande argumente bring enkele interessante vrae na vore, aan die hand waarvan die ondersoek gestruktureer sal word.

- Watter rol speel grense in die bewuswording en begrip van, asook in die insig in veranderende politieke en sosiale omstandighede? Hoe word hierdie problematiek artistiek in die gekose teks verwoord?
- Wat is die uiteindelijke belang van dié metafore vir onder meer identiteitsvorming in die teks onder bespreking en tot 'n mindere mate, vir die huidige literêre gesprek?
- Hoe funksioneer die grensmetafoor, wat liminaliteit en hibriditeit as aanverwante metafore insluit, in *Kleur kom nooit alleen nie*?

## 2.1 Literêr-teoretiese raamwerk

*Kleur kom nooit alleen nie* is duidelik 'n postmodernistiese teks en wil beslis as sodanig gelees word. Die doel van hierdie en die daaropvolgende hoofpunte is die afbakening van 'n diskursiewe ruimte waarbinne die teks geplaas sal word. Die postmoderne en intertekstuele denke vorm as't ware 'n raam waarbinne verskillende fokuspunte moontlik is. Die postkoloniale en feministiese tematiek, asook die intertekstuele werkwyse van die digteres en die narratiewe onderbou van die digbundel staan in die teks onder bespreking duidelik uit as die belangrikste manifestasies van die postmodernisme. Literêre teorieë sal in hierdie studie egter slegs as hulp of rigtende werktuig gebruik word om in te fokus op tegnies-tekstuele en tematies prominente aspekte van die teks. In die keuse van teorieë wat by die teksontleding gebruik word, sal die teks steeds as uitgangspunt geneem word en sal bepaalde teorieë alleen maar gebruik word om sekere aspekte van die teks te verklaar. Omdat die primêre fokus van die studie dié van *teksontleding* is en Krog se werk reeds 'n sterk argumentatiewe aard het, sal in hierdie proefskrif nie 'n betogende en opponerende styl gebruik word nie.

Ten einde Krog se teks tot sy volle reg te laat kom en so veel as moontlik van die relevante temas waarvoor sy reeds bekendheid verwerf het, aan te raak, het die studie beide 'n poëties-estetiese en 'n ideologiese fokus. Daarom sal van teorieë gebruik gemaak word wat sowel die estetiese as die ideologiese onderstrominge van die teks kan beskryf. In wese is hierdie proefskrif, soos die teks wat dit ondersoek, dus ook palimpsesties van aard, aangesien twee verskillende diskoerse bo-oor mekaar geskuif word ten einde die teks so geskakeerd as moontlik te lees. Die grensmatiek, met liminaliteit en hibriditeit as uitvloeisels, vorm 'n deurlopende tematiese lyn, terwyl die

postmodernisme die literêr-teoretiese stramien vorm, met narratiwiteit van die teks, intertekstualiteit, postkolonialisme en feminisme as vernaamste manifestasies daarvan.

Laasgenoemde vorm die bindende faktor, aangesien dit in al die verskillende dele van die studie as lees- en interpretasiesleutel van die teks gebruik word.

Ter wille van tekssamehang, sal die verskillende fasette van die postmodernistiese teorie wat lig kan werp op die teks onder bespreking, volledig aan die begin van elke hoofstuk en/of subhoofpunt waarin van dié betrokke teorie gebruik gemaak word, uiteengesit word. 'n Volledige bespreking van die teorieë van grensoorskryding, liminaliteit en hibriditeit volg egter in 'n volgende hoofpunt, aangesien dit dwarsdeur die teks figureer en die filter is waardeur die hele teks geanaliseer word.

Omdat die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* 'n duidelike postmodernistiese struktuur en styl vertoon, sal die teksontleding gestruktureer word aan die hand van verskillende postmodernistiese lees- en skryfstrategieë, soos die oorskryding van politieke, kulturele, sosiale, etiese, teks- en genre-grense, intertekstualiteit en metatekstuele konvensies. Een van die belangrikste postmodernistiese praktyke wat in die bundel uitstaan, is sy onderliggende narratiewe struktuur wat getuig van 'n geleidelike wegbeweeg van poëtiese taalgebruik (in narratiewe tekste) soos dit in modernistiese tekste gebruiklik was na 'n postmodernistiese, narratief gebaseerde teksstruktuur (van digbundels).

Die relevante postmodernistiese teorieë en ideologieë onderliggend aan die voorgenome studie oor grense, liminaliteit en hibriditeit is veral die postkolonialisme en die feminisme. Die hele kwessie van grense, liminaliteit en hibridisering is 'n problematiek wat binne die postkolonialisme groot relevansie geniet. Die reismotief en die sterk narratiewe bou wat die digbundel *Kleur kom nooit alleen nie* onderlê, is deel van die postkoloniale problematiek van begrensing en grensoorskryding ten einde die vrae "Wie is ek?" en "Wie word ek?" behoorlik te kan beantwoord.

In die feminisme val die klem op die grense van die manlik-gekodeerde samelewing en die oorskryding daarvan ten einde die vrou tot haar volle potensiaal te help ontwikkel. Die akademiese feminisme konsentreer op onderdrukking as universele problematiek en poog dus om in te skryf teen magsmisbruik en alle onderdrukkende praktyke, hetsy

gemik teen vroue, homoseksuele, gestremdes, bejaardes, armes of minderheidsgroepe. Ook wat 'n studie oor die oopskryf van nuwe horisonne van vrouwees en bevryding betref, is die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* 'n geskikte keuse. Krog is immers in die Afrikaanse letterkunde bekend as 'n digteres wat bemoeienis maak met vrouwees as sodanig, in die bundel onder bespreking, sowel as in die res van haar oeuve.

Die sterk intertekstuele gesprek wat Krog in *Kleur kom nooit alleen nie* voer met haar eie oeuve, die skilderkuns en praktyke van die verhaalkuns is ook 'n wyse van grensoorskryding. Intertekstualiteit behels onder andere die oorskryding van genregrense en die grense van die eie werk. Ook die sterk metatekstuele kommentaar wat die bundel kenmerk, is 'n wyse waarop die grense van die teks op poëtikale wyse oorskry word.

'n Volledige uiteensetting van die tematiek van die postkolonialisme en feminisme én van die praktyk van intertekstualiteit en die narratiewe aard van die digbundel soos dit gebruik word in die teksontleding, volg soos die studie vorder aan die begin van die betrokke hoofstukke of hoofpunte. Vervolgens word 'n volledige uiteensetting aangebied van die teorie van grense, liminaliteit en hibriditeit soos dit in die studie gebruik word.

### **3. DOELSTELLING**

Die doel van hierdie ondersoek is om vas te stel in hoeverre die poëtika van grense en alles wat daarmee saamhang (begrensing, grensoorskryding, transending, verwonding, littekens, liminaliteit, hibridisering), soos wat dit benader sal word deur verskillende fokusse vanuit die teorieë van postmodernisme, intertekstualiteit, postkolonialisme en feminisme, in staat is om estetiese gestalte te gee aan die problematiek wat volg op 'n traumatiese (koloniale) verlede waaruit sin gemaak moet word en waarmee mense hulle probeer versoen.

Die volgende spesifieke doelstellings word gestel:

- Om 'n ondersoek te loods na die betekenis van die grens (met inbegrip van liminaliteit en hibriditeit) in *Kleur kom nooit alleen nie*, beide as metafoor en as tema.

- Om te bepaal op welke wyse identiteitsvorming en identiteitsbevestiging in geselekteerde tekste plaasvind deur grensoorskryding of -transending, liminaliteit en hibridisering.
- Om die buitelyne van 'n poëtika van grense te formuleer soos dit in *Kleur kom nooit alleen nie* funksioneer.

#### **4. SENTRALE TEORETIESE ARGUMENT**

Die argument wat sentraal staan in die beoogde studie, is dat die konkrete, psigologiese of ideologiese oorsteek van grense dikwels konfrontasie met die self en 'n herbesinning oor belangrike lewenskwesties impliseer. Daar sal aangevoer word dat literêre tekste (dus tekste wat eksplisiet esteties gestruktureer is en 'n estetiese funksie wil vervul) daartoe in staat is om die prosesse van transformasie wat tans in Suid-Afrika en ook wêreldwyd aan die gang is, te weerspieël deur gebruik te maak van die grensmetaforiek.

Waar die grens oorgesteek word, vind identiteitskonstruksie plaas wat dikwels verband hou met die wonde en letsels wat tydens grensoorskryding opgedoen word. Die uitwerking wat verkeer in die liminale sone anderkant die grens op karakters het, is nie in alle gevalle konstant nie. Dit sou moontlik wees dat daar in sommige gevalle 'n geestelike suiweringsproses en transending van trauma kan plaasvind. Transformasie en hibridisering kan egter ook geskied omdat die liminale sone die ruimte is waarbinne interaksie tussen verskillende ruimtes kan plaasvind. Die nuwe identiteite wat hier gevorm word, is simbolies vir 'n veranderende samelewing. Die liminale sone bied verder ook geleentheid tot besinning oor bestaande identiteite en die verskillende moontlikhede hoe by veranderende omstandighede aangepas kan word. Dié ruimte word dikwels deur kunstenaars gebruik ten einde afstand te bekom en kuns te skep.

#### **5. SENTRALE TEORETIESE TEMAS: GRENSE, LIMINALITEIT EN HIBRIDITEIT**

##### **5.1 Inleiding**

Die grensmatiek is 'n inherente metafoer in die onderhawige teks en is ook tematies aanwesig in al die postmodernistiese fokusgebiede waardeur die teks ontleed sal word, te wete die narratiewiteit van die teks, intertekstualiteit, die postkolonialisme en die feminisme. In die beoordeling en bespreking van die grensmetafoer sal die fokus veral val op die wyse waarop die grens in die bundel benader en hanteer word, asook op handeling wat anderkant die grens plaasvind. Daar sal dus onder andere etiese

vraagstukke aangesny word, waardeur egter nie die ander manifestasies van dié simboliek uit die oog verloor en genegeer sal word nie.

## 5.2 Grensoorskryding

Die *grens* (boundary), die *rand* (border) en die *voorpos/landsgrens* (frontier) het gedurende die 1990's kernbegrippe geword in sosiale en kulturele studies. Op die gebied van die politieke geografie moes nuwe sosio-kulturele benaderinge bedink word om sinvol oor die grens te reflekteer, en dit het gelei tot sienswyses wat afhanklik is van die verskille tussen sosiale en ruimtelike verhoudinge van onder andere mense en groepe. Die ondermyning van die dinamiese verhoudinge tussen sosiale en ruimtelike historiese benaderinge maak dit moontlik om te verstaan hoe die grensmetafoor deel kan word van die vernaamste praktyke, ideologieë en narratiewe waardeur groepsidentiteit bepaal word. Die grensdiskoers en die verband wat grense het met mag, handeling, beweeglikheid en identiteit word toenemend belangrik in die interpretasie van die ruimtelikhede van die postmoderne wêreld (Paasi, 2004).

In 'n wêreld waarin globalisasie al hoe meer momentum begin kry, kan die grens verskillende funksies vervul. Die grens speel 'n rol in interne regering, internasionale politiek, territoriale kontrole en as agent van kulturele en sosiale identiteit. Grense speel ook 'n belangrike rol in die wyse waarop mense hulleself oriënteer in die konkrete en abstrakte ruimtes waarin hulle leef. Dit maak die konstruksie moontlik van 'n "ons"- en 'n "hulle"-groepe. Grense verdeel dus nie net nie, maar definieer ook. Die kuberruim as abstrakte ruimte het die definisie van die grens onder verdenking geplaas en daar moes noodgedwonge besin word oor die idee van grense, identiteit, waarheid en mag. Dit het die aandag gevestig op die fragmentariese, hibriede, nie-permanente aard van identiteit. Hieruit volg dat die grens nie meer 'n steriele lyn is nie, maar dat grense gelokaliseer is in 'n veelheid van virtuele sosiale en kulturele handeling, praktyke en diskoerse (sien Paasi, 2004).

In die laat twintigste eeu het daar 'n toenemende belangstelling in die kulturele betekenis van ruimte ontstaan wat die aandag op sy beurt gevestig het op die sosio-politieke praktyk van insluiting en uitsluiting en watter rol die grens speel in die konstruksie van gemeenskappe, territoriale identiteit en representasies van "ons" en die "A/ander". 'n Praktyk wat ten nouste hierby aansluit is die sogenaamde "purification of space" (Paasi,

2004), wat te make het met uitsetting van "vreemde elemente" en die klem op grense as simbole wat homogeniteit in sosiale groeperinge waarborg. Die behoefte aan homogeniteit en 'n homogene groepsidentiteit of die behoefte om as 'n "nasie" apart van ander groepe te bestaan, lei tot die kulturele belangrikheid van politieke grense. (Paasi, 2004).

In die April 2006-uitgawe van "Literator" wys Hein Viljoen en Chris van der Merwe (2007:1) op die deurslaggewende drumpel wat in die Suid-Afrikaanse politiek bereik is toe apartheid agtergelaat is en 'n onbekende tydvak betree is wat sowel 'n einde as 'n begin geïmpliseer het. Omdat die meesternarratief van apartheid gedisintegreer het, het die meesternarratief van die bevrydingstryd natuurlik ook sy sin en inhoud verloor. Disintegrasie van bekende strukture het 'n tussenfase ingelei waarin deur baie gepoog is om 'n soort transformasie van die gemeenskap tot stand te bring – 'n Reënboognasie. Viljoen en Van der Merwe beskryf die huidige situasie in Suid-Afrika as liminaal, omdat hierdie veranderingsproses nog nie afgeloop is nie en die situasie steeds trekke van 'n interregnum vertoon met 'n duidelike soeke na gedeelde identiteite.

Lotman (2000) beskou die grens as sosiale merker, as die uiterste perk van die eerstepersoonsvorm en dus dié plek waar beheer vanuit die sentrum die swakste is en verskille tussen sentrum en periferie die maklikste deurbreek kan word. Hy beskou grense as uiters kreatiewe sones. In die letterkunde het die grens 'n gewilde metafoor geword om ruimtelike toestande of handelingspatrone te beskryf wat met oorskryding of oortreding geassosieer word. Oortreding of oorskryding veronderstel die bestaan van beperkinge of grense van gedrag of sosiale rolle wat nie oorgesteek kan word sonder 'n vorm van "straf" nie. Tog val grensoorskrydende gedrag, soos die uitdaging van hindernisse of beperkende omstandighede, in baie argetipiese verhaalstrukture binne die normale handelingspatroon van die held én die skurk en word dikwels genoodsaak deur 'n vroeër oortreding van een of ander wetmatigheid deur 'n ander karakter. Die verhale uit die 1001 Nagte is byvoorbeeld almal op grensoorskryding geskoei. Vladimir Propp (1968:26-27) beskou die stel of die oortreding van beperkinge/grense as een van die belangrikste motiewe waardeur handeling in die volksverhaal geïnisieer word. Dit lyk derhalwe asof grensoorskrydende gedrag in die meeste gevalle die potensiaal het om positiewe energie in die narratief te genereer. Hieruit sou daarom ook logies kon volg dat oorskryding van argetipiese verhaalstrukture wat verwerkings, herskrywings en

permutasies insluit, 'n positiewe, verruimende invloed op die kollektiewe verhaalskat van 'n kulturele groep sou kon hê.

In verhale word oortredings/oorskrydings op die abstrakte vlak dikwels voorgestel deur konkrete grensoorskrydende handeling. T.E. Knight (2004) wys op die tipiese handelingspatroon van 'n bepaalde tipe mitologiese held wat hy die "verwonde held" noem. As gevolg van een of ander oorskryding van aanvaarde norme of die oortreding van 'n grens word die held in die proses verwond en moet dan met hierdie wond saamleef. Uiteindelik, wanneer hy na afloop van enige moontlike avonture wat hy aan die oorkant van die grens beleef het, terugkeer, speel die litteken 'n belangrike identifiserende rol in sy lewe en merk hom as 'n persoon met uitsonderlike eienskappe. Ook Propp (1968: 152-153) eien grensoorskryding, verwonding, handeling anderkant die grens en herintegrasie as tipiese patrone binne die volksverhaal.

Inisiasierites is nou verwant aan argetipiese narratiewe wat die oorsteek van 'n grens en daarmee gepaardgaande verwonding behels, alvorens begin kan word met die tipe handeling wat kenmerkend is vir die ruimte oorkant die grens. Turner (1975:232) beskryf die oorsteek van die grens tydens rituele as 'n simboliese handeling waartydens die individu hom-/haarself losmaak van die sosiale struktuur waarvan hy/sy lid is of van 'n bestaande kulturele toestand.

In die lig van die voorafgaande argument lyk dit dus redelik veilig om te beweer dat die oorsteek van die grens in baie gevalle 'n soort motoriese moment impliseer wat die handeling vanaf die bekende ruimte verplaas na die liminale ruimte oorkant die grens. Aguirre (2002) plaas die grootste deel van die handeling in sprokies byvoorbeeld binne die liminale sone.

### **5.3 Liminaliteit**

Die woorde "liminale" en "liminaliteit" (afgelei van die Latyn "limen" wat "drumpel" beteken) is die eerste keer gebruik deur die antropoloog Arnold van Gennep om *rites de passage* of inisiasierites te beskryf, "rites which accompany every change of place, state, social position and age" (sien Turner, 1969:94). Van Gennep (Turner, 1969:94-95) identifiseer drie stadia tydens inisiasierites, naamlik skeiding/afskeiding, liminaliteit en herintegrasie. Skeiding/afskeiding veronderstel gewoonlik die oorsteek van 'n ruimtelike

of 'n psigiese grens. Gedurende die liminale fase is die persoon in 'n ambivalente toestand terwyl hy/sy deur 'n ruimte beweeg wat geen van die eienskappe van die vorige of die volgende stadia bevat nie. Herintegrasie behels dikwels transformasie en terugkeer na die bekende ruimte vanwaar die persoon vertrek het, maar nou geniet die geïnisieerde 'n ander status as vantevore (Turner, 1969:94-95).

Turner (1969:95) beskryf persone wat in die liminale sone verkeer, of "*liminal personae*" as ambivalente persone, aangesien

these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, customs, convention, and ceremonial.

'n Verdere eienskap van "*liminal personae*" is dat sosiale hiërargieë uitgewis word en daar geen statusverskille in die liminale ruimte bestaan nie. Tussen persone wat dié ruimte deel, bestaan daar normaalweg 'n gevoel van lotsverbondenheid, homogeniteit en kameraadskap (Turner, 1969:96). Die ambivalente en onbepaalde eienskappe van sodanige persone en die liminale ruimtes waar hulle hulle bevind, word deur 'n veelheid metafore en simbole voorgestel, soos byvoorbeeld die graf, die dood, armoede, die baarmoeder, onsigbaarheid, donker, biseksualiteit, die wildernis en sons- en maansverduisteringe, omdat dit "so radikaal anders is as die gewone dat dit nie in gewone taal uitgedruk kan word nie, maar in metafore en simbole beskryf moet word" (Viljoen en Van der Merwe, 2006:3; sien ook Turner, 1969:95).

Op ruimtelike vlak veronderstel liminaliteit ten minste die bestaan van 'n ruimte A en 'n ruimte B wat deur 'n *limen* verbind word. Die kern waarrondom ruimte A funksioneer, is meestal redelik goed ontwikkel, terwyl die kern van ruimte B nog nie volledig gedefinieer is nie en trans-liminaal ten opsigte van kern A geleë is. Op temporele vlak veronderstel liminaliteit die verbinding van bogenoemde ruimtes deur handeling, dus 'n beweging van ruimte A deur die *limen* na ruimte B (Sutton, 2000:20).

Sutton (2000:20) postuleer 'n reeks handelinge wat, indien dit in 'n teks aanwesig is, 'n belangrike indeks van liminaliteit vorm. Hierdie handelinge is:

1. Bewuswording van ontoereikendheid of onvolledigheid van kern A en intuïtiewe bewussyn van die bestaan van 'n trans-liminale ruimte B.

2. Beweging in die rigting van die *limen* wat dikwels oor negatiewe eienskappe of die eienskappe van 'n subklas beskik en met "marginaliteit", gevaar of onherbergzaamheid verbind word.
3. Oorsteek van die *limen* ten einde te ontsnap, te verken of geïnisieer te word.
4. Transformasie veroorsaak deur die oorsteek van die grens as voorvereiste vir enige post-liminale handeling. Hierdie transformasie vorm die basis van mitevorming rondom die *limen*.

Literêre manifestasies van liminaliteit behels dikwels klemlegging op die liggaamlike, tegnologiese en chtoniese, maar aan die ander kant dikwels ook 'n sug na die primordiale en die numineuse. Liminale kunswerke het meestal 'n hibriede en intertekstuele aard en lê dikwels klem op nie-linguïstiese signifikasie-metodes, soos Kristeva se "semiotiese aspek" van taal. Volgens Kristeva is elke kunstenaar instinktief bewus van die belangrike rol wat nie-linguïstiese tekens in kunsskepping speel (Lechte & Margaroni 2004:9). Die ontleding van liminale kunswerke herinner dikwels sterk aan die psigoanalitiese uitlê van drome en as sodanig word deur hierdie handeling ook die grense van die suiwer teksontleding oorskry. Liminale ervarings/handelinge is dikwels gelokaliseer op die uiterste grens van die moontlike (Broadhurst, 2004:57). Daarom is liminale kunswerke meestal ontstellend - omdat dit 'n uitdagende karakter het wat bestaande norme, standaarde en strukture uitdaag. Broadhurst beskou liminale kuns as die eksperimentele verlengstuk van die bestaande sosiale en kulturele etos (Broadhurst, 2004:58). As sodanig is dit natuurlik ook moontlik dat 'n liminale kunswerk in die hoofstroom geïntegreer kan word wanneer sy liminale attribute deur die samelewing gesanksioneer word (Sutton, 2000:18).

Baie skrywers lê groot klem op skryf as liminale en selfs rituele handeling wat deur die magiese krag van die woord nuwe narratiewe en alternatiewe bestaansmoontlikhede skep. Dit is ook so dat tekste binne 'n postmoderne paradigma dikwels doelbewus gelees word in die lig van dié beskouing en dat interessante nuwe lig sodoende gewerp word op die letterkunde as "'n onlosmaaklike deel van die lewe – een van die rituele waarmee ons sin maak en sin gee aan die wêreld rondom ons" (Viljoen en Van der Merwe, 2006:13).

Indien die teks beskou word as 'n ruimte waarin doelbewus rituele handeling uitgevoer word, volg dit logies dat tekste self simbolies afgebakende liminale sones kan verteenwoordig waarin met nuwe kombinasies en modelle geëksperimenteer en gespeel kan word en wat uiteindelik tot verandering op sosiale gebied kan lei (sien ook Viljoen en Van der Merwe, 2006).

#### **5.4 Hibriditeit**

Hibriditeit word tot op datum nog dikwels beskou as 'n vermenging van twee suiwer komponente, soos tale of rasse. Op paradoksale wyse word dit, veral in die kunste, egter ook beskou as "powerfully interruptive" en word daar dikwels verwys na die grensoorskrydende krag van simboliese hibrides in die ondermyning van kategorieëse opposisies (Werbner & Modood 1997:1). Enersyds is daar dus die verwagting dat grense gehandhaaf moet word en identiteite "suiwer" moet bly, terwyl daar andersyds gestreef word na "the power of hybridity to challenge the purity of 'tradition' through a 'poetics of reinscription'" (Werbner, 1997:15).

In sy postmoderne betekenis word die term "hibriditeit" meestal gebruik as dubbel-logika wat gemoed is met verhoudinge binne 'n bepaalde ruimte en nie in die betekenis van verbastering van opposisionele sisteme nie. Daar moet rekening gehou word daarmee dat kulture nie staties is nie, maar vloeibaar en steeds besig om te ontwikkel en te verander en dat "verbastering" op kulturele gebied streng gesproke daarom nie moontlik is nie, omdat geen agterhaalbare model van enige kultuur bestaan nie:

... more than a simple cross-breeding takes place: there is a kind of double movement whereby the receiver culture both appropriates and abrogates, transforms the donor culture, but is in turn transformed by the elements it takes up and the in-between spaces that are created in the process (Viljoen en Van der Merwe, 2007:5).

In die kuns kom hierdie vermenging meestal doelbewus voor en dit word dikwels verbind met die skep van 'n nuwe kollektiewe identiteit (sien Snow, 2007) wat wenslik word weens veranderende sosio-politieke en sosio-kulturele toestande. Snow (2007) betoog:

Although collective identities can congeal in various aggregations and contexts, they appear not to do so on a continuous basis historically. Instead, their emergence and vitality appear to be associated with conditions of sociocultural change or challenge, socioeconomic and political exclusion, and political breakdown and renewal, thus suggesting that they cluster historically in social space. The latter part of the 20th century has generally been regarded as one such period in terms of identity effervescence and clustering, with some scholars characterizing this period in terms of identity crises and collective searches for identity.

Hierdie aanhaling lê klem op die aard van die vloeï tussen sentrum en periferie wat een van die vernaamste kenmerke van hibriede identiteitskonstruksie is. Dit is juis in die vermenging van sogenaamde hoë en lae kulturele vlakke dat die sterkste kontra-diskursiewe praktyke geleë is en ondermyning van stabiele meesterkodes die effektiwste onderneem kan word. Dit wys ook op die aard van die kreatiewe krag wat in die hibried geleë is, in opposisie tot die “suiwer” kultuur wat in tye waarin die vind van nuwe identiteite belangrik geag word, dikwels sy regeneratiewe en kreatiewe vermoëns verloor het. Viljoen en Van der Merwe (2007:6) vergelyk tekstuele hibridisering met die proses van inenting van ‘n gesonde loot op ‘n sterk stam: op dieselfde manier word tekste na nuwe kontekste oorgeplant en is die proses van tekstuele hibridisering in sy wese derhalwe ‘n soort intertekstualiteit.

Bakhtin (1988) beskou alle taaluitinge as inherent dialogies, ‘n eienskap wat klem lê op die interpersoonlike verhoudinge van sodanige uitinge. Hy voer aan dat die grootste deel van daaglikse gesprekke en ook van tekste aanhalings van ander mense se woorde is. In literêre tekste word nie slegs so ‘n weefsel van aanhalings gebruik in die totstandkoming van die teks nie, maar dikwels word die teks ook ikonies van dié vermenging van verskillende “tale” of taaluitinge. Hieruit volg dan (Bakhtin, 1988:358) dat hibridisering soos dit in tekste voorkom, ‘n vermenging is binne dieselfde taaluiting van twee sosiale “tale” of kodes wat ingrypend van mekaar verskil op grond van historiese tydperk, sosiale verskille of enige ander beduidende kenmerke. Na aanleiding van dié beskouing kom Viljoen en Van der Merwe (2007:8) dan tot die slotsom dat

[e]very good text would therefore be an intentional hybridization and dialogizing of different voices with the aim of creating artistic images of the rich historical and ideological background, the social world out of which each voice emerges.

Concretely this means that one should be able to recognize two different language consciousnesses with their rich historical and ideological backgrounds in a text ...

In Bakhtin se terme beteken hibriditeit dus ‘n soort heteroglossie waarin die kruispunt tussen verskillende stemme, tale en ander diskoerse in staat is om ‘n sisteem wat sy stukrag en kreatiwiteit verloor het, op vernuwende wyse te bevrug (sien ook Viljoen en Van der Merwe, 2007:8).

Indien hibridisering losgemaak word uit die belemmerende betekenis van minderwaardigheid en onsuiverheid, behoort dit beslis tot kreatiewe denke en tot die

bedink van nuwe, bevrydende paradigmas te lei. Werbner (1997:20-21) wys op die bevrydende krag van hibridisering binne 'n postmoderne samelewing:

... one of the achievements of poststructuralist theory has been to liberate the subject from notions of fixity and purity of origin. In the process, hybridity as a loaded discourse of dangerous racial contaminations has been transformed into one of cultural creativity: 'insults' have been turned into 'strengths'".

Die bedink van vernuwende maniere waarop die grense van die "ek" uitgebrei kan word om ook die A/ander te omsluit, is deel van die skryf van literêre tekste wat deur baie kritici en skrywers op sigself as liminale ruimtes beskou word. Ook die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* fokus sterk op die skep van 'n nuwe en medemenslike taal wat in wese 'n hibriede vorm is waarin die koloniale en die tipiese Afrikaanse en Afrika-kulture sinvol met mekaar vermeng word ten einde 'n samelewing te bedink waarin meer mense tuis kan voel en kan "hoort". Indien kreatief met die werklikhede en die teenstrydighede van die realiteit omgegaan word, is dit moontlik om 'n "gevaarlike" diskoers te omskep in 'n bemagtigende diskoers, soos deur Werbner in die vooruitsig gestel word.

#### **5.4 Opsommend**

Die huidige tydperk waarin Suid-Afrikaners reeds die grens van die apartheidsbewind oorgesteek het na 'n demokratiese samelewing, impliseer 'n bestaan oorkant die grens. Omdat daar egter nog geen stabiele meesternarratief bestaan nie en mense in wese nog verskeurd en politiek verdeeld is, kan dié toestand as 'n liminale toestand beskou word. Uit literêre werke van die tydperk 1994 tot op datum blyk duidelik dat ook Suid-Afrikaanse skrywers hulleself pynlik bewus is van dié toestand van liminaliteit en dat daar inderdaad gepoog word om op literêre wyse versoening tussen die verskillende kulturele en politieke groepe van die land te bewerkstellig.

Kreolisering of hibridisering is tans 'n gewilde wyse om op artistieke gebied nuwe moontlikhede van saambestaan te ontgin en om nuwe persoonlike en kollektiewe identiteite te bedink. Die tussen-in-gebied anderkant die grens waar kontak tussen voorheen onversoembare kulture en groeperinge plaasvind, word allerweë beskou as 'n kreatiewe ruimte waar voortdurende liminale prosesse van dood en hergeboorte plaasvind en waar transformasie van stagnante strukture van saambestaan kan plaasvind (sien ook Viljoen en Van der Merwe, 2007:3-5). Dit is die doel van hierdie studie om die representasie en die konfigurasie van grense, liminale ruimtes en die kreatiewe krag van hibridisering in Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* te

ondersoek en te probeer vasstel in welke mate fokus op hierdie aspekte van die kreatiewe proses insigte in haar poëtika in die breë en die interpretasiemoontlikhede van die betrokke bundel as sodanig verruim.

## 6. METODE VAN ONDERSOEK

Daar sal in hierdie studie hoofsaaklik van die hermeneutiese ondersoekmetode gebruik gemaak word met die integrasie van verskillende teorieë en leesstrategieë soos benodig ten einde die teks in al sy vele fasette te lees en te interpreteer.

Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* sal as sentrale teks funksioneer waarin verskillende manifestasies van die grensmetafoor ondersoek sal word. Die mees voor die hand liggende grens wat in die bundel ter sprake kom, is ongetwyfeld kleur as sentrale grens tussen mense en kulture. Daar is egter nog baie ander, soms meer subtiele voorbeelde van grense en begrensing. Die beskrywing van die resultaat of resultate van die grens-ervaring behoort uiteindelik deel uit te maak van die beoogde poëtika van grense soos in die vooruitsig gestel word deur die Noordwes-Universiteit se Navorsingseenheid Taal en Letterkunde in die Suid-Afrikaanse Konteks.

Die werking van die grensmetafoor soos dit in die teks voorkom, kan die beste verklaar word aan die hand van verskillende manifestasies van die belangrikste teoretiese diskoerse van die postmodernistiese teorie, naamlik die narratiewe onderbou van die bundel, die intertekstuele werkwyse van die digteres en die teorieë van die postkolonialisme en die feminisme.

Die teksontleiding val uiteen in vier hoofmomente wat 'n verkenning van die belangrikste kenmerke van die teks *Kleur kom nooit alleen nie* as postmodernistiese teks binne die raamwerk van grense, hibriditeit en liminaliteit ten doel het. Die eerste van dié hoofstukke fokus op die teks as postmodernistiese teks met die klem op die narratiewiteit van die bundel. Die volgende hoofstuk word gewy aan 'n ondersoek na die intertekstuele werkwyse van die digteres. Daarna volg 'n postkoloniale lesing van die teks en ten slotte 'n feministiese lesing van die bundel. Aangesien die ervaring en die verwoording van die digteres primêr vanuit die vroulike belewenis geskied en dié eienskap 'n sterk bindende faktor in die bundel as geheel vorm, is dit gepas dat hierdie hoofstuk meer gewig dra en 'n groter omvang het as die voorafgaande hoofstukke van die teksanalise.

Teksontledings word primêr onderneem met die oog op 'n literêr-teoretiese ondersoek na die belang van 'n bepaalde metafoor vir die bundel onder bespreking en daarom sal die fokus nie primêr val op *Kleur kom nooit alleen nie* se poëtikale aspekte nie. Daar sal uiteindelik gepoog word om 'n universele problematiek aan te toon in soverre dit moontlik en wenslik is binne 'n postmodernistiese paradigma.

## HOOFSTUK 2

### 'N POSTMODERNISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE*

#### 1. DIE POSTMODERNISME

Skrywers oor die postmodernisme is dit eens dat die term *postmodernisme* 'n ontwykende term is wat baie moeilik, indien enigsins, gedefinieer of selfs afgebaken kan word. Van Heerden (1997:12) praat van die "tergende onvatbaarheid van die term" en McHale (1987:4) skryf: " 'Postmodernist'? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory". Drolet (2004:1) heg 'n duidelike akademiese betekenis aan die terme *Postmodernism*, *Postmodernity* en *The Postmodern*, wanneer hy aanvoer:

The terms are often associated with philosophical writings and social and political theories that are complex, dense, esoterically sophisticated and all too often replete with jargon and incomprehensible prose, which intimidate even the most sophisticated readers.

Linda Hutcheon (Felluga, 2006) tref 'n duidelike onderskeid tussen die term "postmodernisme" en "postmoderniteit". Onder laasgenoemde term verstaan sy 'n sosiale en filosofiese periode of kondisie - die kondisie waarin ons tans leef. Die term "postmodernisme" is vir haar die kulturele representasies van die postmoderne tydsges, soos vergestalt in argitektuur, literatuur, fotografie, film, skilderkuns, dans en musiek. Terry Eagleton (1996:vii) maak dieselfde onderskeid:

The word *postmodernism* generally refers to a form of contemporary culture, whereas the term *postmodernity* alludes to a specific historical period. Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate explanation. (...) Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentered, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art ...

Tog erken Eagleton (1996) dat hy nie konsekwent met dié terminologie omgaan nie. Die term "postmodernisme" ("postmodernism") gebruik hy meestal willekeurig, ook waar hy spesifiek na 'n geskiedkundige periode verwys.

Brink (1988:379) sien die postmodernisme as 'n rigting wat emblematis is van die laat 20ste eeu:

... uitdrukking van, maar self ook deel van, ervarings en prosesse van relativering, onsekerheid, wisselvalligheid, fluiditeit e.d.m. -- téénor die positivistiese stellighede en sekerhede wat die laaste helfte van die 19de eeu, en die realisme wat dit in die literatuur verteenwoordig het, gekenmerk het.

Vir Brink is die postmodernisme dus eerder 'n skryf- en leeswyse as 'n bepaalde tydvak. Brink se siening sluit aan by wat Umberto Eco (1984:65-66) oor die postmodernisme skryf:

Actually, I believe that postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather, an ideal category - or, better still, a *Kunstwollen*, a way of operating (Eco 1984:65-66).

Hutcheon haal Burgin aan wanneer sy beweer die postmodernisme is "a complex of heterogeneous but interrelated questions which will not be silenced by any spuriously *unitary* answer" (Burgin 1986, soos aangehaal deur Hutcheon 1989:15). Ook Bertens en D'Haen sien die postmodernisme as 'n heuristiese instrument eerder as 'n definiërende begrip:

Wij zien de term postmodernisme niet als een definiërend begrip, maar als een heuristisch instrument. Met andere woorden, het hanteren van het begrip postmodernisme maakt, met de invulling die wij er hier aan geven, een bepaalde invalshoek mogelijk die een ander begrip, zoals bij voorbeeld het realisme, niet kan verschaffen. Het verschaft ons een interpretatief kader dat ons in staat stelt dingen te zeggen over een literaire tekst ... die binnen een ander interpretatief kader ... niet gezegd kunnen worden (Bertens en D'Haen 1988:9).

In die lig van bostaande argumente kom Van Heerden tot die slotsom:

Klaarblyklik is die postmodernisme dus nie iets wat objektief as deel van die wêreld bestaan nie. Dit is eerder 'n manier van kyk en interpreteer. 'n Mens kan die postmodernisme dus omskryf as 'n diskursiewe ruimte, 'n klimaat waaruit 'n lesing van 'n teks onderneem kan word (Van Heerden 1997:17).

Een van die min skrywers wat waag om 'n soort algemene definisie te gee, is Linda Hutcheon in haar "Politics of Postmodernism":

... postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees (Hutcheon 1989:1-2).

Postmodernistiese kuns bevraagteken dus bestaande en aanvaarde norme deur dit te subverteer en te ondermyn ten einde nuwe lig te werp op ons bestaan, en enkelvoudige aannames met 'n eklektiese veelheid van gesigspunte te vervang. Drolet (2004:5) wys daarop dat daar aan die begin van die twintigste eeu 'n bewustheid ontstaan het van die geestelike armoede wat klemlegging op objektiewe wetenskaplike kennis teweeg bring, deur die mensdom te ontnem van metafisiese verwondering.

In die bespreking van die postmodernistiese eienskappe van *Kleur kom nooit alleen nie*, sal die term "postmodernisme" gevolglik gebruik word om te verwys na 'n manier waarop

kuns gemaak en geïnterpreteer word, in van Heerden se terme, 'n diskursiewe ruimte waarbinne kuns geskep en beoordeel word.

Aangesien hierdie studie nie primêr gemoeid is met 'n diepgaande verkenning van die postmodernisme as sodanig nie, sal slegs gefokus word op daardie aspekte van die postmodernisme wat direk verband hou met die studie van grense, liminaliteit en hibriditeit in aansluiting by die gekose teks. Die subhoofpunte van hierdie bespreking impliseer dus geensins dat dit die volle spektrum probeer weergee van alle aspekte van die kulturele en estetiese verskynsels wat onder *postmodernisme* ingesluit word nie. Dit dien slegs as ordeningsprinsipe en dui ook nie daarop dat die postmodernisme deur 'n reeks eksterne "kenmerke" getipeer kan word nie.

### 1.1 Verhouding tussen modernisme en postmodernisme

In sommige kringe is daar twyfel oor die bestaansreg van die term *postmodernisme*. Drolet (2004:2) soek die filosofiese basis van die postmodernisme in die breë konteks van die opposisie tussen klassisisme en romantiek, waar die modernisme geassosieer kan word met die klassieke ideaal van rasionalisme, terwyl die postmodernisme in wese 'n (romantiese?) kritiek van dié waardes behels. McHale (1987:5) laat die fokus effens anders val wanneer hy aanvoer dat "postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism". Teoretici en skrywers is dit steeds nie heeltemal eens of die postmodernisme inderdaad 'n *verlengstuk* van die modernisme is nie, of 'n *reaksie* daarop of 'n *verset* daarteen. Tydens die 1960's en 1970's het die term verwys na 'n beweging wat kritiek lewer op die modernisme omdat laasgenoemde in die konvensionele verval het en dus nie meer in staat was om nuwe artistieke vorme te genereer of te bevrug nie (Drolet, 2004:2). Silverman (1990:2) sien postmodernisme as 'n ekstreme vorm van modernisme. Die terme *nieu-modernisme* of *laat-modernisme* en selfs *hiper-modernisme* sou waarskynlik ewe goed vir dié beweging gebruik kon word.

Linda Hutcheon (Felluga, 2006) sien eweneens 'n duidelike verband tussen die modernisme en die postmodernisme. Sy onderstreep die inherente kritiese aspek van postmoderne tekste wat eksplisiet daarop gerig is om kritiek te lewer op die filosofiese en sosio-ekonomiese realiteite van die postmoderne samelewing. Sommige eienskappe wat die postmodernisme en die modernisme deel, is byvoorbeeld selfbewustheid en selfrefleksiwiteit, sowel as kritiek op gedateerde sieninge van vooruitgang, wetenskap en

"empire". Postmodernisme verskil egter van modernisme in die wyse waarop kritiek gelewer word. Postmoderne kritiek bepleit byvoorbeeld selde radikale verandering. Waar modernistiese kultuur alle vorme van massakultuur uitsluit, is die postmodernis geneig om alles te heronderhandel, ook die verhouding tussen "hoë" en populêre kulturele vorme. Ander tegnieke wat Hutcheon met postmoderne kuns assosieer, is die denaturalisering van sogenaamde "natuurlike" toestande, klemlegging op die ooreenkoms tussen "objektiewe" geskiedskrywing en fiksie, die verwerping van meesternarratiewe en 'n gevolglike klem op kleingeskiedenis, die aanvaarding van die invloed van huidige kennis op ons beoordeling van die verlede, die belangrike rol van tekstualiteit en klemlegging op genderkwessies.

Ook McHale argumenteer dat daar geen vaste grens tussen die modernisme en die postmodernisme bestaan nie. Hy wys daarop dat sekere tekste gemaklik vanuit sowel 'n modernistiese as 'n postmoderne benadering ontleed kan word. As instrument vir die onderskeid tussen modernistiese en postmoderne tekste gebruik McHale Jurij Tynjanov se begrip van die *dominant* (McHale 1987:6). Roman Jakobson omskryf die dominant by wyse van die volgende formulering:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure (Jakobson, aangehaal deur McHale 1987:6).

Volgens Jakobson is dit nie soseer die geval in die ontwikkeling van die letterkunde dat sekere elemente verdwyn nie, maar dat die klem op ander elemente val: "... it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant" (Jacobson, aangehaal deur McHale 1987:7).

McHale voer aan dat die dominant in die modernisme die *epistemologiese* is, terwyl dit in die postmodernisme die *ontologiese* is. Hy wys egter daarop dat hoewel die ontologiese in die postmoderne teks die dominant of belangrikste element is, dit nie die bestaan van epistemologiese elemente uitsluit nie:

This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology (McHale 1987:11).

Op hierdie wyse vermy McHale die probleme wat 'n historiese benadering sou impliseer, deur die postmodernisme as 'n leesinstrument te hanteer eerder as 'n historiese tydvak in die literêre geskiedenis.

Uit die voorafgaande bespreking behoort dit duidelik te wees dat onder teoretici nie eenstemmingheid bestaan oor presies wat die term "postmodernisme" behels nie, maar ook nie hoe en waarvoor postmoderne teorie (indien daar so-iets bestaan), gebruik behoort te word nie. Sommige teoretici wys op die noue ooreenkoms tussen die postmodernisme en poststrukuralistiese denke van filosowe soos Jacques Lacan en Jacques Derrida en ander toon aan dat in verskillende filosofiese en teoretiese skole sprake is van heeltemal verskillende postmodernismes. In die volgende hoofpunt sal hierop uitgebrei word.

## 1.2 Postmodernisme en poststrukuralisme

In hulle omvattende werk, "Het postmodernisme in de literatuur", wys Bertens en D'Haen daarop dat daar verskillende postmodernismes bestaan wat dikwels met mekaar verwar word. Hulle identifiseer ten minste vier belangrike postmodernismes:

We kunnen minstens vier postmodernismen onderscheiden: een existentialistisch, op heideggeriaanse opvattingen gebaseerd postmodernisme, dat we voornamelijk in de Amerikaanse poëzie aantreffen, een avantgardistisch postmodernisme, dat de boventoon voerde in de jaren zestig (pop-art, op-art, 'happenings', 'performances' ...), een poststructuralistisch postmodernisme, dat zich bezighoudt met kennistheoretische problemen, en ten slotte een puur esthetisch postmodernisme, dat alle technieken die met het postmodernisme worden geassocieerd gebruikt, maar geen politieke of filosofische stellingen wil innemen (Bertens en D'Haen 1988:7-8).

Volgens Bertens en D'Haen (1988:8) domineer die poststrukuralistiese postmodernisme tans die literêre debat en dit is beslis ook dié variant wat in die Suid-Afrikaanse post-apartheidsletterkunde die belangrikste rol speel.

By die beskrywing van die postmodernisme maak skrywers dikwels gebruik van poststrukuralistiese terminologie van skrywers soos Lyotard en Derrida. Soos die postmodernisme, is *poststrukuralisme* ook 'n term wat met groot omsigtigheid gebruik moet word. Die poststrukuralisme is, soos die postmodernisme, ook nie 'n enkelvoudige stel aannames nie, maar omsluit 'n veelheid van diskoerse en teorieë. Voorts verwys die term nie noodwendig na 'n chronologiese opeenvolging op die strukturalisme nie (Van Heerden 1997:27).

Benewens klemlegging op intertekstualiteit, is twyfel aan die representasievermoë van taal een van die belangrikste filosofieë wat die postmodernisme met die poststrukturalisme in gemeen het:

Like poststructuralism, this postmodernism rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language that we use (Bertens 1995:6).

Volgens Joan Hambidge (1995:11) kan die hele postmoderne beweging slegs verstaan word deur middel van die poststrukturalistiese praktyk van dekonstruksie, 'n werkwyse wat bekende hiërargieë en konsepte bevraagteken, soos outonomie, transendensie, sekerheid, outoriteit, samehang, totaliteit, sisteem, universaliteit, sentrum, kontinuïteit, teleologie, binding, hiërargie, homogeniteit, oorspronklikheid en oorsprong (sien ook Hutcheon, 1988:57). Dit is dieselfde konsepte wat deur dekonstruksie geïnterproblematiseer word. Die postmodernisme is dus inderdaad dekonstruksie in aksie (sien ook Hambidge 1995:18).

Die begrip 'dekonstruksie' kom uit Jacques Derrida se doktorsproefskrif, *Of Grammatology*, waarin 'n hele nuwe benadering ten opsigte van die filosofie voorgestel word wat spoedig alle gevestigde kanons van die dissipline bedreig en die grense tussen die filosofie en ander dissiplines laat vervaag het. Dekonstruksie veronderstel dat die werklikheid 'n teks is en dat die wêreld by implikasie slegs 'n talige ervaring is. Indien taal egter reeds aangetas is deur betekenisverskuiwing, geskiedenis en politieke ideologieë, is dit voor die hand liggend dat ook ons begrip van die wêreld en die werklikheid deur taal beïnvloed word. Die leser word dus gekonfronteer met 'n gebroke, ondeurdringbare, labirintiese teks wat 'n voorstelling gee van die oneindigheid, ondeurdringbaarheid en ondeursigtigheid van die werklikheid. Hierdie tipe teks is ook daarop gemik om veelvuldige interpretasies aan te moedig en sodoende die aanname te onderskryf dat daar 'n veelheid van waarhede bestaan wat slegs gedeeltelik geken kan word, in teenstelling met die Humanistiese siening van 'n enkele agterhaalbare waarheid (sien byvoorbeeld Drolet, 2004:22-23).

Op die gebied van dekonstruksie is Foucault se invloed op die poststrukturalistiese postmodernisme van belang. Soos Nietzsche voor hom, huldig ook Foucault die siening dat daar geen agterhaalbare orde in die natuur is nie en dat die mens in sy sosiale en natuurlike ruimtes dus basies onkenbaar is. Hy beskou ook die verlede as

ongestruktureerd en glo dat geskiedkundige tydperke fiksioneel bepaal is. Jacques Derrida gaan 'n stap verder deur te beweer dat daar geen objektiewe korpus van kennis of waarhede bestaan nie (Drolet, 2004:21).

In die latere poststrukuralisme soos onder andere verteenwoordig deur Foucault, word die verhouding tussen kennis en mag belangrik. Politieke filosowe soos Luce Irigaray huldig die standpunt dat bevryding van onderdrukte groepe slegs kan geskied binne 'n politieke en sosiale filosofiese konteks wat wegbreek van die Westerse filosofiese tradisie. Deur 'n dekonstruktiewe werkwyse kan die klem verskuif word van die bemoeienis met tekstualiteit na 'n politiek betrokke postmodernisme/poststrukuralisme. Alle kritici huldig nie dieselfde standpunt in verband met dekonstruksie nie. Sarup (soos aangehaal deur Van Heerden 1997:32) betwyfel byvoorbeeld dat dekonstruksie enige positiewe bydrae lewer tot die skep van 'n nuwe sosiale orde. Hy voer aan dat dekonstruksie niks anders is nie as 'n politieke praktyk wat poog om die onderliggende logika en onderbou van 'n bepaalde politieke stelsel aan die lig te bring, maar geen alternatiewe daarvoor stel nie. Johan Degenaar (aangehaal deur Van Heerden 1997:32) sien egter daarin die positiewe moontlikheid van demistifisering van transhistoriese projeksies en die bewusmakingsmoontlikheid dat selfbegrip nie noodwendig selfdeursigtigheid impliseer nie.

Madan Sarup (1996) toon 'n viertal kritiese houdings aan wat die postmodernisme en die poststrukuralisme met mekaar gemeen het en wat kortliks die volgende is: eerstens die kritiek teen die menslike subjek wat deur poststrukuralisme ondermyn word, tweedens 'n kritiese houding ten opsigte van die geskiedenis, derdens word die verhouding tussen die begrippe betekenaar en betekende deur die poststrukuralisme geradikaliseer deur die betekenaar die dominante faktor in betekenisgewing te maak en ten slotte is daar die kritiek teen die filosofie. Hierdie houdings wat tot vroeg in die twintigste eeu tiperend was van Westerse denke, hou ten nouste verband met metaverhale waaruit die ordenende kodes van die samelewing en sy etiese en morele onderbou afgelees kon word. Dekonstruksie van Cartesiaanse denke het twyfel aan die geldigheid van hierdie oorkoepelende verhale laat ontstaan.

### 1.3 Ondermyning van metanarratiewe

Modernistiese geloof in die ordenende aard van die kunswerk en in sy vermoë om (ten minste tot 'n sekere mate) kennis van die werklikheid te representeer, kom in die postmodernisme hewig onder skoot. Postmodernistiese kuns het die aard dat dit grense deurbreek en bevraagteken deur die ontkenning van 'n grens tussen kuns en 'lewe', soos dit reeds in pre-Sokratiese tye was (Drolet, 2004:3&11). Hierdeur word ook verskillende kategorieë wat van buite afgedwing word, onder verdenking geplaas en gedekonstrueer. Lyotard toon telkens die onhoudbaarheid van klassieke skeidslyne tussen akademiese dissiplines aan en wys daarop dat in die liminale sone, waar dié dissiplines oorvleuel, kruisbestuiwing plaasvind en nuwe dissiplines ontstaan. Hy visualiseer 'n postmoderne wetenskapsbeoefening wat onbepaalbaarheid, onvolledige en teenstrydige kennis en die gevolge daarvan, asook katastrofes en pragmatiese paradokse in berekening bring. Sy intensie is duidelik om kreatiwiteit te herontgin en kennis wat spruit uit psigiese en estetiese ervarings sy regmatige plek in 'n nuwe postmoderne kennissisteem te gee (Drolet, 2004:26). Sy teorie van parologie is 'n poging om nuwe lewe te genereer uit ou filosofieë as kreatiewe en produktiewe weerstand teen totaliserende diskoerse (Halbert, 2006).

In "The Postmodern Condition" (1984), doen Lyotard verslag aan die Conseil des Universités van die Quebecse regering oor die legitimasie van kennis. Hy wys daarop dat metaverhale in die verlede die maatstaf was vir die geldigheid van kennis. Metaverhale is totaliserende filosofieë waaruit etiese en politieke voorskrifte vir die samelewing afgelei kan word, soos kapitalisme, Marxisme en sosialisme. Hierdie metaverhale beïnvloed besluitneming op alle vlakke en dien as basis vir dit wat algemeen as "die waarheid" beskou word. Kortom: dié verhale is die basis van die beginsels waarop 'n samelewing gefundeer is. Die metaverhaal in die tyd van die Verligting was byvoorbeeld die groot soektog ("quest") wat op sy beurt die metaverhaal dat die mensdom bevry word deur vooruitgang op wetenskaplike gebied, gegenereer het.

Lyotard beweer nou egter dat die moderne mens sy vermoë verloor het om in metaverhale te glo veral as gevolg van die mislukking van Marxisme onder Stalin. Hy sien die alternatief tot metaverhale in Wittgenstein se "taalspeletjies" wat fokus op spesifieke taalhandelinge wat slegs deur sekere subgroepe in die samelewing verstaan

en geïnterpreteer kan word - die "klein verhale". Hierdie "klein verhale" stem ooreen met die verskillende rolle wat 'n individu byvoorbeeld binne 'n bepaalde sosiale opset kan vervul, soos student én motorbestuurder én kelner én minnaar. Die wyse waarop 'n mens op geslaagde wyse in elke afsonderlike sosiale opset kan funksioneer, word nou 'n maatstaf vir sukses. Geldigheid van kennis word derhalwe bepaal deur sukses of effektiwiteit in die praktyk. Omdat kennis 'n kommoditeit is wat oorvloedig beskikbaar is, en tyd skaars is, word die kriterium vir geldigheid van kennis dit wat aandag waardig is. Hieruit volg dat etiek nie meer die basis van reg en verkeerd vorm nie, en dat mag gelyk gestel kan word aan reg. Lyotard beskou hierdie neiging wel as onbevredigend, maar as pluralis weerhou hy hom daarvan om 'n enkele totaliserende antwoord daarop te bied wat almal tevrede stel. Hy verkies om elke saak te onderhandel en te beredeneer ten einde tot 'n etiese posisionering te kom. Hierdie proses van onderhandeling noem hy "parologie".

Oor die kritiese, selfbewuste aard van postmodernistiese tekste en hulle ondermyning van (dikwels politieke) metanarratiewe, skryf Ryan:

The subtle strength of postmodernism is in its insistence on perpetual vigilance and its wish to prevent any discourse from grasping power by making truth-claims (Ryan 1988:251).

Een van die doeltreffendste wyses om die meeserverhale van die dominante groep te ondermyn, is deur die vertel van kleingeskiedenis wat die narratiewe van die mense "op grondvlak" weergee. Veral in die Suid-Afrikaanse letterkunde van die apartheidsregime beweeg postmodernistiese tekste agter die "amptelike leuen" van die staat in om die meeserkodes van die regime bloot te lê. Van Heerden (1997:44) noem kodes soos die "Totale Aanslag", die "Rooi Gevaar" en "Afsonderlike Ontwikkeling". Die postmodernistiese teks poog om in te skryf teen die kodes wat politieke of kulturele leiers gebruik om die gewone mense te intimideer en tot 'n sekere siening van die "werklikheid" oor te haal. Die ironie is egter dat sodra die ou meeserverhaal begin verkrummel, daar dadelik weer 'n nuwe geskep word. Na 1994 ontstaan daar in Suid-Afrika kodes van die Nuwe Suid-Afrika wat deur die nuwe maghebbers in stand gehou word, soos die "Reënboognasie", "Swart Ekonomiese Bemagtiging", "Pan-Afrikanisme" en "African Renaissance". Dit is interessant dat juis Van Heerden in sy nuutste roman, *In stede van die liefde* (2006) dié nuwe meeserverhale ondermyn.

#### 1.4 Postmodernisme en politiek

Hutcheon konstateer in 'n reeds oor-bekende uitspraak: "What I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political" (Hutcheon 1988:4) en in 'n latere werk haal sy die Duitse skrywer Heiner Müller aan: "I cannot keep politics out of the question of post-modernism" (Müller 1979, soos aangehaal deur Hutcheon 1989:2).

Die postmodernisme se politieke onderbou word op sy beste geïllustreer deur sy siening van die geskiedenis. Historiografiese metafiksie word gekenmerk deur 'n selfbewustheid oor die aard van geskiedenis as (dikwels subjektiewe) teks en die representasievermoë van taal. In hierdie tekste word die aandag gevestig op die narratiewe aard van die geskiedkundige teks asook op die sosio-politieke onderbou van dié tekste wat legitieme status daaraan verleen. Etiese kwessies soos vrae oor die konvensies en magstrukture wat die optekening van geskiedenis onderlê, kry aandag. In verband met die oënskynlike naatlose verbinding tussen geskiedenis en fiksie, skryf Hutcheon:

... postmodern fiction ... foregrounds and thus contests the conventionality and unacknowledged ideology of that assumption of seamlessness and asks its readers to question the processes by which we represent our selves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we *make* sense of and *construct* order out of experience in our particular culture (Hutcheon 1989:53).

Postmodernistiese tekste lê dus klem op die gemaakte aard van geskiedkundige tekste en wys doelbewus daarop dat orde en logika van buite op die geskiedenis afgedwing word en dat die invalshoek waarmee geskiedkundige "feite" benader word, dikwels afhang van die ideologiese oortuigings van die outeur, soos trouens ook in fiktiewe tekste die geval is. Daarom bestaan daar in 'n postmoderne benadering tot geskiedenis 'n diepe twyfel of die "waarheid" van die verlede ooit objektief agterhaal kan word en heers daar oor die algemeen 'n kritiese, ondermynende ingesteldheid ten opsigte van die narratiewe aard van geskiedenis wat in die tradisionele plotstruktuur wat Westerse denke onderlê, aangebied word. Deur hierdie struktuur en die taalmiddele waardeur dit geskep word te ondermyn en te bevraagteken, kan postmodernistiese kuns totaliserende diskoerse dekonstrueer. Geen uiting kan meer onskuldig wees nie - Hambidge haal Brooks ter staving aan: "... there has been an end to innocence concerning the status of and access to the referent in discourses of all types" (Brooks soos aangehaal deur Hambidge 1995:42).

Een van die sterkste wesenskenmerke van die postmodernisme is ongetwyfeld sy bemoeienis met magstrukture en dominansie, soos ons dit vind in die postmoderne ondersoek na die sosiale en ideologiese produksie van betekenis. Die doel daarvan is onder andere om aan te toon hoe die Westerse kulture sekere (dikwels patriargale) tekens en simbole normaliseer (doksifiseer) deur kulturele diskoers en betekenisnetwerke, en om dié sisteme dan te dedoksifiseer of te dekonstrueer. Die vraag oor die veronderstelde deursigtigheid van representasie kom hier sterk na vore, veral ook met die oog op die representasie van die verlede:

generally speaking, the postmodern appears to coincide with a general cultural awareness of the existence and power of systems of representation which do not *reflect* society so much as *grant* meaning and value within a particular society (Hutcheon 1989:8).

Twee teenstrydighede geld hier: dat ons waarskynlik nooit daarin slaag om ten volle te ontsnap aan die singewende sisteme van ons kultuur nie, maar dat ons geleidelik vertrouwe verloor in die vermoë van dié sisteme om ons bestaan te representeer en te rig. Ironie en parodie is dikwels die postmoderne middele waardeur dié disparaathede uitgebeeld word. Tesame daarmee kom dikwels enersyds 'n twyfel aan die representasievermoë van die woord en andersyds buitengewone klemlegging op woorde voor.

### 1.5 Twyfel aan die representasievermoë van taal

Die politieke betrokkenheid van die poststrukuralistiese postmodernisme lê hoofsaaklik in die bemoeienis met die samehang tussen taal en mag. In teenstelling met die modernisme wat die skrywer sien as beherende instansie, ontken die postmodernisme die sprekende subjek as finale bron van kennis en outoriteit en ken aan die leser 'n baie belangriker rol toe by die betekeniskonstruksie van 'n teks. Sommige teoretici gaan selfs so ver as om te beweer dat die teks betekenisloos is totdat die leser betekenis daaraan toeken. Dit beteken dat die leser die teks kan ontleed selfs teen die intensie van die outeur in. In teenstelling tot die vrye interpretasie van die teks staan egter die ironiese feit dat die leser steeds uitgelewer is aan die manipulasie van die outeur/ordenende instansie:

Ofskoon die postmodernistiese teks dus enige vorm van outoriteit wil ontken, val dit nié te betwyfel nie dat daar tog 'n "stem/meganisme" aanwesig is wat oorsprong gegee het aan hierdie (veelheid van) betekenis (Hambidge 1995:14).

Postmodernistiese tekste maak die leser bewus van die problematiese verhouding tussen fiksie en realiteit - 'n twyfel aan die kenbaarheid van die werklikheid word

geïllustreer deur die gebrokenheid en fragmentasie van baie postmodernistiese tekste. Die komplekse aard van die postmodernistiese teks maak daarvan 'n "*interrogative text*".

In dié verband skryf Belsey (2001:84):

The interrogative text ... disrupts the unity of the reader by discouraging identification with a unified subject of the enunciation. The position of the 'author' inscribed in the text, if it can be located at all, is seen as questioning or as literally contradictory. Thus, even if the interrogative text does not precisely ... seek 'to obtain information' (as the adjective would suggest) from the reader, it does literally invite the reader to produce answers to the questions it implicitly or explicitly raises.

Dit lyk dus asof die *proses* van groter belang is as die eindproduk en asof die teks verander met elke leser wat deelneem aan die produksie daarvan (Hutcheon 1988:220).

Hambidge verwoord dit soos volg:

Die selfrefleksiwiteit van hierdie teks het tot gevolg dat dit nie 'n getroue weergawe van die werklikheid is nie, maar eintlik besig is om die werklikheid te help skep of signifieer (Hambidge 1995:17).

Die Amerikaner Allen Thiher se lesing van postmodernistiese literêre werke binne die kader van die twintigste-eeuse teorie oor taal, is selfs nog meer radikaal:

In Thihers postmodernisme kan taal die werklikheid niet bereiken, of bestaan er een zeer sterke twyfel aan die moegelijkheden van taal om dat te doen. Thihers postmodernisten wijzen elke relatie tussen taal en werklikheid af ... (Bertens en D'Haen 1988:42).

Hierdie diepgesetelde twyfel aan die vermoë van taal om die werklikheid te representeer lê waarskynlik aan die wortel van postmoderne ondermyning van die strakke erns van die modernistiese roman waaraan deur kritici soms bykans religieuse waarheid verleen word (Bertens en D'Haen, 1988:16). Volgens Bertens en D'Haen (1988:17) is die doel van postmodernistiese literatuur

... een omverwerping van de bestaande waarden, die als elitair, reactioner en repressief werden ervaren, en een doorbraak naar een spontaan, geestverruimend, op esthetische bevrediging gericht bestaan dat zich bevrijd had van de sociale, morele en niet te vergeten seksuele restricties van de jaren vijftig.

Juis daarom vind ons in die postmodernistiese letterkunde dikwels 'n inskryf teen die oordad wat kenmerkend is van modernistiese tekste. Problematisering van die vermoë van taal om 'n weergawe van die werklikheid te gee, vind verder ook gestalte in literêre praktyke waarin die klem val op die opnoem van oënskynlik onbelangrike detail en introspeksie. Die grense van tradisionele narratiewe strukture word oorskry en ondermyn ten gunste van 'n sensoriese onmiddellikheid en 'n 'outentieke' belewenis van die lewe, soos verkry deur gebruikmaking van die meer amorf gedagtestroomtegniek en die neiging tot eksperimentele kuns. Hierdie tipe kunsuitinge is 'n duidelike oorskryding van

dualistiese denksisteme wat in die Westerse samelewing reeds vanaf die sewentiende eeu as natuurlik en inherent aan die lewe beskou word.

#### 1.6 Postmodernisme en grensoorskryding

Postmodernisme het sy wortels in Heidegger (1947) se kritiek teen die Cartesiaanse lewens- en wêreldbeskouing waarvolgens die kennende subjek los staan van die wêreld, as sou die wêreld "iets daar buite" wees. Heidegger voer aan dat dié aanname aanleiding gee tot 'n radikale verdeeldheid tussen die kennende subjek en die objek van kennis en waarin die afstandelike meerderwaardigheid van die wetenskaplike wat verhewe is bo sy objek van studie, simbolies van dié tydvak geword het. In plaas daarvan om die wêreld as tekstuur te ervaar waardeur ons tot lewe in staat is, word gepoog om die wêreld van buite te manipuleer deur van dualistiese prosedures gebruik te maak wat die gesplete subjek-objek-relasie van Cartesiaanse denke uitbeeld, soos liggaam/siel, gees/vlees, rede/emosie, manlik/vroulik ensovoorts. In stede van Cartesiaanse dualisme, bepleit Heidegger die terugkeer na 'n bewustheid van gesitueerdheid in 'n wêreld wat lank voor die mens bestaan het, wat ons bestaan moontlik maak en nie deur ingryping van die mens gemanipuleer of gedefinieer kan word nie (sien ook Waugh, 1992:2). In hierdie radikale paradigmaskuif lê ook 'n radikale grensoorskrydende handeling opgesluit.

Ook Silverman (1990:1-7) sien die postmodernisme primêr as 'n liminale praktyk:

The meaning and function of postmodernism is to operate at places of closure, at the limits of modernist productions and practices, at the margins of what proclaims itself to be new and a break with tradition, and at the multiple edges of these claims to self-consciousness and auto-reflection. Postmodernism is not as such a new style of creating artworks, of synthesizing novel self-expressions, and of justifying theoretically its aesthetic practices. Postmodernism does not open up a new field of artistic, philosophical, cultural, or even institutional activities. Its very significance is to marginalize, delimit, disseminate, and decenter the primary (and often secondary) works of modernist and premodernist cultural inscriptions (Silverman, 1990:1).

Silverman (1990:1-2) voer verder aan dat die postmodernisme nie slegs 'n leespraktyk behels waarin modernistiese en premodernistiese tekste herlees word nie, maar dat dié praktyk in wese ook 'n herinskripsie van die betrokke tekste en kulturele praktyke behels deur dit in nuwe tekste te inkorporeer en dit in jukstaposisie en intertekstuele relasie met dié nuwe tekste te plaas. Sodoende word die grense tussen modernisme en postmodernisme vervaag en geïnterproblematiseer.

Waar modernisme gekenmerk word deur 'n duidelike breuk met die verlede, met klassisisme en romantiek, en 'n soeke na nuwe vorme en uitdrukkingswyses, is daar geen duidelike skeidslyn waar postmodernisme begin nie. Postmodernisme funksioneer op die marges van moderne kuns: "... postmodern thinking *enframes, circumscribes, and delimits* modernist thinking ..." (Silverman, 1990:5). In postmodernistiese kuns is die kunstenaar nie op die voorgrond nie - trouens, in Roland Barthes se woorde: die kunstenaar is dood - en die kunswerk verkry sy artistieke waarde deur intertekstuele verhoudinge met ander kunswerke en tekste (Silverman, 1990:2-5).

Hierdie studie word vernaamlik onderneem vanuit die filosofiese en teoretiese raamwerk van die poststrukuralistiese postmodernisme en verskynsels van postmoderniteit en postmodernistiese representasies wat daaruit voortvloei. In hierdie hoofstuk kom verskynsels van tekstuele postmodernisme ter sprake, naamlik die problematisering en oorskryding van genregrense en die narratiewe inslag van *Kleur kom nooit alleen nie*. Die volgende hoofstuk ondersoek die verskillende vorme van intertekstualiteit wat in die teks voorkom en in die daaropvolgende hoofstuk val die klem op die postkolonialisme, 'n politieke manifestasie van die postmodernisme. Daar sal onder andere aangetoon word hoe die postmoderne gesprek teen die agtergrond van die oorgang na die post-apartheid Suid-Afrika 'n bepaalde vorm aanneem. Die voorlaaste hoofstuk word gewy aan 'n verdere manifestasie van die postmodernisme, naamlik die feminisme, wat sowel 'n politieke as 'n tekstuele onderbou het. In dié afdeling word 'n feministiese lesing van die teks onderneem en word tekstuele en politieke postmodernisme geïntegreerd as leesinstrument gebruik.

Onder die belangrikste postmoderne tekstuele strategieë en tegnieke wat gebruik sal word in die ontsluiting van die teks, is oorskryding van kulturele, artistieke, etiese, filosofiese en politieke grense sowel as oorskryding van genregrense, intertekstualiteit, die twyfel aan die representasievermoë van taal en ander grensoorskrydende praktyke. Die keuse wat in hierdie studie gemaak word, impliseer geensins dat die betrokke praktyke of teorieë die enigste of die belangrikste grensoorskrydende praktyke binne die postmoderne filosofiese en teoretiese sisteem is nie, maar die keuse is so gemaak dat die teks onder bespreking ten beste daardeur ontsluit en geïnterpreteer kan word.

## 2. NARRATIWITEIT VAN DIE TEKS

Connor (2004:62-81) sien een van die vernaamste verskille tussen modernistiese en postmodernistiese letterkunde in die sogenaamde narratiewe wending, die fokusverskuiwing van poëtiese tekste na narratiewe tekste. Hy voer aan dat waar moderniste die aanname gehuldig het dat alle letterkunde na die poëtiese neig, bestaan daar by postmoderniste die aanvoeling dat letterkunde in wese narratief van aard is (Connor, 2004:63). Hierdie siening het noodwendig ook die literêre teorie beïnvloed deur 'n fokusverskuiwing ten gunste van narratiwiteit. Gedurende die 1960's en 1970's het strukturalistiese teorieë wat in Europa en Amerika besig was om veld te wen, gelei tot die ontwikkeling van die narratologie wat sigself hoofsaaklik besig hou met die ondersoek na en beskrywing van die narratiewe aard en struktuur van tekste. Dit beteken natuurlik nie dat geen belangrike poëtiese werke gedurende die postmoderne periode geskryf is of geskryf word nie. Wat egter wel interessant is, is dat postmoderne poëtiese tekste neig in die rigting van langer gedigte of gedigte met 'n losser struktuur. In Antjie Krog se oeuvre is dit duidelik dat sy sedert *Jerusalemgangsters* (1985) neig tot langer gedigte wat dikwels in siklusse gegroep is en deel vorm van 'n duidelike onderliggende verhaal. In sowel *Jerusalemgangsters*, asook in *Lady Anne* (1989) en *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) vorm die narratiewe onderbou deel van die skelet van die bundels. *Verweerskrif* (2006) vertoon, hoewel nie op dieselfde wyse as sommige van die voorafgaande bundels nie, ook 'n naspeurbare narratiewe lyn, veral indien dit saam met die res van haar oeuvre gelees word as synde die verhaal van haar persoonlike verouderingsproses.

Die doel van 'n ondersoek na die narratiewe onderbou van die bundel sluit aan by die grensoorskrydingstematiek wat in hierdie studie sentraal staan en sal dien om sekere postmoderne trekke van die digbundel sterker uit te lig. Oorskryding van genregrense, soos om van die konvensies van die verhaalkuns gebruik te maak in 'n poësiebundel, is 'n belangrike postmodernistiese praktyk wat verband hou met begrippe soos vloeibaarheid, oopheid, disseminasie en hibriditeit. Aangesien 'n narratologiese ontleding primêr fokus op die struktuur van die teks, sal hoofsaaklik gebruik gemaak word van poststrukturalistiese teorieë. Die gedigsiklus waarop die fokus in hierdie bespreking val, is saamgestel uit kleingeskiedenis van die Namas van die Richtersveld. Daar sal dus uiteraard in die bespreking ook na die postkoloniale teorie

van historiografie verwys word ten einde reg te laat geskied aan die praktyk van herskrywing van die gekanoniseerde geskiedenis.

Heilna Du Plooy (2002 (a)) ondersoek die narratiewe onderbou van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* in 'n kongresreferaat getiteld "Veelvlakkig vertel: die gebruik van die narratief in *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog". Daar sal in hierdie hoofpunt sterk op haar insigte gesteun word. Narratiwiteit is vir haar hoofsaaklik geleë in die volgende vier fasette van die bundel:

## 2.1 Die bundeltitel

Gerald Prince (1973:31) beskryf in sy storiegrammatika 'n gebeurde as enige deel van 'n storie wat in 'n sin met 'n aksiewerkwoord beskryf kan word; die minimale storie beskryf hy as 'n reeks van drie gebeurdes wat met mekaar verband hou, waarvan die eerste en derde staties is en deur die tweede op so 'n wyse verbind word, dat 'n verandering of transformasie teweeg gebring word.

Ondersoek 'n mens die titel *Kleur kom nooit alleen nie* op narratologiese vlak, blyk dat die titel 'n werkwoord bevat ("kom") wat op handeling dui. Daar is verder ook die implikasie dat die "afleiding" dat kleur nooit alleen kom nie, gemaak is uit een of ander voorafgaande gebeurde waarin kleur 'n rol gespeel het en dat uit dié gebeurde die wete voortvloei: "Kleur kom nooit alleen nie" (sien ook Du Plooy, 2002(a):6). Onwillekeurig dink 'n mens aan 'n verduideliking soos wat Krog (2005:211) byvoorbeeld bied in haar boek *'n Ander Tongval*:

Hoe op aarde kan 'n nasie wat bestaan uit twee geslagte, drie kleure, by die agt politieke groeperinge, by die veertien etniese groepe, nege provinsies, elf tale, meer as twintig kulture, tientalle verskillende kerke en 45 miljoen mense wat wissel van brandarm tot superryk, mekaar se seksuele kodes verstaan in 'n land waarin almal so lank so apart gewoon het?

Die implikasie is verder dat die gebeurde of gebeurdes wat gelei het tot die besef dat kleur nooit alleen kom nie, in die bundel beskryf of beredeneer sal word. Ook in hierdie opsig word dus reeds die verwagting van ten minste een of ander soort verhaal gesuggereer.

'n Mens sou ook kon beweer dat die bundeltitel ooreenkoms vertoon met baie romantitels wat bestaan uit 'n stelling wat as die sentrale stelling van die roman kan geld,

soos byvoorbeeld *In die kamer was 'n kas* (Henriëtte Grové) en *Okker bestel twee toebroodjies* (John Miles) of *Die tweeling trek saam* (MER).

## 2.2 Die bundelomslag

Du Plooy (2000:6-7) beskou die twee foto's van onderskeidelik die Oranjerivier op die voorblad en die Nigerrivier op die agterblad as 'n soort raam waarbinne die verhaal van die bundel ingebed is. Die foto's vorm ook die begin en die einde van die reis wat in die bundel beskryf word. Die bundel begin met die digteres se reis na die Richtersveld (ses *narratiewe uit die Richtersveld*) en eindig met haar bootreis op die Niger wat ook in Deel 5 van *'n Ander Tongval* (Krog, 2005:309-370) in prosa beskryf word. Du Plooy (2000:6) wys daarop dat ingebede teksgedeeltes 'n prominente eienskap van verhalende tekste is. Sowel dialoog wat ingebed word in 'n diëgetiese situasie as die onderbreking van 'n deurlopende narratiewe lyn en die inbedding van motiewe wat later weer aan bod kom, is vorme van inbedding. In die geval van *Kleur kom nooit alleen nie* sou 'n mens dus die foto's op die bundelomslag as die raam kon beskou waarbinne 'n verskeidenheid dialoë, verhale en motiewe ingebed is. Daar die rivier in homself reeds die vloeibaarheid van die verhaal bevat en in die letterkunde dikwels met narratiewe verloop of die verloop van die lewe verbind word, is die keuse van riviere as raam veelseggend in dié opsig dat iets verhaalmatigs soos 'n verloop of 'n ruimtelike beweging reeds daardeur gesuggereer word, iets wat dui op 'n ontwikkeling of 'n verandering wat plaasvind in die loop van die reis (Du Plooy, 2000:7).

## 2.3 Bundelstruktuur

Uit die inhoudsopgawe voor in die bundel is dit duidelik dat die bundel gestruktureer is in vier afdelings, "mondweefsel", "wondweefsel", "sgraffito" en "bindweefsel". Die metafoor "weefsel" wat deel uitmaak van die titels van drie van die afdelings is 'n bindende faktor wat die liggaam oproep en dus op eenheid heenwys, maar ook 'n bepaalde ontwikkeling suggereer (Du Plooy, 2000:7). Die woord "weef" is boonop 'n belangrike metafoor wat die vertel van verhale suggereer. Die woord "sgraffito" beteken volgens die HAT (Odendal et. al., 2000:973) 'n "(v)ersiering verkry deur 'n oppervlaklaag af te krap om 'n anders gekleurde onderlaag te ontbloot". Adèle Nel (2001:28) wys ook op die woord se verband met graffiti wat in prehistoriese tye as rotstekeninge in grotte ontstaan het en vandag "protesnotas" is wat "opgeskryf word by voorkeur op plekke waar dit die

openbare oog tref. Die onderliggende motief is dikwels 'n daad van verset of die uiting van 'n mening wat nie deur die bestaande orde gehoor wil word nie".

Mens sou dus moontlik die ontwikkelingsgang van die bundel soos volg kon beskryf: Mondweefsel suggereer die bestaan van verhale wat, aldus Du Plooy (2002(a):7) verhale is van syn en identiteit en wat vroeër ongekompliseerd vertel kon word. Dan kom daar verwonding, waarvan in die afdeling "wondweefsel" vertel word, onder andere in die twee siklusse "*dagboeke uit die begin van die twintigste eeu*" en "*dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu*". Vervolgens kom die afdeling "sgraffito" waarin die digteres letterlik bo-oor reeds bestaande tekste (die skilderye) skryf. Maar sekere van die Dumas-skilderye is reeds gebaseer op foto's uit die vermaaklikheidswêreld, dus reeds 'n oorskrywing van 'n teks. Krog se gedigte is dus 'n inskryf teen die verhale wat die skilderye vertel én die verhale waarop sommige van dié skilderye gebaseer is. Die gedig werk dan soos sgraffito-kuns deurdat dit 'n tekening bo-oor 'n ander tekening maak sodat iets van die onderliggende deurskyn deur die skildery oop te krap en iets anders daaronder te ontbloot (Du Plooy, 2002(a):8). 'n Mens sou ook kon sê dat daar 'n gesprek plaasvind tussen die skilderye en die digteres, maar dit is terselfdertyd duidelik dat 'n nuwe stelling telkens gemaak word. Du Plooy (2002(a):8) wys daarop dat hierdie kreatiewe herontginning van en gesprek met ander kunswerke die aandag vestig op taal en praat en skryf, maar gesien in die bundelkonteks waar die afdeling "sgraffito" staan tussen "wondweefsel" en "bindweefsel" word hierdeur beslis ook die helende funksie van taal gesuggereer. In die laaste afdeling, "bindweefsel" word die "litteken" "rivier". Verwonding gaan dus oor in nuwe lewe.

In narratologiese terme word situasie1 (vreedsame naasbestaan) daarom versteur deur situasie2 (verwonding). Nou tree "wondherstel" in, in die vorm van artistieke prosesse soos skryf en skilder wat lei tot situasie3 (genesing). In Prince (1973:31) se terminologie kom 'n minimale storie dus reeds tot stand bloot uit die dinamiek en die onderlinge binding tussen die verskillende afdelings (Du Plooy, 2000:8).

#### 2.4 Verhalende gedigte

Die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* bevat baie gedigte en gedigsiklusse wat op sigself verhalend van aard is, bo en behalwe die feit dat dié gedigte deel uitmaak van die groter verhaal van die bundel waarin 'n reis in die eie psige in gesuggereer word onder andere

aan die hand van 'n reis deur die geskiedenis en die landskap van Suid-Afrika en 'n reis deur Wes-Afrika. Die reis in die self in word verder gesuggereer en ondersteun deur 'n soort liefdesreis van die minnaars in 'n poging om versoening te vind. Hierdie veelheid van verhaallyne en motiewe is 'n belangrike narratologiese konvensie waardeur verdigting van die verhaallyn plaasvind en wat verder meehelp om die narratiewe aard van die bundel te bevestig. Die voorlaaste gedig in die bundel versterk die vermoede dat die onderliggende verhaal van soeke na identiteit uitloop op 'n sintese wat ten minste gedeeltelik aan die hand van kousale faktore voelbaar word. Die sprekende ek verklaar:

om te skryf  
is om te hoort  
met jou  
my stem is vir die eerste keer vry  
(...)  
ek weet waarheen ek op pad is  
tot hiertoe en verder huis (103).

Soeke na identiteit en "hoort" is temas wat by herhaling in die bundel aan bod kom. Dat die sprekende ek op die pad na die ontdekking van 'n eie identiteit in Afrika gevorder het van die vra van 'n vraag aan die a/Ander:

ek soek die waarheid by jou  
wie ek is  
is ek / hoe word ek  
boorling (85)

tot by die konstatering van 'n feit ("om te skryf / is om te hoort"), dui beslis op ontwikkeling. Ook die frase "vir die eerste keer" impliseer 'n voorafgaande situasie toe die spreker *nie* vry was nie. Dit wil voorkom asof die soeke na vryheid en identiteit die doel van die "reis" of verhaal was en asof elke insident en elke verhaal wat die reis opgelewer het, bygedra het tot hierdie uiteindelijke wete. In die groter opset van Krog se hele oeuvre, is dit duidelik dat hierdie reis na vryheid en soeke na 'n identiteit in en van Afrika 'n deurlopende lyn dwarsdeur haar poësie vorm. As sodanig is die vind van 'n eie stem en identiteit en die gepaardgaande "vryheid", dus streng gesproke een van die verhaallyne wat deur al haar bundels van "Dogter van Jeftha" tot en met *Kleur kom nooit alleen nie* en *Verweerskrif* loop.

Enersyds is daar dus 'n oorkoepelende verhaal in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* te bespeur wat met identiteitsoeke verband hou, maar andersyds is daar ook talle verskillende verhale of insidente wat meehelp om identiteit te bepaal en waardeur bepaalde insigte verkry word wat uiteindelik kulmineer in die wete: "tot hiertoe en verder

huis" - 'n soort verklaring dat ten minste een verhaal afgehandel is.

Ontleed 'n mens die bundel in besonderhede, word dit duidelik dat byna elke gedig op een of ander manier met ander gedigte in verband staan - 'n mens sou selfs van 'n gesprek kon praat: dat die gedigte met mekaar praat of op mekaar kommentaar lewer, en ook hierdie eienskap is 'n duidelike narratiewe eienskap. *Kleur kom nooit alleen nie* begin met 'n reeks van ses narratiewe gedigte, waarvan vyf inderdaad die term "narratief" in hulle titels het, naamlik "*ses narratiewe uit die Richtersveld*".

Die tweede afdeling begin met twee siklusse wat heet "*dagboeke uit die begin van die twintigste eeu*" en "*dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu*". Ook die dagboek is 'n bekende verhalende genre en dit is dan ook inderdaad so dat hier fragmente van verhale uit die Anglo-Boereoorlog en uit die Struggle vertel word, wat egter almal duidelik deel is van 'n uitgebreide storie wat verswyg word. Die volgende siklus in dié afdeling, naamlik "*land van genade en verdriet*" lewer in tien gedigte kommentaar op die afgelope vyftig jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis en doen aan soos fragmente van 'n aaneenlopende verhaal wat die verhaal van versteurde verhoudinge tussen wit en swart mense van Suid-Afrika vertel.

Die afdeling "sgraffito" open met 'n siklus van nege gedigte, naamlik "*skilderysonnette e.a.*" waar die digteres in gesprek tree met skilderye van Marlene Dumas, Walter Battiss en Pablo Picasso. Baie van die skilderye beeld reeds 'n verhaal uit, soos die Picasso, "The Artist and his Model" (59-62), waarin die verhaal van die skilder en sy model uitgebeeld word en die skildery van Dumas, "The image as Burden", wat gebaseer is op die film "Camille" met Greta Garbo en Robert Taylor. Die verhaal wat Krog se gedigte as't ware bo-oor hierdie skilderye uitkrap, vertel van die gekompliseerdheid van liefdesverhoudings, 'n verhaal wat aansluit by ander gedigte in die bundel waarin die liefdesverhouding geproblematiseer word, soos byvoorbeeld in "skryfode" (66) en "liefdeswoord" (63). Inaggenome die "gesprek" wat tot stand kom tussen die digteres en die skilders/akteurs op wie se werk kommentaar gelewer word, sou mens die aard van hierdie verhaal as drama kon beskryf - die genre wat by uitnemendheid bekend is vir sy sterk narratiewe spanningslyn.

Die laaste afdeling van die bundel handel oor die digteres se reis na Wes-Afrika, waarin sy ook uitvoerig skryf in "'n Ander Tongval" (2005). Die blote feit dat die "storie" van hierdie afdeling elders in die digteres se oeuvre in prosa bestaan en dat sommige van die gedigte plek-plek woordeliks met die prosateks ooreenstem, maak 'n sterk stelling in verband met die narratiewe aard van die betrokke afdeling. Die kennismaking met die Afrika-kontinent ontvou aan die hand van onder meer verhale wat daar opgeteken is ("Samba Diam Werdi - opgeteken langs die Niger", p.91). Gedigtitels soos "voorbereidings" (86), "die reis" (87), "afskeid" (100) en "aankoms" (101) impliseer 'n reis(-verhaal). Die gedig "griots" (89-90) hou hom direk besig met die praktyk van storievertel, terwyl die gedig "verskrikking" (93-96) nie slegs die verhaal vertel van 'n treinreis en gepaardgaande verskrikings nie, maar ook vir die digteres 'n oomblik van waarheid is, 'n soort klimaks wanneer sy besef presies wat dit beteken om jouself met Afrika te vereenselwig (sien ook Du Plooy, 2002(a):9-10).

Vervolgens word 'n kort narratologiese ontleding van 'n enkele gedig uit die siklus "*ses narratiewe uit die Richtersveld*" onderneem, ten einde die narratiewe aard van die gedig aan te toon. Hierdie gedig word eksemplaries gebruik en die keuse impliseer nie dat dit die enigste of selfs die "beste" voorbeeld van 'n narratiewe gedig in die teks is nie.

### **3. 'N BEKNOPTTE NARRATOLOGIESE ONTLEDING VAN "NARRATIEF VAN DIE PARKBOER"**

(Die volledige teks van "narratief van die parkboer" is in die addendum ingesluit).

Die gedigtitel, "narratief van die parkboer" (22) dui reeds op die intensionele narratiewe aard van die gedig. Die betrokke gedig is die laaste in die siklus "*ses narratiewe uit die Richtersveld*" en 'n mens sou dus kon aanneem dat dit deel is van 'n langer geskiedenis wat oor ses gedigte heen vertel word. Dit is ook duidelik dat die digteres, deur die vertel van kleingeskiedenis van 'n belangrike postkoloniale praktyk gebruik maak om die gekanoniseerde geskiedenis te herskryf<sup>1</sup>.

Benewens die eerste gedig in die siklus, "die Groot Gariep" (13), handel die ander vyf gedigte oor die lewe en die bestaansomstandighede van die mense van die

---

<sup>1</sup> Aangesien hierdie praktyk later in hierdie hoofstuk breedvoerig uiteengesit en bespreek word, word by dié kort opmerking volstaan.

Richtersveld. "(N)arratief van die parkboer" is een van die verhale wat deel uitmaak van die groter verhaal van dié gemeenskap. En dit gesê, is reeds een van die belangrikste temas in hierdie gedigsiklus aangesny, naamlik die interafhanklike aard van die Richtersveld-gemeenskap as 'n groot uitgebreide familie wat vir hulle bestaan van die natuur en van mekaar afhanklik is.

### 3.1 Die vlak van die storie

In die ontleding van die gedig onder bespreking, sal ek die onderskeidende "storie" en "verhaal" gebruik as verskillende vlakke waarop die teks ontleed kan word. Die *storie* sien ek as die onderliggende logiese, chronologiese en kousale elemente waaruit die teks bestaan in teenstelling tot die *verhaal* wat die artistieke ordening is van dié elemente deur 'n ordenende instansie met die spesifieke oogmerk om kuns voort te bring.

By 'n rekonstruksie van die storie uit die verhaalgegewens, blyk dat hoewel daar wel 'n storie uit die gedig gerekonstrueer kan word, daar relatief min verhalende elemente teenwoordig is (sien ook Prince (1973:41) se omskrywing van narratiwiteit) en dat daar ook nie 'n sterk spanningslyn teenwoordig is nie. Volgens Prince (1973:31) se "A Grammar of Stories" is die teenwoordigheid van 'n sterk volgehoue narratiewe lyn egter nie 'n voorvereiste vir narratiwiteit nie; slegs drie handelingsmomente wat daarop gerig is om gebeurtenisse en handeling te beskryf, is vir hom genoeg. 'n Ondersoek na die narratiewe elemente in "narratief van die parkboer" toon dat verskillende storielyne in hierdie gedig voorkom en met mekaar vervleg word, naamlik die storie van oom Jakobus de Wet se lewe en die storie van die digteres se dag saam met oom Jakobus-hulle.

'n Rekonstruksie van oom Jakobus se storie wat uit "narratief van die parkboer" geabstraheer kan word, kan kortliks só lyk: Oom Jakobus de Wet is by Tattasberg gebore en so lank hy kan onthou, pas hy al skape op. Hy leef na aan die natuur en in afhanklikheid van die Bybelse God. Eendag het die regeringsmense gekom om met die mense van die Richtersveld 'n vennootskap te sluit oor die bestuur van die Richtersveld Nasionale Park. Aanvanklik was oom Jakobus-hulle daarteen gekant, maar toe die regeringsmense verduidelik dat hierdie reëling ook vir hulle nageslag tot voordeel sal strek, het hulle dit verstaan. Sedertdien geniet hulle die volheid van die park. Oom Jakobus kan sonder bekommernis boer en dra steeds die wel en wee van sy trop bokke

op die hart. Tans pas oom Jakobus nie meer self die bokke op nie, maar sy kleinkind Benjamin Cloete het dié verantwoordelikheid oorgeneem. Hulle twee verstaan mekaar sonder baie woorde en oom Jakobus geniet die geselskap van sy kleinkind sowel as Christus se geselskap wat hy in die stilte van die veld kan aanvoel.

Vervolgens die storie van die digteres se dag saam met die bokwagter in die veld: Vroegoggend loop sy agter Benjamin Cloete aan as hy die bokke veld toe vat. Die bokke is haastig om by die rivier en die weiding uit te kom, en wanneer hulle rustig is, raai Benjamin haar aan om ook "'n sluimertjie [te] vang" (24). Teen die middag word dit baie warm. Middagete bestaan uit 'n vetderm wat oom Jakobus oor die vuur braai. Tydens die middagete luister hulle die nuus oor 'n radio wat op 'n blik staan. Hoewel die verteller die tyd op haar horlosie kan aflees, beteken tyd in die woestyn hoegenaamd niks. Sy word bewus van die tydlose teenwoordigheid van die rivier wat die lewensaar van die woestyngemeenskap is. Teen die aand keer die bokke terug na hulle staning. Sonsondergang beleef die verteller as 'n fees van kleur. Wanneer die son ondergaan en dit donker word, gaan slaap sy op die wal van Die Rivier in haar slaapsak en sien die sterre bokant haar.

Insiggewend is ook die seleksie van gebeurtenisse wat gemaak is in die konstruksie van hierdie twee stories. Alhoewel die eerste storie 'n soort lewensverhaal van oom Jakobus de Wet is, val die klem nie op hom as karakter nie, maar eerder op sy verbondenheid met die natuur en sy uitgebreide familie. In teenstelling tot Westerse beskouing van identiteit as grootliks onafhanklik van lede van die kulturele of sosiale groep, spreek uit hierdie vertelde geskiedenis 'n siening van identiteit as interafhanklik van sowel die natuur as die groep - dus 'n selfpersepsie wat in ooreenstemming is met postmoderne filosofieë wat klem lê op kennissisteme wat in patriargale samelewings as minder belangrik geag word. Ook in die verhaal van die verteller se dag in die veld word klem gelê op haar bewustheid van die natuur en 'n kennissisteam wat oorlewing in dié barre omstandighede moontlik maak. Daar gaan vir haar 'n heeltemal nuwe wêreld oop deur haar belewenis van die landskap waaroor sy in die vorige gedig skryf "'n landskap soos dié maak my bang" (19).

Verwysings na voorwerpe uit die digteres se normale verwysingsraamwerk, soos die radio en die horlosie, dien as jukstaponeering en relativering van Cartesiaanse

tydruimtelikhede met die tyd en ruimte van die woestyn waarin nuus en horlosietyd totaal irrelevant is. Die omgewing waarin die "narratief" afspeel, word op verskillende plekke in die teks beskryf. Uit die teks word dit duidelik dat die Richtersveld 'n ongenaakbare deel van die land is, maar ook dat die Rivier die lewensaar van die streek is. Dit is verder duidelik dat die landskap vir ook Jakobus en vir die digteres verskillende betekenis inhou en dat dit verskillende emosies by die twee karakters ontlok.

### 3.2 Die vlak van die verhaal

Die verhaal is die artistieke wyse waarop die narratiewe elemente, naamlik karakters, gebeure, tyd en plek, gerangskik, vertel en aangebied word (Du Plooy, 1986:319). Du Plooy (1986:319) voer aan dat die storie, wat 'n lineêre reeks chronologiese gebeurtenisse is, 'n soort vaste pool vorm waarteen die verhaalgegewens geprojekteer kan word sodat die artistieke spel met dié gegewens beter raakgesien kan word as dit met die strak gegewens van die storie vergelyk word. Die belangrikste verhaalgegewens waarna in "narratief van die parkboer" verwys sal word, is die struktuur van die verhaal, karakters en ruimte en die verskillende onderlinge verhoudinge wat daar tussen dié verhaalelemente ontstaan. Laasgenoemde aspek sal in hierdie afdeling slegs vlugtig aangeraak word, aangesien dit ook relevansie het binne 'n postkoloniale lesing van die bundel, waar dit wel uitvoerig bespreek sal word. Dit sou natuurlik moontlik wees om ook ander narratiewe aspekte, soos temporele verhoudinge, vertelritme en frekwensie te bespreek. Na sommige van dié verhaalgegewens sal wel in die verbygaan verwys word, hetsy onder hierdie hoofpunt of elders in die teksontleding. 'n Volledige verhaalanalise sou egter 'n studie op sy eie regverdig en is ook nie gepas binne die grense van hierdie hoofpunt nie.

#### 3.2.1 *Struktuur*

Aangesien "narratief van die parkboer" relatief min narratiewe momente bevat, is die *storie* relatief yl en val die klem op nie-narratiewe verhaalelemente. In die groter opset van die bundel, is "narratief van die parkboer" ingebed in die verhaal van die digteres se ontdekkingsreis van die landskap van haar psige aan die hand van onder andere haar reis deur Suid-Afrika en Afrika, die geskiedenis van ons land en bepaalde kunswerke wat vir haar betekenis het binne die konteks van die kontemporêre Suid-Afrikaanse omstandighede. "(N)arratief van die parkboer" is ook die laaste gedeelte van die verhaal wat tot stand kom in die eerste gedigsiklus van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*,

naamlik "*ses narratiewe uit die Richtersveld*". As sodanig vorm dit ook deel van die geskiedenis van die mense van ons land, en in besonder die geskiedenis van 'n groep mense wie se regte deur maghebbers van die verlede en die hede misken is. In narratologiese terme is dié gedig dus 'n teks wat ingebed is in die verhaal van die Richtersveld en sy mense, maar ook in die groter geskiedenis van Suid-Afrika.

Die titel "*narratief van die parkboer*" in teenstelling met byvoorbeeld "*storie/verhaal van die parkboer*" dui op die digteres se intensie om binne 'n postmoderne denkraamwerk te skryf, aangesien die term "narratief" binne die postmoderne idioom spesifiek gebruik word om te verwys na die praktyk om kleingeskiedenis te skryf in die plek van meesternarratiewe. Dié term verwys na 'n spesifieke manier van geskiedskrywing en sinspeel ook daarop dat die digteres bewus is van die implikasies van dié praktyk.

In "*narratief van die parkboer*" vorm die verhaal van oom Jakobus de Wet se lewe 'n soort raamverhaal waarin die verhaal van die digteres se dag in die veld ingebed is. Deur inbedding van haar verhaal in die verhaal van die Richtersveld-gemeenskap, verkry die digteres se lewe sin in die breër opset van 'n gemeenskap waarvan sy nie natuurlikerwys deel is nie. Dié struktuur is ook besonder sinvol binne die opset van haar soeke na nuwe identiteite en is selfs ikonies van die maniere waarop begrip en versoening tussen verskillende gemeenskappe en kulturele groepe in hierdie land tot stand kan kom.

Inbedding word ook ikonies vergestalt in die openingsreëls van die gedig wat verwys na Psalm 125:2<sup>2</sup>: "rondom Jerusalem is berge" (22) en 'n geloofsbelydenis: "maar rondom ons is God" (22). Hierdie aanhef is tegelykertyd 'n aanroep van die Logos waardeur alle dinge ontstaan het<sup>3</sup>. Daarna volg 'n sinsverklaring: "die begin van my was by Tattasberg". Struktureel sluit dié aanhef aan by die eerste gedig van die siklus wat ook die eerste gedig in die bundel is, en eweneens begin met 'n verwysing na herkoms: "toe was die pole nie ys nie -" (13). "(N)arratief buite die park", die derde gedig van die siklus, verwys ook na 'n vroeër bedeling: "ons was niks / maar vandag is ons iets" (16).

---

<sup>2</sup> Ps.125:2: Soos die berge Jerusalem aan alle kante beskerm, so beskerm die Here sy volk, nou en vir altyd (Bybel, 1989 (OT):670)

<sup>3</sup> Joh. 1:1: In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God en die Woord was self God (Bybel, 1989 (NT):112)

Lotman (1981:305) beskou die plekke waar die leser die teks betree en verlaat, naamlik die begin en die einde van die teks, as sterk gemerkte plekke. Volgens hom hang "die besondere modellbildende Rolle der Kategorien Text-Anfang und Text-Ende" ten nouste saam met die belangrikste kultuurmodelle (Lotman, 1981:305). Hy wys daarop dat die meeste mites en selfs belangrike Middeleeuse tekste begin met 'n bestaansverklaring: "Der Schöpfungsakt ist ein Akt des Beginns. Deshalb existiert nur, was einen Anfang hat" (1981:305). Die Nestor-kroniek van Kiev hef byvoorbeeld aan met: "Dies ist der Bericht der verstrichenen Jahre, von wannen das russische Land gekommen, wer in Kiew zuerst anfang als Fürst zu herrschen, und von wannen das russische Land begonnen zu sein" (aangehaal deur Lotman, 1981:305). Hierdie aanvang is nie slegs 'n getuigenis vir die bestaan van die land nie, maar impliseer ook oorsaaklikheid. In dergelike gevalle is die teks nie op die einde gerig nie, maar op die begin afgestem: "Die wichtigste Frage ist nicht 'wie ging es aus', sondern 'wo kam es her'" (Lotman, 1981:306). Die behoefte om 'n verskyning aan die hand van sy oorsprong te verklaar, is volgens Lotman nie slegs by antieke tekste teenwoordig nie, maar is ook 'n tendens van baie moderne tekste wat die skryfhandeling beskou as 'n soort skeppingsdaad of identiteitskonstruksie.

Herkoms en die rol wat dit in verskillende kulture by identiteitsvorming speel, word onder andere deur Moghaddam (1998:60-93) bespreek. Die gemiddelde Westerling beskou homself meestal as onafhanklik van die groep, dus as losstaande individu, terwyl Oosterlinge en baie mense van Afrika hulleself as interafhanklik van die groep beskou. Dit beteken dat in Westerse kulture klem gelê word op afsonderlikheid, uniekheid en prestasie. Waar individualiteit in 'n kultuur belangrik is, word gewoonlik minder klem gelê op individue se wortels of hulle herkoms, omdat die uiteinde of die bereiking van 'n individuele doelwit belangrik is (in narratologiese terme dus die *slot* van die verhaal). By kulture waar interafhanklikheid van 'n groep belangrik is, word meer klem gelê op die versterking van bande tussen individue van die groep. Herkoms speel in sulke gemeenskappe 'n belangrike rol en mense beskryf hulleself dikwels in terme van hulle wortels (sien ook Taljard 2002:14-15). Vir hierdie gemeenskappe is individuele prestasie van minder belang, terwyl klem gelê word op die welstand en die oorlewing van die groep as geheel. Interessant is dat klem op familiebande in Afrikanergemeenskappe relatief belangrik geag word, terwyl die gedig dit duidelik stel dat dieselfde waardes ook in die Namagemeenskap as belangrik geag word.

Wanneer kulturele of nasionale identiteit ter sprake kom, vervul die geskiedenis die rol van herkoms vir die individu, aangesien die geskiedenis die verhaal is van wat in die lewe van die mensheid, 'n volk of 'n individu gebeur het (Taljard, 2002:32-33). Christa Wolf (1996:13) se bekende uitspraak in die openingsreëls van "Medea", naamlik: "Auch tote Götter regieren", verwoord die belangrike rol van die mens se verlede op die hede. Alhoewel ons in die hede leef, word ons lewens grootliks bepaal deur ons oerbronne, soos aan ons oorgedra deur fabels, rotstekening, liedere en mites. Die waarheid wat deur geskiedskrywing vergete is, word dikwels slegs nog deur mites en verhale vertel. Volgens Horn (1997:25-40) kan die skryfproses vergelyk word met die opwekking van dooies ten einde hulle 'n geleentheid te bied om hulle eie verhale wat deur die gemeenskap vergeet is, te vertel. Willie Burger (1997:22) stel dat die spore van die verlede nog dikwels in die hede teenwoordig is en hy beskou dit as die taak van die historikus om betekenis aan dié verlede te gee deur te onthou, te bewaar en deur patroon en sin daaraan te gee. Hy haal Stefano Tani aan (Burger, 1997:28) wat beweer dat geskiedenis in romans vertel word om sin te gee aan sowel die verlede as aan die hede. Iets van die gewig wat die verlede aan die hede en die toekoms verleen, blyk ook uit Milan Kundera (1985) se "The unbearable lightness of being".

In hedendaagse narratiewe tekste speel die kategorieë van die begin en einde van 'n teks egter ook nog 'n ander rol. Volgens Lotman (1981:311) is "im heutigen Erzählungstext die kodierende Funktion dem Anfang und die sujetmäßige, 'mythologisierende' dem Ende zugeordnet". Wanneer die leser 'n onbekende teks opneem om te lees of wanneer hy besluit om 'n onbekende film of toneelstuk te gaan kyk, probeer hy so gou moontlik om die genre en die styl van die teks te plaas, asook "(jene) kanonischen künstlerischen Kodes" wat hy nodig het om die resepsie van die teks in sy bewussyn te aktiveer (Lotman, 1981:311). Inligting hieroor vind hy uiteraard in die aanvang van die teks. Dikwels, veral in die postmoderne tradisie, word hierdie stel kodes wat aan die begin van die teks verskaf word, natuurlik weer deur die slot gedekonstrueer. Maar ook parodiëring of doelbewuste verbreking van die aanvangskodes in die slot, vervul 'n belangrike vervreemdende funksie deurdat dit buitengewone klem verleen aan die betrokke kodes, maar ook deur die aandag te vestig op die struktuur van die teks - in hierdie geval die begin en die einde.

Gegewe die belangrike rol wat in die narratologie aan die begin van die teks toegeken word, moet daar dus ook van die veronderstelling uitgegaan word dat die begin van "narratief van die parkboer" belangrike kodes verskaf vir die interpretasie van die gedig. Die sinsverklaring aan die begin van die gedig, dui op die belangrike rol wat identiteitskonstruksie in die bundel speel en dat identiteit vir oom Jakobus en sy mense bepaal word aan die hand van hulle herkoms; dat die gemeenskap as't ware ingebed is in die verlede en die waardesisteme wat vir die voorgeslagte gegeld het. Struktureel sluit dié gedig aan by die eerste gedig in die siklus, "die Groot Gariep", wat ook begin met 'n sinsverklaring en 'n verwysing na die verlede:

toe was die pole nie ys nie -  
die see 'n stadig sirkulerende werweling van loue  
water rondom Gondwana  
- tot met die skeuring

die kontinent wikkel haarself saggies los  
van ander  
en sien hoe't wegdryf as horisonne

dis die geboorte van die Groot Rivier ... (13).

Die bogesiteerde fragment is nie net die eerste deel van die gedig van die siklus "*ses narratiewe uit die Richtersveld*" nie, maar ook van die eerste gedig in die bundel en daarom 'n sterk gemerkte plek in die teks. Dat ook dié gedig begin met 'n verwysing na die verlede en die herkoms of geboorte van die kontinent, suggereer die belangrikheid van herkoms en die waardes wat geassosieer word met gemeenskappe wat die geskiedenis as belangrik ag, vir die bundel as geheel. Hierin kan ook dekonstruksie van patriargale maniere van identiteitskonstruksie gelees word wat klem lê op individualiteit en persoonlike prestasie.

Soos reeds vroeër betoog, verbind Moghaddam (1998:59) die klem op herkoms met kulture waarin interafhanklikheid van mekaar 'n belangrike rol speel en wys Lotman daarop dat tekste wat op die begin afgestem is, dikwels van mitiese aard is. Donna Wilshire (1989:96-98) stel die primordiale mite teenoor die heroïese mite. Waar die heroïese mite gerig is op hiërargieë, dekonstrueer die primordiale mite alle hiërargiese denke en lê klem op samewerking en interafhanklikheid, waardes wat in 'n postmoderne, feministiese kennissistiem belangrik geag word en in Westerse denke dikwels as minderwaardig beskou word. Wilshire (1989:97) voer aan dat "[t]his feminist quest seeks to validate the social, bonding, community experiences, for therein lie the highest human values and the solution to alienation for all of us on this planet".

By die lees van "narratief van die Parkboer" binne die konteks van "ses narratiewe uit die Richtersveld", blyk dat dié waardes waarna Wilshire en Moghaddam verwys, inderdaad ook die waardes is waarvolgens die Richtersveldgemeenskap leef. Die tweede gedig van die bundel en van die siklus "ses narratiewe uit die Richtersveld" heet "narratief van ou nomadiese trekpatrone" (15). "Nomade" is, volgens die HAT (Odendal et.al., 2000:744) "rondswerwende herdersvolke". Die kollektiewe term "volk" impliseer 'n gemeenskap wat "'n duidelike besef van samehorigheid besit" (Odendal et.al., 2000:1310), dus 'n gemeenskap wat in interafhanklikheid van mekaar leef. Ook die derde gedig in die betrokke siklus, "narratief buite die park" verwys na 'n kollektiewe siening van identiteit: "hoekom is om Nama te wees vandag om iets te wees?" (16). In die gedig "narratief van die parkboer" word die kollektiewe aard van identiteit onder andere uitgebeeld deur die gebruik van "ons" deur oom Jakobus de Wet, in plaas van "ek": "toe sê ons as ons nie eers weet van park nie / hoe weet ons nou van viennot?" (22). Die antwoord van die "park-se-man" op dié argument, naamlik: "toe sê hulle die erwe van ons vaders moet vir ons kinders bly / nou dit verstaan ons" (22) lewer afdoende bewys dat die verteller homself inderdaad beskou as deel van 'n groep met gedeelde belange.

Noue verbondenheid met die nagedagtenis aan voorvaders en die vooruitsig op 'n nageslag is kenmerkend van gemeenskappe wat in noue verbondenheid met mekaar leef en waar die uitgebreide familie 'n belangrike bindende struktuur is. Volgens Moghaddam (1998:59) is die grense tussen individue in dergelike gemeenskappe nie altyd so duidelik afgebaken nie, sodat ander lede van die groep tot 'n mate as deel van die self beskou kan word. Dat sy kleinseun die bokboerdery by hom oorneem, is vir oom Jakobus de Wet sowel vanselfsprekend as troosryk en die verhouding tussen oupa en kleinseun is tiperend van die noue ingestemdheid op mekaar wat in interafhanklike gemeenskappe voorkom; hulle het nie baie woorde nodig om met mekaar te kommunikeer nie:

my kleinkind Benjamin doen die weiwerk  
 sy mond het my dit vanoggend gesê  
 self gesê hy wil 'n veeboer wees  
 en ek is tevrede  
 God het vir elkeen 'n talent ingesit  
 saans by die staning hoef ons nie te praat nie  
 ons weet waar gewei is waar gewei moet word (23).

Deur herhaling van die woorde "mond" en "gesê" word die narratiewe aard van die teks beklemtoon én dit dui daarop dat ook die kleinseun tevrede is en uit eie oortuiging by die gebruik van die groep inskakel. Dat lede van die groep elkeen volgens hulle "talent" 'n bydrae tot die welstand van die gemeenskap lewer, is 'n voorvereiste vir noue samewerking en interafhanklikheid van mekaar.

Die duidelikste inspelings op vreedsame naasbestaan en groepsgebondenheid vind ons egter in oom Jakobus de Wet se opmerking oor die wyse waarop hy sy bokke behandel, wat ooglopend ook 'n verwysing is na die land en sy mense:

onder my bokke maak ek nooit apartheid nie  
my bokke is een  
dan is die seën van die Here daar  
maar as ek verdeeldheid maak  
is daar 'n einde (23).

Hierdie reëls verbind die betrokke gedig aan die groter gemeenskap van die land as geheel en dui op 'n nuwe eenheidsideaal wat onder andere in die mite van die Nuwe Suid-Afrika beslag kry. Deur klemlegging op eenheid sluit die gedig ook aan by een van die belangrikste temas van die bundel, naamlik die soeke na 'n gesamentlike (Suid-) Afrikaanse identiteit. By implikasie is dit dus ook die siening van oom Jakobus/die verteller aangaande die verhoudinge wat in die post-apartheid Suid-Afrika "seën" sal bring: dat klem op individualiteit ("apartheid") tot "verdeeldheid" lei en dat dit die "einde" van 'n geseënde saambestaan impliseer. Wanneer ons, soos die boktrop, "een" word, sal verdeeldheid eindig en "seën" ons deel word.

Ironies is hier die terme waarin oom Jakobus vertel, naamlik die groep, gesinswaardes en geslag. Hierdie denkpatroon dui op argetipiese denke en 'n argetipiese menslikheidspatroon téénoor die postmoderne ideaal van disseminasie en ondermyning van samehang. Deur hierdie diskrepansie tree 'n interessante spanning in die teks na vore, naamlik die praktyk van die digteres om die postmoderne filosofiese raamwerk te gebruik om sekere ou Afrikanerdenksisteme te ondermyn, maar om dan dieselfde denksisteme wat gebaseer is op verheerliking van eenvoud en opregtheid, soos by oom Jakobus de Wet, as deel van 'n nuwe, postmoderne orde te bepleit. Postmoderne kritiek teen politiek geïnstitusionaliseerde groepsdenke, teen grondbesit, herkoms en genderongelykhede word in die bundel ondermyn, maar terselfdertyd word kleingeskiedenis (‘n postmoderne praktyk) vertel waarin universalie en basiese

menslike waardes wat deur die postmodernisme ondermyn word, soos groepsverbondenheid, sterk familiebande en besit van die vrou, as metafore van bestaan gebruik. Waaroor dit in hierdie gedigte gaan, is dus om 'n primordiale mite van bloedbande, verbondenheid met die grond en grond-/veebesit in opposisie tot die sofistikasie en ironie wat kenmerkend is van die postmodernisme - en dit terwyl dikwels in die nasionale en internasionale media en in die Suid-Afrikaanse letterkunde fel kritiek uitgesprek word oor dieselfde waardes wat deur Afrikaners aangehang word. Dit is duidelik dat die digteres deur die postkoloniale praktyk van inskripsie van kleingeskiedenis in die geskiedkundige kanon, poog om in te skryf teen die gekanoniseerde meestersverhale van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Ofskoon sy van 'n postmoderne paradigma gebruik maak om ou waardesisteme te ondermyn, bepleit sy ten slotte nie 'n nuwe postmoderne samelewing nie, maar wel 'n samelewing wat geskoei is op die primordiale mite. Dit is ironies dat waardes wat dikwels as kolonialistiese trekke in koloniale gemeenskappe veroordeel word, nou binne die raamwerk van kleingeskiedenis van inheemse mense aangemoedig en aangeprys word.

Hoewel die inhoud in hierdie geval nie postmodernisties is nie, is dit egter duidelik dat die werkswyse van die digteres wel postmodernisties van aard is, aangesien sy fragmente uit alle denksisteme neem en dit vermeng in 'n vryvloeiende, nie-hiërargiese betoog. Die diskrepansie tussen appropriasie van postmoderne praktyke en dit wat geskryf word, vorm 'n belangrike onderliggende spanning in hierdie bundel, maar ook in ander bundels van Krog en 'n diepgaande studie daarna sou met vrug onderneem kon word.

### 3.2.1.1 Die verhaal gelees saam met ander verhale in die bundel

Klempiasing op waardes wat dui op interafhanklikheid, gedeelde belange en ooreenkomste tussen mense van dieselfde groep, in teenstelling tot die postmoderne ideaal van disseminasie, is ook in die bundel as geheel 'n belangrike tema, soos blyk uit die versugting en die insig van die digteres in die gedig "afskeid" teen die einde van die bundel:

om die omhulsel van jou ook as myne te erken  
sou ek graag van jou wou

maar die reis het my bevry  
van die tirannie van een (100).

In Wilshire se terme sou ons dus die stelling kon maak dat die aanvang van die gedig onder bespreking - in aansluiting by die eerste gedig van die bundel - die kode van die primordiale mite met sy patrone van interafhanklikheid en groepsgebondenheid aktiveer. Klemlegging op die wenslikheid van die verkryging van dié waardes dwarsdeur die bundel, bevestig dié vermoede. Lotman se siening dat ontstaansgeskiedenis in die aanvang van 'n postmodernistiese teks dui op die siening dat die skryfhandeling simbolies word van die skeppingsdaad en dat identiteit tot stand kom deur die skryfhandeling, kan beslis op hierdie gedig van toepassing gemaak word. Verskeie uitsprake elders in die teks staaf hierdie aanname, byvoorbeeld wanneer die digteres in "skryfode" aan haar minnaar sê: "ek wil terug na die plekke waar ek onstwee gemaak het" (72).

Horn (1997) se vergelyking van geskiedskrywing met die opwekking van dooies, is beslis ook 'n kode wat deur die aanvang van die gedig onder bespreking geaktiveer word. 'n Belangrike doel met die skryf van kleingeskiedenis in die twee "dagboek"-siklusse uit die afdeling "Wondweefsel", staan in die eerste gedig uit die siklus *"dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu"*:

ek, wat agterbly, balsem jou in taal  
vou jou in woorde  
dat more jou kan erf en kan hê en kan hou  
ek skeur jou daaglik terug uit die dood  
ek vertel jou verhaal (32).

'n Verdere belangrike kode wat opgesluit lê in die aanvang van die teks, is oorsaaklikheid - dus dat ons lewens bepaal word deur ons oerbronne. Oom Jakobus se verwysing na sy geboorte by Tattasberg (22) en die aanhef van die eerste gedig in die bundel met sy verwysing na die geboorte van die Afrika-kontinent, word eweneens in die loop van die bundel breër uitgewerk. Die volgende afdeling van die bundel, "Wondweefsel", begin met twee gedigsiklusse, *"dagboeke uit die begin van die twintigste eeu"* en *"dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu"*, wat fragmente van die geskiedenis van verskillende groepe mense van Suid-Afrika bevat. In die gedig "roofsonnet", wat tussen dié twee siklusse staan, word die geskiedenis vergelyk met 'n litteken, die merk van verwonding uit die verlede wat identiteit verleen aan die liggaam waarop dit ingeprent is. Die litteken is ook 'n metafoer wat in "narratief van die parkboer" voorkom, en ook in hierdie gedig word die litteken simbolies van 'n merk wat in die verlede op die "liggaam" van die landskap gemaak is. Volgens die gedig "die Groot

Gariëp" (13) het die Rivier sy oorsprong te danke aan die losskeur van die Afrikakontinent van Gondwana. In aansluiting by die verwondingsmetafoor in dié gedig word die gevolge van die verwonding in "narratief van die parkboer" soos volg beskryf: "weerloos lê die rivier / oop aar in die hitte" (24). Maar die litteken word deur oom Jakobus ook gebruik om eienaarskap en afkoms van sy bokke te dokumenteer: alle bokke wat deel is van sy kudde "is deetlik gelittekenmerk: swawelstert en halfmaantjie voor / winkelhaak en swawelstert by die ander oor" (23). Ook hierdie metafoor dui op die belangrikheid wat afkoms vir die "trop" het, soos die metafoor van die rivier as litteken dui op die belang van die geskiedenis en herkoms vir identiteit.

Weer eens sou 'n mens kon wys op die ironie wat geleë is in die diskrepansie tussen die appropriasie van die postmoderne paradigma waarin klem gelê word op disseminasie juis deur problematisering en ondermyning van besitterskap en die belangrikheid van herkoms en identiteit en die inskripsie van dié waardes in die kleingeskiedenis van 'n groep gemarginaliseerde mense. Hierdie praktyk getuig myns insiens van 'n diepgewortelde onvermoë van die digteres om haarself ten volle los te maak van haar eie verlede waarin hierdie waardes ten diepste ingebed en gekoester is (sien byvoorbeeld Krog, 2005).

Stefano Tani (Burger, 1997) se aanname dat geskiedenis sin gee aan sowel die verlede as aan die hede, sluit by die voorafgaande argument aan. Gedig 10 uit die siklus "land van genade en verdriet" besin oor die invloed wat die voorbeeld van maghebbers uit die verlede op die huidige regeerders het:

(maar as die oue nie skuldig is nie  
nie skuld bely nie  
kan die nuwe natuurlik ook nie skuldig wees nie  
en nooit voor stok gekry word  
as hy die oue herhaal nie  
alles begin dus van voor af aan  
dié slag anders ingekleur) (44).

Uit hierdie gedig blyk duidelik dat die geskiedenis ("die oue") 'n bepalende invloed op die hede ("nuwe") het, maar selfs ook die toekoms ("nooit") kan beïnvloed. 'n Duidelike sikliese gang spreek verder uit die twee slotreëls, wat dui op 'n inter-verbondenheid van alle mense en daarop dat verlede, hede en toekoms nie van mekaar onderskei kan word nie en mekaar in onafgebroke siklusse herhaal. Hierdie metafoor is van beduidende

belang vir die begrip van die bundel in sy geheel en vir die prosesse waarop begrip van mekaar tot vrede in hierdie land kan lei.

### 3.2.2 *Karakter en ruimte*

Aangesien fokalisasie, vertelinstantie en die verhouding tussen ruimte en karakter ook figureer by 'n postkoloniale lesing van die teks, sal onder hierdie hoofpunt slegs die narratologiese implikasies van karakter en ruimte bespreek word om oorvleueling te voorkom.

Die hoofkarakter in die verhaal "narratief van die parkboer" is beslis oom Jakobus de Wet, soos afgelei kan word uit die subtitel "*oom Jakobus de Wet praat poetry*". Die ander karakters is oom Jakobus se kleinseun Benjamin en Joseph - waarskynlik oom Jakobus se seun ("die kind steek my so in die skanne' sê oom Jakobus (26)). Dan is daar die verteller, "ek" en iemand na wie verwys word as "sy": "'n kleur kom nooit alleen nie' sê sy" (26). Dit is nie heeltemal duidelik of die "sy" op die verteller slaan, dalk op oom Jakobus se vrou en of dit moontlik 'n ander persona van die verteller is nie.

Oom Jakobus de Wet leer ons hoofsaaklik ken uit wat hy self sê in die eerste deel van die gedig en daarna uit wat die verteller van hom sê. Waar sy eie woorde direk weergegee word (p. 22-23), praat oom Jakobus die kenmerkende Nama-Afrikaans van die Noordweste. Dit is 'n taal wat sy noue verbondenheid met die natuur weerspieël: "jakkals vreet van die boud af maag toe" (22). 'n Kinderlike geloof spreek uit die feit dat sy eerste woorde Bybelwoorde is en uit sy bewustheid van God as 'n konstante teenwoordigheid: "ek voel Hom heel aand aankom so van Akkediskloof se kant" (22) en as gespreksgenoot: "want dag en nag is jy alleen hier by die staning met Christus / julle praat / jy kan agteroor lê / en met helder oë met Hom praat" (23). Sy ervaringswêreld is, benewens die dag tot dag bestaan as parkboer, beperk tot die familielewe en 'n bepaalde lotsverbondenheid met sy stamgenote. Wanneer die "park-se-man" oor vennootskap kom praat, gebruik oom Jakobus 'n beeld so reg uit die Ou-Testamentiese patriargale orde: "hoe kan twee mans een vrou hê? / wie bestuur die vrou?" (22). Verder ag hy sy familiebetrekkinge belangrik: "laat ek dit maar sê / dis baie smaaklik om saam met 'n kleinkind te wees" (23).

Uit oom Jakobus se vertelling kan afgelei word dat hy 'n eenvoudige mens is met 'n basiese sin vir regverdigheid, iemand wat leef aan die hand van die waardes en gebruike wat deur die voorgeslagte aan hom oorgelewer is, soos sy naïewe geloof en sy insig wat hy in patriargale terminologie verwoord. Verder is daar uit die verhaal geen aanduiding dat sy kleinkind Benjamin iets anders begeer as wat hy van sy oupa geleer het nie: "self gesê hy wil 'n veeboer wees" (23). Wat die verteller van oom Jakobus sê, onderskryf die aanvanklike indruk dat hy 'n eenvoudige mens is wat ná aan die natuur leef. Sy beskryf die eenvoudige middagmaal wat hulle in die woestyn geniet: "by die paaltjies tussendeur eet ons / dop oom Jakobus die dikderm om / en spreid niervet dun oor 'n tak" (34).

Karakterisering geskied in hierdie gedig dus deur eksterne beskrywing van die karakter, deur wat die karakter oor homself sê, deur sy handeling en deur wat die ek-verteller van hom sê. Scholes (Du Plooy, 1986:266) sien 'n vertelling "primêr as 'n vorm van menslike gedrag, ongeag die aard van die vertelling ..." Dus sou beweer kan word dat bogenoemde karakteriseringstegnieke deel is van intensionele verhaalkonstruksie en derhalwe deel van die narratiewiteit van die teks uitmaak.

Du Plooy (1986:280) wys voorts daarop dat akteurs gegroep kan word volgens die doel wat hulle nastreef, dus volgens Greimas se aktansiële model, maar, aldus Mieke Bal (1986:34) ook volgens sielkundige of ideologiese verhoudinge. In die geval van "narratief van die parkboer" sou 'n mens die twee belangrikste karakters, oom Jakobus de Wet en die verteller, heel waarskynlik logieserwys groepeer volgens ideologiese of sielkundige verhoudinge en dan sou 'n mens kon beweer dat oom Jakobus verteenwoordigend is van 'n kukltuur waarin interafhanklikheid van die groep belangrik is en die verteller van 'n kultuur wat klem lê op individualiteit. As sodanig verteenwoordig hierdie twee karakters dan groepe wat ook binne die groter opset van die bundel dikwels teenoor mekaar gestel word.

Voortvloeiend hieruit sou egter ook die onderskeiding tussen die nastreef van verskillende doelwitte gemaak kon word op grond van die aard van die karakters se identiteite. In oom Jakobus se geval is hy iemand wat die wel van die groep as geheel nastreef, soos blyk uit sy tevredenheid dat sy boktrop oorgaan in die hande van sy kleinseun. Die verteller, op haar beurt, streef heel waarskynlik haar eie gerief na, soos

duidelik blyk uit haar ontevredenheid met die landskap en haar verwondering by die besef dat die dinge waarvolgens sy haar persoonlike lewe struktureer, soos tyd en nuusflitse, in die ruimte van die Richtersveld niks beteken nie. Ook haar gedagtegang in "narratief van klip", "dis lelik hier, dink ek by myself" (20) dui daarop dat haar eie belange swaar weeg. Haar belewenis staan poëties gesproke in kontras tot die mense wat dié streek bewoon en vir wie die estetiese belewenis van die landskap minder belangrik is as praktiese oorlewingstrategieë.

### 3.2.3 Vervreemding

Onder die term vervreemding, soos dit deur die Russiese Formaliste gebruik word, word algemeen verstaan die tegniek om op 'n nuwe vreemde manier te kyk na iets wat reeds oorbekend is, ten einde die aandag daarop te vestig (Du Plooy, 1986:102). Alhoewel vervreemding 'n kenmerk van alle literêre tekste is en nie uitsluitlik in narratiewe tekste voorkom nie, is dit 'n tegniek wat in narratiewe tekste gebruik kan word om die narratiwiteit van die teks te verhoog, deur byvoorbeeld die *fabula* of storiemateriaal tot 'n artistieke "verhaal" of *sjuzet*, in Formalistiese terme, te omskep (Du Plooy, 1986:102-103). In hierdie hoofpunt sal gefokus word op die verhoging van die estetiese kwaliteit en die betekenis van die teks deur van vervreemding gebruik te maak, sowel as beklemtoning van sekere nie-narratiewe elemente van die teks deur op vernuwende wyse daarna te kyk. Aangesien die teks onder bespreking 'n poëtiese teks is, kan verwag word dat relatief baie vervreemdende kunsgrepe sal voorkom. In hierdie hoofpunt sal egter slegs op twee voorbeelde gefokus word wat direk betrekking het op die narratiwiteit van die teks.

Onderstaande aanhaling uit "narratief van die parkboer" vorm een van verskeie ingebedde verhale wat in die gedig aanwesig is:

eers wil die myne die grond het  
toe vra ek: hoe kan twee mans een vrou bestuur?  
toe sê hulle: oom Jakobus julle bestuur bogronds  
ons bestuur ondergronds

toe was daar die park-se-man  
'n week lank het hy gesoeb om die jawoord te kry  
ou trane huil hy, óú trane  
maar ons sê dis onse land  
hoekom moet 'n ander man ons land bestuur?  
ek sê weer: hoe kan twee mans een vrou hê?  
wie bestuur die vrou?  
toe sê hulle: viennote - ons sal 'n viennootskap wees  
toe sê ons as ons nie eers weet van park nie

hoe weet ons nou van viennot?  
toe sê hulle die erwe van ons vaders moet vir ons kinders bly  
nou dit verstaan ons (22).

Een van die maniere waarop vervreemding funksioneer, is wanneer "die absurditeit van 'n bepaalde handeling, wat deur tradisie in spesifieke sosiale omstandighede geïk is en dus onbevraagtekenend aanvaar word, aangetoon word deur die situasie deur die oë van 'n vreemdeling of 'n kind of 'n oningewyde te beskou en te beskryf" (Du Plooy, 1986:111). Ironies is dat die klem op die sterk band met die grond deur *alle* Suid-Afrikaners gedeel word: hulle is dus *eenders* en nie *anders* nie. Verder word die situasie van grondeise en gedeelde grondbesit in die bostaande fragment deur die oë van oom Jakobus en ander Richtersveldmense gesien. Die feit dat oom Jakobus grondbesit vergelyk met die besit van 'n vrou, is veelseggend. Enersyds dui hierdie siening op 'n simbolestelsel wat uit Paleolitiese en Neolitiese tye stam, waarin die vrugbaarheid van die grond en die vrugbaarheid van die vrou met mekaar in verband gebring word. Die vrou simboliseer in hierdie kennissisteme die ewige, sikliese gang van tyd en die verbondenheid van alle dinge in die skepping met mekaar<sup>4</sup>. Die vervreemdende funksie van hierdie metafoer laat die fokus val op kennissisteme wat waarde heg aan onderlinge verbondenheid en waarin individualiteit 'n ondergeskikte rol speel.

Andersyds wys oom Jakobus se metafoer egter ook heen na patriargale gebruike waarin die menswaardigheid van die vrou aangetas word deurdat sy vir die man slegs 'n voorwerp simboliseer waaroor hy beskikkingsreg het. Hier vind vervreemding plaas deur emosies van afkeur en ontsteltenis by die leser te ontlok. Die lank aanvaarde aard van sowel grondbesit as huweliksgebruike word hier, deur middel van fokalisasie deur die oë van 'n naïewe persoon, onder verdenking geplaas. Die vermenging van die taal van huweliksgebruike met die taal van grondbesit, soos in die uitdrukking "'n week lank het hy gesoeb om die jawoord te kry" (22) dui op die gelykstel van grondbesit met die besit van die vrou.

'n Verdere vervreemdende funksie is die herhaling van woorde wat met narratiwiteit en tydsverloop verband hou. Besondere klem word in hierdie fragment van sestien reëls, aan die woord "toe" verleen, deurdat dit ses keer aan die begin van 'n reël staan, terwyl

---

<sup>4</sup> Hierdie kennissisteme word in die hoofstuk oor feminisme bespreek; daarom word in hierdie hoofstuk slegs in die verbygaan daarna verwys.

die woord "sê", wat ook 'n belangrike narratiewe woord is, vyf keer voorkom. Ander diskoersmerkers soos "eers", "nou", "vra", "maar" en "hoekom" dui op die bestaan van 'n argumentasielyn, wat 'n belangrike komponent van narratiewe tekste uitmaak. Drievoudige herhaling van die woord "bestuur" dien om die woord uit te hef en in ironiese relasie ten opsigte van die woord "vrou" te plaas. Die woorde "bogronds" en "ondergronds" verwys hier na die bestaan van verskillende fisiese dimensies, maar sluit ook aan by die gedig "skryfode" (66-74) waar hierdie verhoudinge op abstrakte vlak betekenis genereer<sup>5</sup>.

Hier moet dalk 'n oomblik stilgestaan word by die verskillende aard van narratiwiteit in poëtiese en prosatekste. Heel eerste moet gestel word, dat selfs suiwer epiiese gedigte baie swaarder steun op poëtiese konvensies om betekenis te genereer as verhalende prosatekste. Daar is 'n duidelike verskil tussen die verhouding van verhalende en estetiese inhoud in suiwer verhalende tekste en poësie. Uit sy aard bevat die verhalende teks in verhouding meer gebeurtenisse as beskrywende passasies. Hoe meer poëties die teks word, hoe meer verander dié verhouding. Hoe meer poëties, hoe meer beskrywing sal daar derhalwe in verhouding voorkom. Eenvoudig gestel, sou 'n mens daarom kon beweer dat hoe meer verhalend die teks is, hoe digter is die narratiewe struktuur en hoe meer poëties die struktuur is, hoe yler word die narratiewe struktuur, maar hoe digter word die poëtiese struktuur wat van andersoortige middele gebruik maak om betekenis te genereer.

Aangesien die bundel onder bespreking *gedigte* bevat, sou 'n mens beslis moet kyk na die impak van spesifiek poëtiese konvensies op die narratiwiteit van die gedig onder bespreking. Die feit dat geen eindrym aanwesig is nie, verhoog die narratiewe aard van die gedig deur dit na gesproke taal te laat klink. Ook die hoë frekwensie van heffings suggereer die ritme van gesproke taal. 'n Versreël soos die volgende bevat slegs twee dalings aan die begin van die reël en dan vyf heffings direk na mekaar: "... hoë k n tweé máns eén vrou hé? Die opeenhoping van heffings is hier ook 'n aanduiding van heftigheid van spraak. Die omgekeerde vind ons in die reël uit "Die Stem van Suid-Afrika": "... die érwe van ons vaders moét vir ons kinders bly" met sy sangerige tempo wat teweeg gebring word deur 'n opeenhoping van dalings in die twee anapeste. Hierdie meer ontspanne ritme onderstreep die betekenis van versoening of "viennootskap" wat

---

<sup>5</sup> Sien die hoofstuk oor feminisme vir 'n volledige bespreking van "skryfode".

die kerngedagte van dié sitaat is. In dié reël lê natuurlik ook nog 'n goeie skoot ironie opgesluit, omdat die "park-se-man" spesifiek die woorde van die "Stem van Suid-Afrika" gebruik om die strukture wat onder apartheid daargestel is, te dekonstrueer én dat dit juis dié woorde is wat oom Jakobus oortuig - woorde, weer eens, wat nie strook met die teorie van die postmodernistiese raamwerk waarbinne geskryf word nie.

Kyk 'n mens na die struktuur van die gedig in sy geheel, is dit dadelik duidelik dat die gedig, soos die meeste ander in die bundel, 'n losse struktuur het wat nie gebaseer is op enige klassieke poëtiese vorme nie. Veral in die bundel onder bespreking is dit opvallend hoe selde van 'n reëlmatige versstruktuur, van eenvormige reëllengtes en van eindrym en 'n vaste metriese patroon gebruik gemaak word. Hierdie wyse van poëtieskryf dra natuurlik ook by tot die narratiewe effek van die geheel, deurdadit klink asof in prosa geskryf word. In die plek van 'n vaste rym- en metriese patroon, gebruik Krog egter ander poëtiese middele om binding te bewerkstellig, soos alliterasie en assonansie, woordherhaling, parallelisme en koppeling, asook intertekstuele verwysings na haar eie en die werk van ander digters. Sommige van dié tegnieke is reeds hierbo aangetoon, ander sal in die bespreking hieronder aangeroe word en ander word elders in die studie onder die loep geneem.

Tot dusver het die bespreking gegaan oor 'n fragment van "narratief van die parkboer" wat in terme van sy poëtiese aard 'n redelike sterk narratiewe lyn vertoon. 'n Mens sou egter ook die volgende gedeelte kon ondersoek, wat, in vergelyking met die eerste voorbeeld, relatief min narratiewe elemente bevat en meer beskrywend van aard is:

die fluweel van 'n boklam se oor  
glip deur my hand  
'hoe lê ek die lyne af na jou toe lief  
as die laat lig so kliplangs knel  
hoe herinner ek my 'n bewende lyf in jou hand  
soos jy my rugstring afknabbel  
hoe bring ek jou hier lief  
tot langs die groot rivier  
dat ons die later jare se brak en bitter  
weer tot liefde sedimenteer?' (25)

Hierdie gedeelte is 'n bepeinsing wat voorkom in die verhaal van die verteller se dag in die veld saam met oom Jakobus-hulle. Dit is duidelik dat hier baie minder narratiewe elemente voorkom as in die voorafgaande voorbeeld. In hierdie gedeelte val die klem op liriese elemente eerder as op die vertel van 'n verhaal. Tog is daar 'n onderliggende storie (hoewel yl) aanwesig in die verteller se gedagtegang wat uitdrukking is van 'n

droom wat intieme oomblikke saam met haar geliefde in herinnering roep en die versugting om hom na die rivier te bring sodat die liefde wat met tyd afgestomp geraak het, weer kan herleef.

Wat dadelik opval, is die klankrykheid van die gedeelte. Die herhaling van die konsonante f, w en l val op, tesame met 'n herhaling van die a-klank en die opeenhoping van lang vokale. Hierdie relatief "sagte" klanke word gekontrasteer met "harder" klanke soos die k en die r in byvoorbeeld "brak" en "bitter" waarin die harde eksplosiewe en die triller die hardheid van die emosie naboots. Die teer emosies wat die verteller teen sonder met die sagte kleure wat die landskap omtower tot "lavender blue" (24) ervaar, word dus klankmatig gekontrasteer met die hardheid van die landskap op die middaguur ("sianied sis die vygies" (24)). Vloeibaarheid word gesuggereer deur die enjambement wat as simbolies van 'n bevrydende, gemaklike verhouding beskou sou kon word, maar ook deur die metriese patroon met sy vloeiende ritme as gevolg van die relatief hoë getal dalinge in verhouding tot heffings. Op hierdie wyse dra die klankstruktuur dus by tot ekstra betekenisgewing deur die "sagter" dimensie van die woestyn klankmatig uit te beeld én dit te kontrasteer met die hardheid van die natuur, sowel as om op die diffuse vlak relasies te lê tussen die landskap en die verhouding van die minnaars.

Die herhaling van "lief" as enjamberende woord in reëls 3 en 7 en "rivier" in reël 8, 'n woord wat klankmatig met "lief" verband hou, is veelseggend, veral wanneer die semantiese verband tussen dié twee woordvelde in die laaste reël van die fragment weer beklemtoon word deur die saamgroepering van "liefde" en "sedimenteer". Op hierdie wyse kom daar 'n metaforiese verband tot stand tussen die rivier en die geliefde, soos trouens ook reeds gesuggereer word deur 'n frase soos "weerloos lê die rivier / oop aar in die hitte / die landskap ondenkbaar sonder die bruingroen sny" (24) waarin die rivier as verwonde liggaam voorgestel word. Ironies is dat die metafoer van die verwonde vroulike liggaam juis die patriargale gebruike oproep wat binne 'n postmoderne filosofiese sisteem onaanvaarbaar geword het.

Ofskoon in die aangehaalde gedeelte dus selfs nog minder narratiewe elemente voorkom as in die voorafgaande sitaat, word die poëtiese tekstuur van die gedig as geheel verdig deur subtiele metaforiese verbande te lê tussen die woestynlandskap en die landskap van die liefde. Dit behoort dus duidelik te wees dat, selfs ten spyte van die

yl verhalende struktuur van die gedig, die betekenisvolheid nie dienooreenkomstig afneem nie. Deur die lê van metaforiese verbande, word dit byvoorbeeld duidelik dat die liefdesverhouding in hierdie gedig, soos elders in die bundel, nie slegs op die letterlike vlak geles moet word nie, maar dat die verhouding met die geliefde meestal simbolies word vir die verhouding tussen verskillende rasse- en kulturele groepe in hierdie land.

### 3.3 Slotsom

In bostaande bespreking is daar betoog dat klemlegging op narratiwiteit 'n kenmerkende eienskap van postmoderne literêre teorie is en dat ook Antjie Krog in haar laaste bundels neig na langer gedigte met 'n duidelike narratiewe onderbou. Saam met *Jerusalem-gangers* en *Lady Anne*, is *Kleur kom nooit alleen nie* een van die bundels met 'n sterk narratiewe inslag.

Daar is aangetoon dat die narratiewe onderbou van die bundel blyk uit verskeie eienskappe wat met narratiwiteit geassosieer word. Die omslag met sy illustrasies van onderskeidelik die Gariep- en die Nigerrivier dien as 'n soort raam waarbinne die digteres se reis deur Afrika afspeel. Daar is verder aangetoon dat in die titel reeds 'n minimale storie opgesluit lê deurdat dit bepaalde kennis veronderstel wat gelei het tot die besef dat kleur nooit alleen kom nie. Ook die struktuur van die bundel met sy veelseggende afdelingstitels dui op 'n verhaal van verwonding en wondherstel. Verder is daar verskeie gedigte in die bundel wat beslis 'n sterk narratiewe intensie het en waarin inderdaad verhale vertel word.

'n Narratologiese ontleding van die gedig "narratief van die parkboer" is vervolgens onderneem. Eerstens is 'n basiese storie uit die teks geabstraheer waarteen die verhaalelemente geprojekteer is. Die verhaal is ontleed aan die hand van drie verhalende elemente, naamlik struktuur, karakter en ruimte en aan die hand van die vervreemdingstegniek.

Die gedig "narratief van die parkboer" is gedeeltelik die lewensverhaal van oom Jakobus de Wet, waarin die verhaal van die verteller se dag in die woestyn ingebed is. Daar is aangetoon dat inbedding van die verteller se verhaal in die verhaal van oom Jakobus (en sy uitgebreide familie) ikonies is vir die wyse waarop die digteres ook elders in die bundel die problematiek van verkryging van Afrika-identiteit aanspreek, naamlik dat alle

kulturele en rassegroepe in hierdie land mekaar as deel van een oorkoepelende groep mense met gedeelde belange behoort te beskou. Daar is verder ook aangetoon hoe verskeie van die kodes wat in die aanvang van die gedig geaktiveer word, 'n deurlopende lyn deur die gedig self, maar ook deur die bundel as geheel vorm.

'n Bespreking van die verhouding tussen karakter en ruimte het aangetoon dat die hooffigure in die verhaal "narratief van die parkboer" verteenwoordigend is vir verskillende maniere van identiteitskonstruksie, naamlik mense wat klem plaas op kollektiewe identiteit en mense vir wie persoonlike identiteit belangrik is. Die suggestie word gelê dat sensitiwiteit vir gedeelde belange - dus fokus op groepsidentiteit - 'n betekenisvolle stap is in die versoeningsproses wat 'n belangrike tema van die bundel as geheel is.

Ten slotte is aangetoon in welke mate vervreemdingstegnieke bydra tot die verhoging van die narratiewe van die teks. Deur gebruik te maak van simboliek en metaforiek word sintagmatiese verbande gelê tussen die landskap en die liggaam, tussen oom Jakobus se boktrop en politieke feminisme en tussen gedigte elders in die bundel. Gebruikmaking van spesifiek poëtiese konvensies soos rym, metrum, ritme en klankeffekte lê op hulle beurt bepaalde relasies tussen oënskynlik onverwante sake bloot en dra sodoende ook by tot die verdigting van die narratiewe tekstuur van die teks.

Die oorskryding van genre-grense deur die gebruik van narratiewe konvensies in haar poëtiese werk en haar prysgawe van formele poëtiese versstrukture, is 'n tipiese postmodernistiese konvensie waarvan Krog gebruik maak en daar sou daarom met reg aangevoer kon word dat hier skryf in die liminale sone plaasvind. 'n Mens sou ook kon beweer dat die tipe teks wat deur dié grensoorskrydende praktyke tot stand kom, inderwaarheid 'n soort hibriede teks is. Die vervreemdende effek wat in die grensoorskrydende tegnieke van die digteres geleë is, dra beslis daartoe by dat met nuwe oë gekyk word na 'n oorbekende gegewe. Wanneer Krog die formele versstruktuur prysgee ten bate van 'n narratiewe stramien, maak sy egter tegelyk van so baie poëtiese tegnieke gebruik dat sy nooit haar greep op die poëtiese aard van die teks verloor nie.

Uit bostaande betoog behoort te blyk dat die digteres met groot sukses van narratiewe konvensies in haar gedigte gebruik maak ten einde die seggingskrag van afsonderlike gedigte, maar ook van die bundel as geheel te verhoog.

## HOOFSTUK 3

### 'N INTERTEKSTUELE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE*

#### 1. INTERTEKSTUALITEIT

Eco (1984a:20) se belydenis in "Postscript to the name of the rose": "I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told", lê aan die basis van die postmoderne teorie van intertekstualiteit. Hierdie uitspraak dui op die immanensie van taal en die postmoderne aanname dat dit onmoontlik is om aan die labirint van woorde te ontsnap. Binne 'n postmoderne leesraamwerk word dus nie slegs die skryfhandeling nie, maar ook die leesakt geïnterproblematiseer, soos deur Hambidge aangetoon:

Die postmodernisme ontmasker die leesdaad as 'n daad van manipulasie, ideologiese geladenheid én persoonlike voorkeure. Nie alleen lees ons tekste nie, maar tekste lees ons ook, omdat elke lesing geanaliseer kan word vir al die geledenhede (Hambidge, 1995:76).

Lees en skryf is, binne die postmoderne teorie, beslis dus nie meer onskuldige handeling nie en 'n ondersoek na invloed binne 'n postmodernistiese literêre werk moet derhalwe rekening hou met sowel die postmodernistiese praktyk van appropriasie van reeds bestaande materiaal as van meervoudige betekenisproduksie. Die klem verskuif van 'n speurtog na invloed na 'n kritiese teksanalise:

By shifting our attention from the triangle of author/work/tradition to that of text/discourse/culture, intertextuality replaces the evolutionary model of literary history with a structural or synchronic model of literature as sign system (Morgan, 1989:2).

In die postmoderne teks is dit gevolglik nie meer belangrik by watter vorige werk die skrywer "geleen" of "afgeskryf" het nie, maar op welke wyse die "geleende" stof sowel die latere as die vorige werk beïnvloed. Soos Morgan, wys ook Van Vuuren (1992:189) op 'n veranderde benadering ten opsigte van literêre beïnvloeding sedert die 1970's en 1980's. Waar ooreenkomste tussen tekste in 'n positivistiese tradisie meestal op vertikale vlak aangetoon is, het die klem verskuif na die naspur van intertekstuele relasies tussen tekste op laterale gebied. Die postmoderne teorie oor intertekstualiteit sluit aan by die voorheen histories gerigte beskouing oor invloed, maar is 'n enigszins ruimer interpretasie van literêre beïnvloeding en, aldus Van Vuuren, ook minder omstrede.

Volgens Van Vuuren (1992:190) se interpretasie van Riffaterre is intertekstualiteit die teenoorgestelde van 'n lineêre lesing van 'n teks. Die idee van "intertekstualiteit" kan waarskynlik teruggevoer word tot die werk van Ferdinand de Saussure en sy veronderstelling dat enige persoonlike taaluiting (*parole*) ontstaan deur kombinasie van strukture of tekens uit die reeds bestaande taalsisteem (*langue*), wat deur Barthes soos volg beskryf word:

It [*la langue*]is the social part of language, the individual cannot himself either create or modify it; it is essentially a collective constraint which one must accept in its entirety if one wishes to communicate (Barthes, 1984:82).

De Saussure is die mening toegedaan dat betekenis moontlik gemaak word deur 'n funksionele verhouding van ooreenkomste en verskille tussen elemente van die taalsisteem. In 'n strukturalistiese benadering tot literêre tekste impliseer dié aanname dat ook literêre tekste nie op sigself betekenisvol is nie, maar dat hulle betekenis gegeneer word binne 'n literêre sisteem as resultaat van verskille en ooreenkomste met ander literêre werke (sien ook Malan, 1992:187). Ronël Johl (1992:530) beskou teksproduksie of betekenisproduksie as "'n metodologies selfbewuste strategie of aktiwiteit waarin die prosesse van skryf en lees 'saamgedink' word". Ook Julia Kristeva se begrippepaar "genoteks" en "fenoteks" impliseer 'n transformasie tussen 'n universele onderliggende teks en 'n resulterende oppervlakteteks (sien ook Johl, 1992:531). Al hierdie sieninge van intertekstualiteit impliseer derhalwe dat geen kunswerk waarlik oorspronklik is nie, maar 'n mosaïek of weefsel van alle moontlike bestaande tekste is.

In Bakhtin en Volosinov (Allen, 2000:18-23) se kommentaar op die Russiese Formaliste, word 'n alternatiewe benadering ten opsigte van de Saussure se taalbenadering voorgestel. Terwyl hulle begrip het vir sowel die Formaliste wat die literariteit van 'n literêre werk probeer verklaar sowel as vir Saussure wat taal as 'n sinchroniese sisteem beskou, wys Bakhtin en Volosinov daarop dat taaluitinge altyd binne 'n bepaalde sosiale konteks voorkom. Die woorde wat 'n individu in 'n bepaalde situasie kies, het 'n "andersheid" ("otherness") ten opsigte van die abstrakte *langue* of oorkoepelende taalsisteem en taaluiting behoort tot 'n spesifieke genre, dra die spore van vroeër uitinge deur ander taalgebruikers en word aan 'n spesifieke persoon gerig. Hierdie "andersheid" verduidelik Bakhtin deur gebruik van die term "dialogisme" ("dialogism").

Dit is egter Julia Kristeva wat, in haar bespreking van die werk van die Russiese post-Formalis Mikhail Bakhtin se werk, die eerste keer die term "intertekstualiteit" gebruik om tekste se sosiaal-kulturele verbondenheid met ander tekste aan te dui (Malan, 1992:187). In "The Bounded Text" verskaf Kristeva (1980:36-63) 'n model vir die totstandkoming van 'n teks deur die gebruik van reeds bestaande diskoerse. Haar teorie is dat betekenis nie deur 'n skrywer gegenereer word nie, maar wel deur taaluitinge binne intertekstuele verband te plaas en te interpreteer aan die hand van wat voorheen reeds gesê of geskryf is. Deur oënskynlik eindelose reekse intertekstuele verwysings word die signifieerder gedestabiliseer en enkelvoudige interpretasie ondermyn (sien ook Morgan, 1989:24). Skrywers skep dus nie hulle tekste deur middel van hulle eie kreatiewe vermoëns nie, maar hulle stel dit saam uit reeds bestaande tekste sodat die teks uiteindelik "a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text" word (Kristeva, 1980:36), of soos sy dit elders stel:

... any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least *double* (Kristeva 1980:66).

Bakhtin se "dialogisme" word by Kristeva dus "intertekstualiteit" met die klem op die semiotiese aspek van die teks en tekstualiteit in verhouding tot bestaande ideologiese en kulturele strukture (Allen 2000:36). Die term "intertekstualiteit" word in strukturalistiese en semiotiese benaderings redelik algemeen gebruik in die ontleding van literêre werke en hulle wisselwerking met ander tekste (sien ook Malan, 1992:187). Malan (1992:187) kom dan tot die gevolgtrekking dat die literêre teks 'n mosaïek van sitate is waarin 'n onbeperkte aantal tekste opgeneem en verwerk is en dat elke deel van 'n teks repliek lewer op 'n ander teks.

Wat terminologie betref, tref Roland Barthes 'n onderskeid tussen die terme "werk" en "teks". "Werk" is volgens hom die konkrete objek wat 'n fisiese ruimte kan vul - dus die boek met sy versameling woorde, sinne, paragrawe ensovoorts, terwyl "teks" vir hom 'n metodologiese veld is, iets metafisies wat in taal bestaan (Barthes 1981:39). Oor "teks" skryf hy:

The plural of the Text depends ... not on the ambiguity of its contents but on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric) (Barthes 1977:159).

Hieruit volg dan dat die teorie van die teks intertekstualiteit insluit, aangesien die teks 'n veelheid van betekenisse genereer, maar ook gewef is uit veelvuldige diskoerse wat

reeds bestaan en betekenis het (Allen 2000: 67). Om hierdie stelling te illustreer, haal Barthes (1977:160) die woorde van die besetene van Gadara uit Markus 5:9 aan: "My naam is Legio, ... want ons is baie". Barthes sowel as Kristeva voer aan dat tekste slegs in die modernistiese en postmodernistiese tradisie geskep word. Ouer werke kan slegs gelees en geniet word, maar nie deur die leser herskep word nie (Allen 2000: 67-68). Hambidge se definisie van intertekstualiteit sluit ten nouste aan by Barthes se definisie van "teks":

Elke teks (voor)veronderstel altyd 'n interteks. Die postmodernistiese teks artikuleer egter al die verskillende intertekste en skryf word "writing-as-experience-of-limits" in Kristeva se terme. Ook word die verhouding tussen kuns en *werklikheid* in hierdie literatuur ondersoek ten einde die bekende grense te verskuif (Hambidge 1995:16).

Gevolgtrek word ook die verhouding tussen outeur en leser deur hierdie aanname versteur: die outeur word nou self leser en die leser word (her)skepper van die teks. Die outeur sal nooit weer in 'n patriargale, outoritêre posisie ten opsigte van die betekenis van sy teks kan staan nie. Barthes kom dan tot die slotsom dat die outeur inderdaad dood is en dat die leser daardie teoretiese ruimte geword het waarop die verskillende dele waaruit die teks saamgestel is, fokus.

Worton en Still (1990:1-2) sluit by hierdie siening van "teks" aan, wanneer hulle wys op die immateriële aard van die teks:

... a text is available only through some process of reading; what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilisation of the packaged textual material (say a book) by all the texts which the reader brings to it. A delicate allusion to a work unknown to the reader, which therefore goes unnoticed, will have a dormant existence in that reading. On the other hand, the reader's experience of some practice or theory unknown to the author may lead to a fresh interpretation.

Hierdie interpretasie van "teks" wys ook heen op die belangrikheid van die leser binne 'n postmodernistiese teksteorie wat in sy ekstreme vorm behels dat die teks betekenisloos is totdat die leser betekenis daaraan toeken. Die aanname ondermyn ook die siening van die teks as 'n afgeslote, outonome eenheid met eenduidige betekenis. Klemlegging op die performatiewe aard van die teks en die aktiewe rol wat die leser in teksproduksie speel, beklemtoon die tydgebonde, onstandvastige, onpermanente en vlugtige aard van postmodernistiese tekste (sien Viljoen, 1995:400).

Dit lyk dus asof 'n beduidende groep teoretici die term "intertekstualiteit" gebruik as verwysend na die algemene kenmerk van modernistiese en postmodernistiese tekste om aan te sluit by en gebruik te maak van die kulturele kode (vergelykbaar met

Saussure se *langue*) wat saamgestel is uit verskillende diskoerse, stereotiperings, clichés, idiomatiese taalgebruik, ensovoorts, en nie na die wyse waarop 'n literêre werk na spesifieke tekste verwys nie. Dit is egter 'n eng benadering om 'n teks slegs te definieer ten opsigte van ooreenkomste en verskille met ander tekste. So 'n suiwer ontologiese benadering kan wel die bestaanswyse van tekste beskryf, maar het nie ten doel om as analitiese instrument te dien nie. Uit Hambidge se beskrywing van postmodernisme blyk egter nog 'n ander faset van intertekstualiteit:

Dit kan gesien word as een van die beste definisies van die postmodernisme: 'n teks wat 'n storie óórvortel; die bekende weer aanbied. Die reeds gesêde weer sê. Met 'n klemverskil: dat dit terselfdertyd 'n *kritiese of intellektuele* kommentaar ook word (Hambidge 1995:41).

Hierdie vorm van tekstuele saambestaan noem Genette *hipertekstualiteit* (Genette 1997:5-8). Dit is daardie verhouding tussen twee tekste wat die klem vestig op die palimpse of gelaagdheid van die teks, en wat doelbewus inter-tekstueel wil wees. Genette se hiperteks is 'n self-bewuste teks waarin een kunswerk (die *hipoteks*) as basis vir 'n ander kunswerk (die *hiperteks*) gebruik word, soos wanneer Antjie Krog in *Kleur kom nooit alleen nie* skilderye as intertekste of hipotekste vir sommige gedigte in die afdeling "Sgraffito" gebruik. Genette se hiperteks is daarom nie gemoeid met 'n algemene faset van taal nie, maar met 'n spesifieke generiese praktyk binne die literêre sisteem. Alhoewel begrip van sulke tekste tot 'n belangrike mate afhanklik is van die leser se kennis van die getransformeerde hipoteks, voer Genette aan dat die "nuwe" teks, die hiperteks, egter ook onafhanklik van sy hipoteks betekenis kan genereer en dat tekste 'n dubbele bestaan kan voer, beide as outonome tekste en inter-tekste:

Every hypertext, even a pastiche, can be read for itself without becoming perceptibly 'agrammatical'; it is invested with a meaning that is autonomous and thus in some manner sufficient. But sufficient does not mean exhaustive. In every hypertext there is an *ambiguity* that Riffaterre denies to intertextual reading (Genette 1997:397).

Wanneer 'n literêre werk in 'n intertekstuele verhouding tot 'n genre tree, kan sekere genrekodes van die hipoteks deel word van die boodskap van die sekondêre teks. Hierdie proses word deur Genette *transtekstualiteit* ("transtextuality") genoem. Die proses van transtekstualiteit wat soms deel uitmaak van hipertekstualiteit, is nooit neutraal nie en behels 'n hersignifikasieproses van formele strukture vir doeleindes anders as in die oorspronklike genre wat hier as hipoteks funksioneer. Hierdie teorie stem ooreen met Kristeva se teorie dat intertekstualiteit behels dat elemente van 'n bestaande sisteem na nuwe betekenisverhoudings getransponeer word (sien ook Allen 2000:113). Morgan (1989:20) onderskei nog 'n verdere vorm van intertekstualiteit,

naamlik intertekstuele verwysings uit die outeur se eie oeuvre, wat sy *intratekstualiteit* noem.

Foster (2001:17-18) wys op die verskillende wyses waarop intertekstualiteit in die praktyk in modernistiese en postmodernistiese tekste funksioneer. In die modernistiese teks dien intertekstualiteit die doel om 'n teks te verryk en die estetiese vlak van die kunswerk te verhoog, los van die werklikheid "daar buite". In die postmodernistiese tradisie sluit 'n studie van die intertekstualiteit in 'n kunswerk egter ook 'n ondersoek in na "anonieme diskursiewe praktyke, kodes waarvan die oorspronge verlore is maar wat die signifiërende praktyke van latere tekste moontlik maak" (Foster, 2001:18), juis omdat postmoderne literêre kritiek die teks sien as 'n weefsel van aanhalings. Maar die postmodernistiese teks self verskil ook van die modernistiese teks. In teenstelling met afgerondheid en sluiting, wat wesenseienskappe van modernistiese tekste is, stel die postmodernistiese teks hom doelbewus oop vir die wêreld en die grens tussen buitewêreld en fiksie word voortdurend geïnterproblematiseer (sien ook Hutcheon, 1988:124). Hieruit volg dan dat 'n ondersoek na intertekstualiteit in 'n postmodernistiese werk meer behels as die blote naspeur van bronne waaruit die tekstuur van die teks saamgestel is, en dat sowel die kode (*langue*) as die verskillende hipotekste sowel as transtekstualiteit aangetoon en krities ontleed sal moet word. Daar is reeds geargumenteer dat 'n groot mate van literêre kennis nodig is ten einde intertekstualiteit raak te sien en te beoordeel. Die analise van die intertekstuele gesprek binne 'n literêre werk behels in 'n belangrike mate ook die herkenning en gesprek met die konvensies en norme wat geld in bepaalde tekste wat deur die literêre werk opgeroep word.

Linda Hutcheon (1988:124) beklemtoon die belangrike invloed van inbedding en inkorporering van verskillende soorte intertekstuele verledes in literêre tekste. Deur hierdie praktyk word die leser "bewus gemaak van die 'teenwoordigheid' van die verlede, maar 'n verlede wat slegs kenbaar is deur tekste, dit wil sê deur die historiese en literêre spore daarvan" (Foster, 2001:19). Hoewel die onvermydelike skeiding en afstand tussen verlede en hede deur so 'n tegniek uitgelig word, word tog ook die verbinding met die verlede tekstueel en hermeneuties bevestig (Hutcheon, 1988:125; Foster, 2001:19) en word die skeiding tussen kunswerk en wêreld ondermyn.

In die bespreking van die intertekstuele verhoudinge in *Kleur kom nooit alleen nie* wat hier onder volg, sal die klem val op doelbewuste intertekstualiteit - Genette se "hipertekstualiteit" en "transtekstualiteit" en Morgan se "intratekstualiteit". Ofskoon daar in die loop van die studie wel verwys sal word na onderliggende sosiale en kulturele kodes wat die lees van die teks beïnvloed, sal dié aspek van die teks nie in besonderhede beredeneer word nie, aangesien 'n studie van semiotiese intertekstualiteit (aansluiting by die sosiaal-kulturele kode) 'n diepgaande studie van die hele literêre kanon behels en streng gesproke buite die grense van dié navorsing val. Daar sal dan aangetoon word in welke mate transposisie na nuwe betekenisverhoudinge tot stand kom deur die oorskryding van tekstuele en genre-grense. In 'n vorige hoofpunt is reeds aandag gegee aan genre-intertekstualiteit deur te wys op die onderliggende narratiewe inslag van die bundel en die implikasies wat die oorskryding van die poëtiese kode vir die werk as geheel inhou. Vervolgens sal die soeklig val op intertekstualiteit met die Krog-oeuvre, intertekstuele gesprek met ander Afrikaanse digters en historiografiese intertekstualiteit.

## **2. INTRATEKSTUALITEIT IN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

Sydellingse verwysings na haar eie oeuvre kom van tyd tot tyd in Krog se werk voor, soos wanneer sy in *Lady Anne* skryf: "twee jaar aankomende maand / sedert Jerusalem-gangers" (Krog, 1989:13). Alhoewel eksplisiete verwysings na haar ander tekste of boeke-titels nie in *Kleur kom nooit alleen nie* voorkom nie, is dit opmerklik hoe dikwels die digteres gebruik maak van tematiese materiaal wat ook in haar ander nie-poëtiese werke voorkom, spesifiek *Country of my skull* (2003) en 'n *Ander tongval* (2005) wat in dieselfde tyd ontstaan het as *Kleur kom nooit alleen nie*.

Die tematiek van versoening en die verkryging van Afrika-identiteit is in die post-apatheidsletterkunde in Suid-Afrika 'n belangrike kode en die feit dat dié problematiek ook dwarsdeur Krog se oeuvre voorkom, is bewys daarvan dat sy beslis ook binne die onderliggende Suid-Afrikaanse politieke kode skryf en onderstreep die Kantiaanse argument dat niks op sigself betekenis het nie, maar slegs binne 'n kulturele raamwerk of groter verhaal betekenis kan hê. Benewens inbedding in 'n belangrike literêre tradisie, word die teks *Kleur kom nooit alleen nie* egter ook nog deur herhaling en selfs duplisering van tematiese materiaal in haar eie oeuvre ingebed. Hier vind ons dus dubbele intertekstualiteit: interpretasie van die betrokke bundel moet geskied deur sowel

die interpretasie van die algemene Suid-Afrikaanse literêre kode as haar persoonlike kode en die konteks van haar nie-poëtiese werk - gevolglik intratekstualiteit. Lotman (1972:19-46) onderskei, benewens die algemene onderliggende literêre kode van 'n bepaalde kanon ook nog 'n nie-literêre ekstrateks wat biografiese besonderhede van die skrywer en die werklikheid waarna die teks verwys, in berekening bring by die interpretasie van 'n literêre (of ander kuns-)werk. 'n Mens sou daarom dié nie-literêre komponente van 'n teks ook as intertekste van die finale teks kon beskou, selfs al kan die spore daarvan nie altyd in 'n teks teruggevind word nie. In die geval van *Kleur kom nooit alleen nie*, waar die intertekste hulleself as't ware aan die leser opdring, is 'n ondersoek na dié fasette van die teks beslis noodsaaklik. In die bespreking wat volg, sal veral verwys word na ooreenkomste met Krog se boek *Country of my skull* wat voortspruit uit haar betrokkenheid by die Waarheids- en Versoeningskommissie en haar outobiografiese werk *'n Ander tongval*.

## 2.1 *Country of my skull* as intrateks van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*

Antjie Krog se bekende boek en wenner van onder andere die *Sunday Times* se Alan Paton-toekenning, *Country of my skull*, verskyn in 1998 die eerste keer oorsee en in 2002 in Suid-Afrika, twee jaar na die verskyning van *Kleur kom nooit alleen nie* (2000). *Country of my skull* bevat 'n verslag oor die skrywer se belewenis van die Waarheids-en Versoeningskommissie as lid van die radio-verslaggewerspan. Die teks kan moeilik geklassifiseer word onder een bepaalde genre, aangesien 'n postmodernistiese veelheid van tekstipes en style daarin vermeng word. Soms praat die verteller met die stem van die verslaggewer wat feite voorberei vir nuusbuletins, soms is dit duidelik dat sy intens emosioneel betrokke is by die verhale van verontregtes én by diegene wat verontreg het. By geleentheid word biografiese gegewens by die teks ingewerk. Soms maak sy gebruik van 'n sterk poëtiese prosastyl, soms van 'n dramatiese vertelstyl in versvorm (sien "The Shepherd's Tale", Krog, 2003:210-216) en soms van gedigte (sien Krog, 2003:278-279). By die lees van *Country of my skull* is dit egter duidelik dat die tematiek veelseggende ooreenkoms vertoon met *Kleur kom nooit alleen nie*. Verskeie uitsprake wat Krog in *Country of my skull* maak, eggo temas uit *Kleur kom nooit alleen nie* of lewer eksplisiet kommentaar daarop. Dit is verder ook duidelik dat feitlik die hele afdeling "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" (32-36), sowel as dele van die siklus "land van genade en verdriet" (37-44) feitlik woordeliks in die hoofstuk "Bereaved and Dumb, die High Southern Air Succumbs" (Krog, 2003:26-49) voorkom.

Die hoofstuk "Bereaved and Dumb, the High Southern Air Succumbs" begin met 'n verslag oor die eerste sitting van die Waarheids- en Versoeningskommissie (Krog, 2003:26-27). Na 'n asterisk volg daar (Krog, 2003:27-29) sewentien woordelike verslae van slagoffers voor die Kommissie. Na nog 'n asterisk volg kort kommentaar in poëtiese prosa (Krog, 2003:29), dan weer 'n asterisk en woordelike verslae. Hierdie patroon word volgehou dwarsdeur die hoofstuk en is trouens deel van die struktuur van die hele teks. Die subopskrif van die eerste reeks woordelike verslae is "*To seize the surge of language by its soft, bare skull*" (Krog, 2003:27). Hierdie titel wys heen op die problematisering van taal wat een van die belangrikste temas in dié hoofstuk is, maar trouens ook in die hele teks van *Country of my skull*. Die rede waarom getuïenisse in die prosateks sowel as in die poëtiese teks verbatim geplaas word, het waarskynlik te make met verskeie sake rakende die taal, onder andere die geloof dat die wêreld 'n talige konstruksie is én die ondermyning van dié aanname deur te wys op die onvermoë van taal om die werklikheid te beskryf. Eerbied vir die woorde van getraumatiseerde slagoffers sou nog 'n rede kon wees waarom Krog verkies het om die woorde van slagoffers onveranderd in beide tekste te plaas. Die metatekstuele kommentaar van die ordenende instansie lui:

In the beginning it was seeing. Seeing for ages, filling the head with ash. No air. No tendril. Now to seeing, speaking is added and the eye plunges into the mouth. Present at the birth of this country's language itself (Krog, 2003:29).

Elders maak die verteller haar strategie openbaar oor beriggewing van die WVK oor Suid-Afrikaanse radio: dit is vir die radiospan van uiterste belang dat die stemme van getuies in die openbare media opklink en dat die stemme van gewone mense oor die radio gehoor word. Wanneer sy verslag moet doen in die tweede week van die WVK-verhore, kan sy nie haar telefoniese verslag voltooi nie: "'I stammer. I freeze. I am without language" en dan bevestig die sielkundige hierdie feit op professionele vlak: "You will find yourself powerless - without help, without words" (Krog, 2003:37). Maar ten spyte van gedurige verwisseling van plek, soos die Kommissie deur die land reis, is daar een gegewe wat die verteller nie van haar kan afskud nie: "... but the language, the detail, the individual tone ... it stays" (Krog, 2003:37).

Die sterkste getuïenis oor taal en bewys van die (postmodernistiese) klem wat Krog plaas op die proses as sodanig, selfs bo die eindproduk, vind ons egter teen die einde

van die betrokke hoofstuk in 'n stuk metatekstuele kommentaar waardeur ook die grense tussen "teks" en "wêreld" opgehef word:

No poetry should come forth from this. May my hand fall off if I write this.  
So I sit around. Naturally and unnaturally without words. Stunned by the knowledge of the price people have paid for their words. If I write this, I exploit and betray. If I don't, I die (Krog, 2003:49).

Dit lyk derhalwe asof die ordenende instansie se besluit om die getuienisse van slagoffers in hulle eie woorde in die teks van *Country of my skull* op te neem enersyds gedryf word deur respek vir die woorde van getraumatiseerdes vanweë die besef dat alle representasies slegs 'n afskaduwing is van die Ware (sien ook Viljoen, 1995:402) en andersyds deur 'n onvermoë om woorde te vind vir die ontsettende lyding waarvan dié slagoffers getuig.

Vergelyk 'n mens nou die dertien gedigte in die siklus "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" (32-36) met die teks van *Country of my skull*, pp27-48, blyk dat nege van die dagboek-gedigte byna woordeliks ooreenstem met getuienisse van slagoffers in *Country of my skull*, naamlik "1. liefste jy mag nie doodgaan nie", "2. ek maak die deur oop", "3. dit binne my", "4. ek sien my kind", "5. maak sop", "6. hulle sleep hom aan sy bene soos 'n hond", "7. ek vra hulle, wys my die merk op sy ken", "9. op die trappe by die voordeur sit my seun" en "12. ek is terug na die wrak", terwyl die verhaal van Stompie Seipei, "8. ek kyk na sy linkerhand", op p.149 voorkom. Ter illustrasie slegs twee voorbeelde:

3. dit binne my  
veg teen my tong  
dit is  
ondeelbaar  
dit vernietig  
woorde  
voor hy opgeblaas is  
sny hulle  
sy hande af  
daar is geen vingerafdrukke nie  
hoe sê ek dit
- Die
- Verskriklike
- ek wil sy hande terughê (33).

teenoor:

'This inside me ... fights my tongue. It is ... unsharable. It destroys ... words. Before he was blown up, they cut off his hands so he could not be fingerprinted ... So how do I say this? - this terrible ... I want his hands back.' (Krog, 2003:27).

'n Vergelyking van die twee tekste toon 'n woordelike ooreenkoms op sintaktiese vlak. Omdat dit nie duidelik is watter een van die bostaande die bronteks (hipoteks) en watter die sekondêre teks (hiperteks) is nie, is dit natuurlik onmoontlik om te sê of die teks eers in poësie of eers in prosa ontstaan het. Hierdeur word die onafhanklike bestaan van die twee verskillende tekste geïnterproblematiseer en ondermyn omdat die poreuse aard van tekste hierdeur onderstreep word en bekende hiërargieë onder verdenking geplaas word. Morgan (1989:9) beskou juis hierdie "ambiguity of the basic sign relation (signifier-signified) and the infinite regression or *mise en abîme* of signification" soos ons dit vind in die bogestelde problematiek, as tipies van die postmodernistiese intertekstuele relasies in tekste.

Tog sou dit onjuis wees om te beweer dat die tekste op semiotiese vlak ook identies is. Lotman (1972:95) skryf oor die veelvlakkige aard van die kunswerk:

...[es] ergibt sich, daß man den künstlerischen Text als einen vielfach kodierten Text ansehen kann. Genau diese seine Eigenschaft ist gemeint, wenn man davon spricht, daß das künstlerische Wort vieldeutig sei, daß man Poesie nicht in Prosa, ein Kunstwerk nicht in nichtkünstlerischer Sprache reproduzieren könne.

'n Mens sou kon byvoeg dat die blote teenwoordigheid van 'n bepaalde woord binne die grense van 'n gedig reeds gelaai word met "ander", indien dan nie "dieper" betekenis as wanneer dieselfde woord in 'n prosateks sou verskyn. Die blote aard van die poësie vereis 'n ander ingesteldheid van die leser as byvoorbeeld prosa of joernalistiek.

Kyk 'n mens na die struktuur van die twee tekste en die spel met genre-onderskeidings wat daardeur geaktiveer word, is dit duidelik dat Krog 'n bepaalde stel feitlike gegewens telkens na 'n sekere genre transponeer deur gebruik te maak van die konvensies eie aan die poësie en dié eie aan die prosa. In die prosateks maak sy byvoorbeeld gebruik van die ellips om hortende spraak te suggereer, terwyl sy in die gedig van enjambement gebruik maak om min of meer dieselfde effek te verkry. "Ekstra" konvensies waarvan sy in die poëtiese weergawe gebruik maak, is strofobou waardeur die onsegbare waarskynlik selfs meer outentiek op die oudiologiese vlak waargeneem sou kon word én op metaforiese vlak die afstand tussen die trauma en die "lewe" suggereer. Uitheffing van "Die // Verskriklike" deur die gebruik van hoofletters én uiteenplasing in verskillende strofes is 'n goeie voorbeeld van Krog se virtuose omgang met poëtiese konvensies ten spyte van die oënskynlike gestrooptheid van haar gedigte. Wat die uitheffing selfs nog

meer betekenisvol maak, is die feit dat Krog in haar hele oeuvre, maar ook in *Kleur kom nooit alleen nie* baie selde van hoofletters gebruik maak. In die prosateks vind ons 'n redelik normale leestekengebruik - die gebruik van byvoorbeeld die vraagteken na 'n vraag en die gebruik van punte aan die einde van sinne. Die feit dat in die gedig van geen enkele leesteken gebruik gemaak word nie, verhoog die effek van vloeibaarheid en suggereer gelyktydigheid en emosionele onstabieliteit asook die destabiliserende effek van trauma op die psige van die spreker. As 'n mens dit versigtig stel, sou dit dus lyk asof die poëtiese weergawe (uit die aard van die poëtiese) doelbewus met dieper betekenis gelaai word en in dié opsig dus kommentaar en repliek lewer op die prosateks. In hierdie konteks sou 'n mens dus kon beweer dat die gedig "meer" sê as die prosateks. Terselfdertyd verryk die gedig egter ook die prosateks, deur byvoorbeeld die suggestie te lê dat dit wat daar staan, so 'n diepgewortelde egtheid en patos in sigself bevat, dat daar eintlik nie poësie van gemaak kan word nie.

Die volgende is nog 'n voorbeeld van dele van die twee betrokke tekste wat 'n baie noue verwantskap met mekaar vertoon:

8. ek kyk na sy linkerhand  
die kind het my hande  
ek kyk na sy dye  
sy bobene draai na buite soos myne  
ek kyk na sy privaatdele  
my suster knipoog vir my  
sy linkerbeen lyk soos myne  
daar sit die geboortemerk  
dis my kind, sê ek, dis Stompie  
dis die oudste kind van my, ek, Mananki Seipei (35).

Op p.147 in *Country of my skull*, as deel van die hoofstuk "Letters on the Acoustics of Scars", begin die getuienis van Stompie Seipei se ma, *Testimony of Mananki Seipei, mother of Stompie Seipei*. Dit lyk na 'n woordelike transkripsie van haar getuienis en beslaan 3½ bladsye. Die gedeelte van die getuienis wat dieselfde feitlike gegewens bevat as die bostaande gedig, verskyn op p.149:

On 14 February 1989 they [the police] took me and we went to Brixton. We went to Diepkloof Mortuary. That's where I identified Stompie. His body was decomposed, but your son is your son. I was fighting for my rights. There were signs that really indicated to me that it was Stompie. After having been killed he was thrown into the river between New Canada and Soweto. You couldn't even identify him. I looked at Stompie because I am his mother. I had a deep look at him. I saw the first sign. I said, 'I know my son. He doesn't have hair at the back.' His eyes were gouged, and I said, 'This is Stompie. The time Khotso House was bombed Stompie was involved during those times. He had a scar on his eye. I looked at his nose, and he had a birthmark. I looked at his chest and I could see a scar, because he fought with another boy in Tumahole. And I looked at his left hand. It was identical to mine. I looked at his thighs. Stompie is very fit, just like his mother. I looked at his private parts, and my sister just winked her eye. His left leg is similar to mine. Underneath the leg there was a birthmark as well' (Krog, 2003:149).

Lê 'n mens die twee bogesiteerde teksgedeeltes langs mekaar, dring die problematiese verhouding tussen werklikheid en fiksie sigself aan die leser op. Met die eerste oogopslag is dit duidelik dat die prosateks baie meer feitelike gegewens bevat as die gedig, veral ook as in aanmerking geneem word dat hier slegs een paragraaf uit 'n langer teks gesiteer is. Dit sou wel moontlik wees om 'n deeglike analise te maak van ooreenkomste en verskille, maar hier is dit slegs belangrik dat Krog 'n bepaalde seleksie gemaak het uit die getuienis van Mananki Seipei (wat in hierdie geval weens voor die hand liggende redes as die primêre teks of hipoteks beskou kan word). Dit is duidelik dat die mees traumatiese moment uit die getuienis gekies en na 'n poëtiese teks omgewerk is.

Die diskoers van outentisiteit word verder ondermyn deur die ordening van die vertelling wat in die gedig en in die prosateks redelik radikaal van mekaar verskil. Die woordelike getuienis van mevrou Seipei is ongeorden en doen aan soos gedagtestroomtegniek. Die poëtiese weergawe is duidelik gestruktureerd (sy ondersoek die liggaam van bo na onder), bevat geen herhalings nie en die slotsom kom eers aan die einde en nie in die middel soos in die prosateks nie. Wat struktuur betref, is die prosateks dus in hierdie geval die "mees" postmodernistiese teks, aangesien die postmodernisme daarop klem lê dat die werklikheid nie altyd volgens konsekwente, logiese prosesse verstaan word nie. Blykbaar beskou Krog die poësie tog in baie gevalle nog as 'n redelik gestruktureerde representasiewyse waarin universele waarhede nog hulle regmatige plek het en wat (ten minste in sommige gevalle) volgens die tradisionele reëls van die poësie funksioneer.

Wat verder opvallend is, is dat die prosateks die indruk skep dat die moeder haar seun herken het omdat hy nie hare op sy agterkop het nie. Die gedig maak egter nie eens melding van dié feit nie. In die gedig word die klem eerstens geplaas op ooreenkoms met die moeder: "die kind het my hande", "sy bobene draai na buite soos myne" en "sy linkerbeen lyk soos myne". Hierdie klemlegging op ooreenkoms met die moederliggaam, is 'n bevestiging van wat die moeder in die prosateks sê, naamlik: "I was fighting for my rights". Een van die regte van die onderdrukte vrou is die reg om gesien te word, die reg dus om te bestaan. Deur die ooreenkoms tussen haar en haar seun aan te toon, beklemtoon sy die feit dat sy lewe en teenwoordig is. Klem op identiteit en dus menswaardigheid, word versterk deur die slotreël waarin sy haarself drie keer benoem -

eers deur "my", dan deur "ek" en ten slotte deur die noem van haar naam: "dis die oudste kind van my, ek, Mananki Seipei". In hierdie geval is dit die doelbewuste inskripsie van die moeder en haar reprodutiewe vermoë in die geskiedkundige kanon van die land. Deur klemplasing op die liggaam van die vrou, sluit hierdie gedig aan by 'n belangrike metafoor in die bundel en word ook klem gelê op die interverbondenheid van mense - 'n feministiese praktyk wat in groter besonderhede in die volgende hoofstuk bespreek sal word.

Klemlegging op littekens en merke as tekens van verwonding en identiteit elders in die bundel, word geëggo deur die implikasie dat die moeder haar seun herken het aan die geboortemerk aan sy been: "daar sit die geboortemerk / dis my kind, sê ek, dis Stompie". Die litteken is 'n belangrike identiteitskeppende simbool, veral ook soos ons dit vind in liminale praktyke soos inisiasierites. In die gedeelte van die prosateks wat aangehaal is, word verskeie male na verwonding en littekens of identifiserende merke verwys. Ook in hierdie geval sou 'n mens dus kon wys op die oop-wees van die teks, die gelyktydige saambestaan van verskillende tekste en inbedding in die groter simboliek en geskiedenis van Suid-Afrika en die literêre kanon. Die dinamiek tussen hierdie twee tekste werk beslis na beide kante toe deur 'n wedersydse gesprek tussen die twee tekste en wedersydse kommentaar deur die twee tekste op mekaar.

Mananki Seipei se getuienis voor die WVK, soos gevind in die gedig "8. ek kyk na sy linkerhand" is beslis 'n herskrywing en 'n herinterpretasie van 'n verhaal wat vantevore reeds bestaan het, deur gebruikmaking van narratiewe praktyke wat by die poëtiese medium aanpas. Deur middel van bepaalde poëtiese konvensies, soos aangetoon, lewer die gedig kommentaar op sowel die aangehaalde deel uit die Krog-tekste, maar ook op die gedokumenteerde getuienisse en die orale vertelling voor die WVK. Ook die gedig "3. dit binne my" is streng gesproke 'n oorvertelling van die prosagegewens en lewer, vanweë die transposisie na die poëtiese medium en daarmee gepaardgaande betekenisverdieping, kommentaar op sowel die Krog-tekste as die getuienis voor die WVK waarvan dit heel waarskynlik deel is.

Die uitgewersnota aan die begin van *Country of my skull* maak dit duidelik dat die boek 'n weergawe is van die vele stemme wat voor die WVK gehoor is:

Many voices of this country were long silent, unheard, often unheeded before they spoke, in their own tongues, at the microphones of South Africa's Truth Commission. The voices of ordinary

people have entered the public discourse and shaped the passage of history. They speak here to all who care to listen (Krog, 2003:viii).

Daarom kan 'n mens met reg aanneem dat die soms anonieme getuienisse op pp.27, 28, 29 & 48 van *Country of my skull*, wat ook in "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" die feite-materiaal uitmaak, wel voor die WVK vertel is en derhalwe op sowel die oudiobande as die geskrewe dokumentasie van die Kommissie bestaan. 'n Mens sou seker ook met reg kon aanneem dat die meeste van dié verhale reeds deel uitmaak van die orale verhaalskat van ten minste die naaste familie- en vriendekring van die betrokkenes. Gevolglik is in hierdie geval ook semiotiese intertekstualiteit aanwesig, soos Julia Kristeva dit verstaan, aangesien hierdie verhale ook deel is van 'n groter teks en put uit dit wat reeds in 'n bepaalde tradisie en kultuur vertel, beredeneer en belewe is. Die feit dat Krog hierdie tekste ten minste tweekeer in haar eie oeuvre opneem, getuig van die belangrikheid wat sy aan dié bepaalde verhale heg. Dat sy die verhale, waarvan die feite heel waarskynlik redelik deeglik op rekord verskyn, egter telkens in 'n ander versie weergee, sinspeel op die amorfe aard van wat ons "die lewe" noem, op die onagterhaalbaarheid van die feitelike gegewens van die verlede en op die narratiewe aard van geskiedskrywing - alles duidelike eienskappe van skryf in 'n postmodernistiese modus.

Op 'n bepaalde vlak sou 'n mens dus daarop kon wys dat daar wel woordelike ooreenkoms tussen *Kleur kom nooit alleen nie* en *Country of my skull* bestaan. Dit is egter ook so dat die prosatekste waarna verwys word, nie die verteller se eie kreatiewe skepping is nie, maar dat die ordenende instansie ten minste die indruk probeer skep dat dié dele van die prosateks waarna hier bo in verband met die gedigte uit die siklus "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" verwys is, die direkte woorde van slagoffers weergee, soos elders aangetoon. Benewens die bo-beredeneerde veronderstellings, maak die skrywer ook van bepaalde ander skryfkonvensies gebruik om die woorde in die prosateks as aanhalings te laat uitstaan, onder andere deur van aanhalingstekens gebruik te maak en die getuienis van mevrou Seipei met 'n opskrif as sodanig aan te dui. Op p.49 van *Country of my skull* lewer die skrywer metatekstuele kommentaar wat hierdie prosedure gedeeltelik verduidelik: "No poetry should come forth from this. May my hand fall off if I write this. (...) Stunned by the knowledge of the price people have paid for their words. If I write this, I exploit and betray. If I don't, I die" (Krog, 2003:49). Uit hierdie gedagtegang van die verteller, is dit duidelik dat sy met 'n diepe

verskeurdheid worstel: dat sy wel besef dat dit wat sy gehoor het, noodwendig gedokumenteer moet word as deel van die land se gruwelike geskiedenis, maar deur dit deel te maak van haar persoonlike teks, sou sy die slagoffers verraai, omdat sy as't ware hulle stories vir haarself toe-eien. Haar oplossing is dan om dit tog te skryf, maar om dit doelbewus nie in haar teks te integreer deur van haar eie idiolek gebruik te maak nie, maar om dit onveranderd in te bed en sodoende die vervreemdende effek van die ingebede gedeelte te verhoog deur dit duidelik "vreemd" te laat aandoen. Weliswaar is hierdie praktyk nie heeltemal neutraal nie, maar word die digteres se voorneme om die woorde van slagoffers onveranderd te plaas, onmiddellik ondermyn deur die poëtiese praktyke waarvan sy gebruik maak wat tóg op die vlak van byvoorbeeld struktuur addisionele betekenis tot die woorde toevoeg en 'n bepaalde afstandelikheid bewerkstellig.

'n Intensiewe ondersoek na intertekstualiteit tussen die twee betrokke werke sou byvoorbeeld uitwys dat die Engelse weergawe van 'n gedig soos "vanweë die verhale van verwondes" (42) wat op p.278&279 van *Country of my skull* staan en dat baie dele van gedigte as prosa elders in die teks van *Country of my skull* voorkom asook dat dieselfde basiese idee in beide tekste op verskillende maniere beredeneer word. Die omvang van hierdie studie laat egter nie so 'n ondersoek toe nie. Wat wel belangrik is, is dat die twee tekste intensief met mekaar in gesprek tree en dat ten spyte van ooreenkomste, beide tekste deur middel van hulle eie genrekodes nuwe betekenis genereer wat weer die ander teks op 'n bepaalde manier beïnvloed. Hier het ons gevolglik 'n sprekende voorbeeld van wat Genette "transtekstualiteit" noem.

Dieselfde praktyke vind ons ook as ons die tekste van *Kleur kom nooit alleen nie* en 'n *Ander tongval* langs mekaar lê. Om oorvleueling te vermy, sal dergelike voorbeeld in die volgende hoofpunt egter nie weer aan bod kom nie, maar sal gefokus word op die intertekstuele gesprek met sowel Krog se eie oeuvre as die oeuvre van ander digters.

## 2.2. 'n Ander Tongval as intrateks van *Kleur kom nooit alleen nie*

'n Ondersoek na die publikasiegeskiedenis van *Kleur kom nooit alleen nie*, *Country of my skull* en 'n *Ander Tongval*, toon dat eersgenoemde in 2000 verskyn, *Country of my skull* die eerste keer in 1998 in die buiteland verskyn en 'n *Ander Tongval* die eerste keer in Engels as *A Change of Tongue* in 2003. In alle waarskynlikheid is hierdie drie tekste

daarom min of meer in dieselfde tyd gekonseptualiseer; dit bied 'n moontlike verklaring vir die ooreenkomste. In die vorige hoofpunt is reeds gewys op uitgebreide ooreenkomste tussen *Country of my skull* en *Kleur kom nooit alleen nie*. Soortgelyke ooreenkomste bestaan ook tussen die poësietekste en 'n *Ander Tongval*. Omdat die werkwyse van die digteres en enkele van die resultate daarvan op die poëtiese teks reeds breedvoerig in die vorige hoofpunt beredeneer is, sal in hierdie hoofpunt volstaan word by die bespreking van 'n enkele gedig waarin transtekstualiteit, soos Genette die term definieer, en veelvuldige palimpstes of gelaagdheid aangetoon sal word.

Deel 5 van 'n *Ander Tongval* heet "'n reis" en beskryf "'n poësiekaravaan na Timboektoe [wat] reeds in 1992 ontstaan in die verbeelding van Breyten Breytenbach, digter, skilder en lid van die Raad van Kuratore van die Gorée-instituut" (Krog, 2005:313). Baie van die feite-materiaal van hierdie hoofstuk kan teruggevind word in die laaste afdeling van *Kleur kom nooit alleen nie*, "bindweefsel" (77-104). Indien met 'n fynkam deur beide die tekste gelees sou word, sou heelwat woordelike ooreenkoms tussen die twee tekste blootgelê kon word. Dit is egter nie die doel van hierdie ondersoek nie, aangesien woordelike transposisie reeds in 'n vorige hoofpunt breedvoerig beredeneer is en "invloed" nie binne 'n postmodernistiese raamwerk relevant is nie.

'n Baie interessante vorm van intratekstualiteit vind ons egter in Krog se gedig "griots" (89-90) en haar verslag van die vyfde en die negende dag van die poësiekaravaan se besoek aan Wes-Afrika (Krog, 2005:324-328; 335-338). Op die vyfde dag besoek die poësiekaravaan die huis van 'n bekende skrywer van Mali, Mansa Makan Diabate waartydens van alle teenwoordige digters verwag word om hulle eie werk voor te dra. Die prosateks beskryf die verrigtinge in Die Huis van die Woord. Die digters mag aan die inheemse griots wat teenwoordig is, vrae stel. Een digter vra:

'Wat is die rol van die griot in die samelewing?'

Die griots beraadslaag 'n rukkie en dan antwoord een van hulle:

'Ons eet die daaglikse woord. Ons leef van die daaglikse brood van die woord' (Krog, 2005:326).

Die aand lewer Were Were Liking, 'n vroulike digteres van die karavaan, 'n vertoning in die hotel:

Sy ontvang hulle, asemrowend aangetrek in veelkleurige lappe, dramatiese juwele, honderde versierde vlegseltjies. (...) Netjies op 'n ronde tafeltjie staan haar laptop oopgeklap, met die program vir die aand op die skerm:

ons is die skrynwerkers van die geheue  
ons skaaf woorde  
die grein van die woord is die kultuur van genade  
daar is die menswaardigheid van die woord  
die adel van die woord  
die plek van woorde in 'n kamer  
van kamers in dorpe van sand en wind  
die woord beweeg van mens tot mens  
totdat alle woorde byeen gehoor word

ons is meesters in die oordra van die siel  
die roete van die reis  
die vlerke van die taal  
om die wêreld te sien verbygaan  
in die voorportaal van taal  
met soveel heerlike asem tussen die ribbes

Liking maak al die kalbasse op die vloer oop. Toe begin sy in die rondte draai. Doodstil. Al hoe vinniger totdat sy in 'n vaste ritme stabiliseer, en byna sewe minute lank draai sy op dieselfde plek geluidloos in die rondte, 'n warreling van kleur. Allerlei geure van kruie en speserye styg uit die kalbasse. Almal sit ademloos gehipnotiseer (Krog, 2005:327-328).

Vier dae later tree die digters op 'n plein in die dorpie Segou op. Die verteller merk op:

Vanuit die voorste gestoeltes, tussen die dans, voordra en stof deur, merk sy 'n Berber en sy perd aan die rand van die skare. (...) Terwyl Zein lees, kom 'n troppie bokke rustig deur die skare gewei. Die gedig word Arabies en bokblêr. Terwyl sy haar nuwe gedig lees, sien sy uit die hoek van haar oog 'n klein motorfietsie agter die skare verbystotter. Die vrou se kleed wapper vrolik, haar opgebinde koptooisel effens skeef. Sy maak dit sommer deel van haar gedig, so in die voorlees. Die motorfiets en die bokke en Afrikaans (Krog, 2005:336).

Daarteenoor kan die gedig "griots" uit *Kleur kom nooit alleen nie* gestel word:

#### 4. griots

duisende drom saam  
hulle nekke gestrek tussen fladderende lap  
hulle oë loei van ontdekte taal

ons is die bewakers van menseheugenis  
ons eet die woord wat ons uiter  
ons stig brand in die geheue  
as ons woord op papier sit  
ons leef van die daaglikse brood van die woord

die grein van die woord is 'n kultuur van genade

ons is die skrynwerkers van die geheue  
ons bewerk woorde  
daar is die menswaardigheid van woorde  
die adel van woorde  
die plek van woorde in 'n kamer  
in dorpe van sand en wind

ons is meesters  
in die oordra van die siel

nie net die woord nie, maar die reis van die woord

die spoor van die woord  
die reis na die woord tóé  
om met oop oë te reis  
om die storie te vertel

hoe beweeg 'n woord van een mens na 'n ander  
totdat alle woorde byeen gehoor word?  
die griot is die dubbel skaduwee van die mens

die roete is reis  
die vlerke is taal

om die wêreld te sien verbygaan  
om die woord te sien verbygaan in die voorportaal van taal  
    'n plek stralend van asem  
om die woord te eet  
om die woord uit swoerd te smee  
om wurg in woord te verander  
woord afkomstig uit die hele huis  
    kollektiewe godsaliq' woord

(vrouens dans soos reiers op dun bene  
in Nyafunke - arms klepper soos vlerke  
met doeke wat wapper en grond toe fladder

'n berber op sy perd - allerpragtigste spierwit perd  
wat rondtrappel met henna kolle in kuif en stert  
'n troppie bokke kom stadig deur die gedig gewei  
ook motorfietsies beman met lang gewade en fesse  
soms skoeter 'n vrou in deftige kopdoek tussen hakies)  
(89-90).

Uit die aangehaalde gedeelte blyk eerstens dat die gedig "griots" (89-90) 'n collage is wat saamgestel is uit dele van Krog se reisbeskrywing in *'n Ander Tongval*. As sodanig is dit dus 'n gedig wat die postmoderne beginsels van fragmentering, hibriditeit, fluiditeit, oopheid en die gemaaktheid van die teks illustreer. Op 'n ander vlak is dit egter ook 'n gedig wat in homself die volledige teks van die gedig van Were Were Liking bevat in 'n effens veranderde vorm. In die lig van Stephen Watson se beskuldigings van plagiaat in enkele van Krog se onlangse werke, sou dit nie heeltemal onvanpas wees om ook die etiese implikasies van hierdie werkwysse te ondersoek nie (sien Myburgh, 2007). Of so 'n ondersoek in dié studie egter van pas is, is 'n ope vraag en sal nie hier gedebatteer word nie. Op 'n suiwer tegniese punt beskou Morgan (1989:29) plagiaat as 'n vorm van intertekstualiteit wat in die gebied tussen 'n duidelike sitaat en insinuasie lê. Myns insiens het Krog heeltemal openlik te werk gegaan deur Liking se gedig in sy geheel ook in 'n ander teks op te neem en by wyse daarvan dus haar bron bekend te maak. Ook hierdie praktyk dui op 'n hibriede siening van die teks. In wese is dit 'n oorskryding van die grense van die twee betrokke tekste deur klem te lê op die oopheid en

gefragmenteerdheid van haar tekste wat weerstand bied teen 'n totaliserende diskoers asook deur die vreemde taal letterlik in 'n ander tongval na haar taal oor te dra.

In die geval van die inkorporering van Liking se gedig in Krog se eie teks, is daar in die gedig "griots" dus sprake van sowel intratekstualiteit, waar die digteres fragmente uit haar eie oeuvre in die komposisie van haar teks gebruik, as transtekstualiteit, waar sy die werk van 'n ander digter in haar eie werk opneem. Deur die werk van die Afrika-digter te gebruik, maak sy 'n polities korrekte stelling wanneer sy die Afrika-tradisie by haar werk inkorporeer. Inbedding van dié digter se gedig in haar eie gedig is ikonies van een van die belangrikste temas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*, naamlik, in die woorde van die gedig "reis" wat "griots" voorafgaan: "hoe meer kere jy vermeng / hoe meer word jy hier" (88). Hoe meer jy die Afrika-kultuur jou eie maak, en hoe meer jy mense van Afrika as mede-mense beskou, hoe meer word jy "van Afrika".

Bogenoemde werkwyse lê klem op die performatiewe, konstruksionistiese aard van die postmodernistiese kunswerk waarin die klem op die ontologiese val en die konstruksie van alternatiewe wêreldes. Viljoen (1998:402) voer aan dat postmodernistiese tekste doelbewus hulle gemaaktheid, hulle representasie-wees blootlê. Hy wys daarop dat sulke tekste altyd as voorstellings beskou word, "iets afgeleids, iets sekondêrs, 'n skim en selfs vervalsing van die oorspronklike". Hierdie siening kan dus gedeeltelik gebruik word as verklaring vir die keuse wat die digteres uitgeoefen het deur woordelike opname van 'n hele gedigteks van 'n ander digteres in haar eie werk en kan ook gebruik word as teenargument aan plagiaat-jagters.

Benewens ooglopende ooreenkomste tussen die twee genoemde tekste is daar egter ook veelseggende verskille. Dit is duidelik dat Krog gegewens wat in *'n Ander Tongval* as drie aparte gebeurtenisse vertel word, in die gedig "griots" saamtrek tot 'n enkele gebeurtenis of indruk. Die gedig begin met 'n indruk wat op dag 9 in die prosateks vertel word. Dan kom Liking se gedig, wat egter nie woordeliks aangehaal word soos op p.328 in die prosateks nie, maar verweef is met die feite van die eerste optrede van dag 5, soos verhaal op p.326 van die prosateks. Verder is dit duidelik dat die woordkeuse en chronologiese orde in die gedig effens verander word. Die gedig eindig dan met die verwysing wat op dag 9 in die prosateks inpas, naamlik die Berber op sy perd en die vrou op die motorfiets.

Anders as in die prosateks wat streng chronologies verloop, spreek uit die gedig "griots" 'n tydsbewussyn wat dui op 'n dialektiek van gelyktydigheid en wat 'n enkeldimensionele, sekwenstiële tydsbesef ondermyn. Die effek van 'n saambestaan waarin alle gebeure gelyktydig plaasvind, word onder andere verkry deurdat tyd in die gedig ingekrimp word. Problematisering van chronologie en die wyse waarop tyd in die wese beleef word, is 'n tipiese postmodernistiese praktyk en natuurlik ook 'n artistieke tegniek wat spesifiek met poësie geassosieer word. Veelseggend is dat hierdie werkwyse nie sigbaar sou wees indien die gedigte nie ook in prosa bestaan het nie. Dit is inderdaad in hierdie geval duidelik dat oornames van intertekstuele materiaal nie onskuldig geskied nie, maar 'n duidelike poëtiese en postmodernistiese stelling maak, 'n praktyk waarna Julia Kristeva verwys en wat Morgan soos volg opsom:

... Kristeva's most valuable contribution to the debate of intertextuality is the idea that an intertextual citation is never innocent or direct, but always transformed, distorted, displaced, condensed, or edited in some way in order to suit the speaking subject's value system (Morgan, 1989:22).

Ook die seleksie en kombinasie van gebeurtenisse en motiewe (sien Bal, 1986:22-25) word tot 'n groot mate sinvol eers wanneer dit met die prosagegewens vergelyk word. Wanneer die digteres in die laaste reël van "griots" skryf: "soms skoeter 'n vrou in deftige kopdoek tussen hakies" (90), bied die metatekstuele kommentaar op p.336 van die prosateks 'n moontlike verklaring waarom dit "tussen hakies" plaasvind: "Sy maak dit sommer deel van haar gedig, so in die voorlees. Die motorfiets en die bokke en Afrikaans." Maar ook die feit dat die gedig 'n ware collage is, 'n laslapwerk wat letterlik die prosateks en die gedig van Liking in fragmente opbreek en dit in 'n nuwe geheel rangskik, dui op herskrywing van die werklikheid en van reeds bestaande tekste tot 'n nuwe betekenis. Hambidge (1995:76) beskou "die bybring van disparate dinge of oënskynlik (*sic!*) onversoenbaarhede" as 'n opvallende kenmerk van postmodernistiese tekste waarin 'n totaliserende diskoers van orde, samehang en logika ondermyn word. Die saambestaan van Liking se gedig, van die vergadering van griots, van die berber op sy perd en die vrou op die motorfiets onderstreep die hibriede aard van die kunswerk en lê klem op die ongestruktureerdheid van die menslike bestaan. Ook word poëtiese verbande só gelê, verbande wat in die prosateks nie duidelik sigbaar is nie.

Wanneer die poësietekste langs die prosateks geplaas word, kry 'n mens in die gedig plek-plek die gevoel van brokkies gegewens en indrukke wat in 'n groot mengbak

saamgegooi en goed omgeklits is. Om maar 'n enkele voorbeeld te noem: Die begin van die gedig herinner aan die byeenkoms op dag 9 van die prosateks waar die skare op die markplein in Sahel saamdrom om na die digters te luister. In die reël "hulle nekke gestrek tussen fladderende lap" verwys "fladderende lap" heel waarskynlik na Were Were Liking wat, op dag 5, geklee in "veelkleurige lappe" (Krog, 2005:327) gedans het "in 'n warreling van kleur" (Krog, 2005:328). Hierdie en vele ander dergelike voorbeelde lê klem op die relatiewiteit van die "waarheid" soos dit in 'n feitelike verslag nagespeur kan word. Dit dui op gelyktydige saambestaan van verskeie "waarhede" en oopheid, deur ondermyning van die teks as outonome, afgeslote eenheid.

By 'n analise van dergelike "onbetroubare" weergawes van die prosateks en verskille tussen die gedig van Liking en die gedig van Krog sou waarskynlik telkens 'n logika agter haar manier van seleksie en kombinasie van poëtiese en narratiewe elemente aangetoon kon word. 'n Blote strukturele analise van die twee werke is egter binne 'n postmodernistiese raamwerk sowel onvanpas as sinneloos en daar sal dus volstaan word by die analise wat reeds gemaak is. Ter illustrasie dat nie "onskuldig" met die "geleende" stof omgegaan word nie, kan die volgende as voorbeeld genoem word:

Krog se gedig begin met reël 3 van Liking se gedig: "die grein van die woord is 'n kultuur van genade" (89), wat aansluit by "woord" in die vorige reël en kommentaar lewer op die voorafgaande, indien 'n mens die leef van die daaglikse woord sien as 'n bepaalde "kultuur". Die woord "grein", beteken tegelyk "korrelrigheid", dus substansie of tekstuur wanneer dit byvoorbeeld terugverwys na die "brood van die woord" én die "draad" van hout, wanneer dit na "skrynwerkers" heenwys (sien Odendal et. al., 2000:323). Dit vorm dus hier die skakel tussen die eerste en die tweede deel van die gedig. Hierdie duidelike strukturende handeling getuig van 'n bewuste omgang met die oerteks deur die lê van nuwe verbande tussen elemente van Liking se gedig sowel as tussen Liking se gedig en stof wat in die prosateks as aparte episode vertel word. Selfs 'n oënskynlik onskuldige verandering in Liking se reël "die grein van die woord is *die* kultuur van genade" (Krog, 2005:89) na "die grein van die woord is 'n kultuur van genade" (89) (my kursiverings - MT) in die poësieteks, is 'n subtiele inskryf teen 'n totaliserende uitspraak deur dit te omskryf na 'n inklusiewe uitspraak wat, op tipies postmodernistiese wyse, ook vir alternatiewe sieninge ruimte laat.

Krog se oornam van materiaal uit twee van haar prosawerke wat min of meer in dieselfde tyd as *Kleur kom nooit alleen nie* ontstaan het, dui daarom blykbaar op haar bewuswees van die konvensies van skryf in die postmoderne modus. Deur dieselfde feitemateriaal in sowel poësie as prosa te gebruik, lewer sy duidelik bewys daarvan dat weergawe in verskillende genres ook verskillende interpretasies van dieselfde feitlike gegewens impliseer, selfs al word dieselfde woorde in beide tekste gebruik. Ook is sy deeglik bewus van die oopheid en die permutasie van postmodernistiese tekste, wat behels dat sowel genregrense as die fisiese grense van die kunswerk oorskry en gedekonstrueer word. Verder kan daarop gewys word dat sy op bewuste wyse haar eie en ander tekste as intertekste vir haar gedigte gebruik en dat sy deur gebruikmaking van dié praktyk beslis haar eie stempel op die hipotekste afdruk en op gestruktureerde en bewuste wyse met dié tekste in gesprek tree. 'n Mens sou hier dus inderdaad kon praat van 'n opheffing van die grense tussen literêre teorie en teks deurdat Krog se teks hier literêre teorie in aksie word en daar verbastering of mutasie van genres plaasvind (sien Hambidge, 1995:41 en Viljoen, 1998:399).

Alhoewel kennis van die intertekste nie noodsaaklik is vir die verstaan van die betrokke gedigte en baie ander wat inter- en intratekstuele gesprekke met ander werke aanknoop nie, val dit nie te betwyfel nie dat kennis van die intertekste wel bydra tot dieper begrip en tot die generering van nuwe betekenisverhoudinge in sowel die betrokke gedigte as die prosatekste. Hieruit spruit voort die belangrike rol wat binne 'n postmodernistiese leespraktyk aan die leser toegedig word in die totstandkoming van tekste. Morgan merk in dié verband op:

We are left with the uncomfortable implication that any set of intertexts will always be only those intertexts noticed by the individual analyst (Morgan, 1989:19).

Hierdie insig ondermyn die stabiliteit van die teks en lê klem op die onstabiele, performatiewe aard van postmodernistiese tekste en die belangrike rol van die leser, soos deur poststrukturalistiese teoretici soos Barthes, Derrida en Kristeva aangetoon word.

Interafhanklikheid van bepaalde gedigte en dele van Krog se prosatekste ondermyn die siening van dié gedigte as losstaande, outonome entiteite sowel binne bundelverband as binne die verband van haar oeuvre omdat dié gedigte telkens heenwys na ander gedigte en prosatekste (sien ook Hambidge, 1995:32). Die siening van gedigte as interafhanklike

eenhede binne 'n groter opset sal in die volgende hoofpunt beredeneer word wanneer intertekstualiteit tussen gedigte en nie-literêre materiaal soos film en skilderkuns aan bod kom.

### 3. INTERTEKSTUALITEIT IN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE*

#### 3.1 *Kleur kom nooit alleen nie* in intertekstuele gesprek met skilderye van Dumas en Picasso

Reeds in *Lady Anne* (1989) is daar by Krog 'n doelbewuste vertoning van interaksie tussen teks en konteks wanneer sy op tipies postmodernistiese wyse knipsels, aanhaling, sketse en selfs 'n ovulasietaal in haar teks vervleg as teken dat die gedig nie meer outonoom staan in haar teksteorie nie, maar dat intertekstualiteit die siening van gedig as outonome, afgeslote eenheid vervang deur haar gedigtekste te infiltrer met die perspektiewe van ander, selfs opponerende stemme. Selfs die grens tussen haar private lewe en haar digpraktyk word ondermyn deur insluiting van die mees private dokument denkbaar, naamlik 'n ovulasietaal waarop sy die presiese datums van ovulasie en menstruasie invul en openbaar maak (Krog, 1989:60). In *Kleur kom nooit alleen nie* maak sy veelvuldig van motto's en ander aanhalings gebruik wat soms in netjiese raampies op veelseggende plekke in haar teks verskyn. Tussen die inhoudsopgawe en die begin van die eerste afdeling, verskyn twee bundelmotto's, een van TS Elliot, en een uit 'n mediese handboek deur JW Schneider. In die loop van die bundel word op talle maniere na dié twee aanhalings verwys. Die gedigte "ná grond-invasions in Zimbabwe" (45), "skryfode" (66) en die siklus "*van litteken tot rivier*" (84) het ook eie motto's. Verder verskyn daar aanhalings van Lala Steyn en Henry Krohne (15), Thomas Pakenham (21), Amadou Hampâté Bâ (90) en anonieme bronne (53,62 & 88) elders in die teks. Hierdie aanhalings, soms dele van gesprekke en onvoltooide tekste, lewer op 'n bepaalde wyse kommentaar op die teks of reeks gedigte waar dit ingebed is. Dit is deel van 'n postmodernistiese werkwyse waarin die digteres haar bronne, inspirasie, argumente en intertekste openbaar maak as deel van 'n tradisie wat klem lê op die gelaagdheid, veelvlakkigheid, oopheid en hibriede, grensoorskrydende aard van die postmodernistiese kunswerk.

Dieselfde werkwyse van openbaarmaking van intertekste vind ons in die gedigsiklus "*skilderysonnette e.a.*" uit "sgraffito", die derde afdeling van *Kleur kom nooit alleen nie*, waarin sewe van die nege gedigte die titel dra van 'n bepaalde skildery, asook die naam

van die skilder en meestal ook 'n datum bevat. Een verdere gedig ("1. The loneliness of Skin" (51)) verwys na 'n skildery van Marlene Dumas, naamlik "The Loneliness of One's Own hand" (1983).

Vervolgens sal die fokus val op twee sogenaamde beeldgedigte met die doel om die verhouding tussen Krog se gedigte en kunswerke wat behoort tot 'n ander medium, naamlik die skilderkuns, aan te toon en te ondersoek. In haar artikel "Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas" in *Literator* 22(3) ondersoek Adèle Nel (2001) die intertekstuele verhoudinge wat tot stand kom in die reeks van sewe gedigte oor Dumas-skilderye in *Kleur kom nooit alleen nie*. Hier sal slegs een van die gedigte, naamlik "3. The image as burden" (53) ontleed word, tesame met "9. The Artist and his Model (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*)" (59-62) ten einde die werkwyse aan te toon wat onderliggend is aan dié twee gedigte én ander gedigte in die reeks "*skilderysonnette e.a.*" (51-62), asook op beduidende ooreenkomste en verskille tussen die twee betrokke gedigte te wys.

### 3.2 "3. The Image as Burden (Marlene Dumas, 1993)" as beeldgedig.

Van Gorp (1986:45) definieer die "beeldgedig" as 'n gedig wat geïnspireer is deur 'n werk in die plastiese kuns, en as sodanig kan die gedigte in die siklus "*skilderysonnette e.a.*" (51-62) (buiten die agtste gedig uit die siklus) dus almal as ekfraktiese of beeldgedigte geklassifiseer word.

#### 3. The Image as Burden (Marlene Dumas, 1993)

ek wag op jou agter alles  
wat skoor en skuilgaan in die nag  
om joue gemaak te word om  
in jou liggaam verder voort te asem

niemand mag sien hoe elegant ons verskil nie  
weerloos geworpe is die verraad van vel  
reeds vel en been om swart op wit te vermy  
sit ek die lig af. uit die skadu's tap 'n man  
die man wat ek liefhet  
hy veroorsaak my  
ek bring ons orient

as hy versigtig die deur sluit  
ontbrand 'n kamer in die donker

nagdeur rus ons van velloos gehê wees uit  
(53).

Nel (2001:22) wys op belangrike persoonlike ooreenkomste tussen Antjie Krog (1952) en Marlene Dumas (1953). Beide die kunstenaars is in Suid-Afrika gebore. Dumas behaal in 1975 'n graad in die Beeldende Kunste aan die Universiteit van Kaapstad, waarna sy in 1976 na Nederland vertrek waar sy in 1979 en 1980 in Amsterdam, waar sy haar permanent gevestig het, in die Sielkunde studeer (Grove Dictionary of Art, 2006). Ofskoon Krog in Suid-Afrika bly, worstel beide die kunstenaars met die problematiek van *hoort*, van 'n eie identiteit binne 'n bepaalde ruimtelike verband (Nel, 2001:22). Verdere ooreenkomste tussen die oeuvres van dié twee kunstenaars is, aldus Nel (2001: 22-28) die politiek van kleur en ras, die politiek van seks en die vreeslose verkenning van die landskap van die vroulike liggaam.

Hendrikse (2006) wys daarop dat Marlene Dumas een van die postmodernistiese skilders is wat deur haar werk reageer op die oproep wat Thierry de Duve in 1986 op skilders gedoen het "to address 'the idea of (painting's) rebirth as language'". Haar werk word gekenmerk deur die problematisering van skilder, representasie en subjektiwiteit deur 'n paradigmatische en metaforiese verband te lê tussen figuur (gewoonlik 'n vrouefiguur) en die tradisionele signifikasieprosesse van die skilderkuns. Dumas lê in haar werk onmiskenbare verbande tussen vrouwees en skilder ten einde (aldus Hendrikse, 2006) die Westerse aanname aangaande die verhouding tussen die vrou en die skilderkuns te ondermyn en alledaagse aannames aangaande sien en betekenisgewing bloot te lê. Een van haar bekendste uitsprake (volgens Art News Blog, 2006) is: "I paint because I am a woman. (It's a logical necessity)". Deur nuwe verbande tussen die vrou en die skilderkuns te lê, stel Dumas nuwe maniere van sien en betekenisgewing aan die orde wat onder andere die herstel van subjektiwiteit aan die subjek behels. Hendrikse (2006) voer aan:

My central contention is that, for Dumas, painting becomes an emblem for the inaccessibility of meaning to notions of possession and, concomitantly, the deliberate frustration of the desire to master and objectify women as much as meaning.

Die wyse waarop hierdie effek in haar skilderkuns beslag kry, word deur Ellis (2006) soos volg verduidelik:

By simplifying and distorting her subjects, Marlene Dumas creates intimacy through alienation. Her subjects' assertive stares suggest that her paintings aren't actually about them, but the viewer's own reaction to their perverse circumstance. With deceptive casualness, Marlene Dumas exposes the monstrous capacity belied by 'civilized' human nature.

Dumas se skilderye problematiseer die staar ("gaze"), wat 'n belangrike postmoderne en feministiese begrip is wanneer dit begeer en besit, besitter en ondergeskikte impliseer. Dumas se skilderye wek die indruk dat die geskilderde subjek die kyker beskou en dus die "gaze" van die subjek verskuif na die objek. Die kyker se "gaze" is dus sekondêr terwyl die geskilderde objek so blatant uit die skildery kyk dat die gevoel ontstaan dat dit die primêre "gaze" is.

Ook die feit dat Dumas nooit van lewende modelle gebruik maak nie, maar verkies om te werk vanaf foto's, poskaarte, knipsels en ander "tweedehandse" materiaal, is 'n verdere ondermyning van die tradisionele verhouding tussen die vrou en kuns, asook van die verhouding kunstenaar-model wat dikwels beskryf word in terme van "a powerful alchemy of ambiguous intimacy, controlled voyeurism, and sexual tension" (Watt, 2006). Sy lê doelbewus klem op haar eie vrou-wees, 'n feit wat 'n uiting soos die bogesiteerde tot 'n groot mate ongeldig verklaar. Watt wys daarop dat die modelle waarvan Dumas gebruik maak, al reeds vir iemand anders gesit het en hulle is reeds gesien deur die primêre kunstenaar en die primêre gehoor. Wanneer hulle dus klaar geposeer het en reeds beskou is, begin Dumas met haar skildery wat 'n herinskripsie is van die "oorspronklike" kunswerk - in haar eie woorde (soos aangehaal deur Watt, 2006): "secondhand images and firsthand emotions". Van Leeuwen (2006) wys op die relatiewiteit van so 'n werkswyse:

*Most of the pictures are based upon photographs culled from the mass media or Polaroids shot by Dumas herself, who takes these images, reinvents them visually, and invests them with a reality of their own. In doing this, she allows us to witness the convoluted and uneven path between intention and result. Her work unlocks a chain of associative thoughts and feelings. Each object, when looked at, already implies an identification, but Dumas avoids the glib or simplistic interpretation. She creates a web of different propositions. In offering viewers the chance to appropriate her visual material, she provides them with the possibility of creating both the image and its significance. This open-ended construction is offered with the knowledge that our certainties and truths rest on quicksand; nothing is static, life is in constant flux, and our positions and relationships are changing continually.*

Soos wat Krog klem plaas op haar bronne en daardeur die hersirkulasie van geskryfte blootlê, ondermyn ook Dumas die verouderde siening van outentisiteit deur beelde te skilder wat reeds voorheen as beelde bestaan het. Sodoende beklemtoon sy eweneens die "tweedehandse" aard van haar kuns. Soos reeds by Krog aangetoon, neig ook Dumas tot 'n oorskryding van genregrense. Watt (2006) beweer dat Dumas se geskrewe tekste, wat byeengebring is onder die titel "Sweet Nothings" (1998), onontbeerlik is vir behoorlike begrip van haar kuns, en ook van Leeuwen (2006) voer aan:

Text is an integral part of the work of Marlene Dumas. She is a writer, and her work is both poetic and provocative. Her texts are imbued with a crude and vigorous street lingo. The titles and texts woven into her work move the accent away from the image to another level. Through the immediacy of her drawings — a reflection of daily events and intrusions — we experience the untrammelled fusion of text and image.

Uit bostaande inligting behoort dit dus duidelik te wees dat ook Marlene Dumas as postmodernistiese kunstenaar bewus is van die implikasies wat intertekstualiteit en die hersirkulering van tekste vir die postmodernistiese kunswerk inhou. Dit behoort ook duidelik te wees dat, wanneer dié kunswerke Antjie Krog se werk via byvoorbeeld gedigtitels binnekom, dit reeds 'n veelvuldig-gelaagde werk met verskeie intertekste voorveronderstel nog voordat Krog 'n nuwe betekenislaag daaraan toevoeg deur haar gedig.

Dumas se skildery "The Image as Burden" is een van verskeie skilderye waarin die skilder haar titel of teks metafories gebruik met die doel om 'n bepaalde aspek aangaande die aard van kuns te problematiseer - in hierdie geval die humoristiese verband tussen die man wat 'n vrou in sy arms dra ("image") en die kunstenaar wat met haar beeldmateriaal worstel ("burden"). Van Leeuwen (2006) vestig die aandag daarop dat die naakfiguur van die skildery geen geslagsorgane het nie en daarom representasie afwys, alhoewel dit tog lyk asof dit 'n man is wat 'n vrou dra. Die handeling wat uitgebeeld word, kan eweneens veelduidig verklaar word. Die horisontale liggaam suggereer verleiding, oorgawe, liefde, hulpeloosheid, slaap en selfs die dood. Die aandag word gevestig op die leë gesig wat 'n spookagtige bleekblou kleur het met 'n uitdrukking van "tortured mutilation" (Van Leeuwen, 2006). Volgens Van Leeuwen is dié figuur sowel die geliefde as die slagoffer. Die hand van die man vertoon pikswart teen die wit van die vrou se kleed. 'n Sekere mate van gespanne afwagting met 'n sensuele ondertoon spreek uit die skildery, asof iets pas gebeur het of op die punt staan om te gebeur. Dit lyk dus asof hierdie skildery 'n eenduidige betekenis en interpretasie wil problematiseer en doelbewus gelaai is met dubbelsinnige en veelvuldige betekenis - asof dit as't ware veelvuldige interpretasies uitlok en met uiteenlopende narratiewe inhoude gevul wil word, soos wat Krog dan ook op vindingryke wyse doen.

Nel (2001:30) wys daarop dat die skildery van Dumas 'n afbeelding is van 'n bekende swart-en-wit foto van Robert Taylor en Greta Garbo uit die film *Camille* (1936)<sup>6</sup> en dat

---

<sup>6</sup> Sowel Nel (2001) as Viljoen (2002) dui die jaar van uitreiking aan as 1937, maar IMDb (2006), Filmsite (2006) en

Dumas se swart-en-wit-skildery presies dieselfde liggaamshoudings reflekteer as die figure op die foto. Benewens die feit dat hierdie skildery dus 'n afbeelding of herinterpretasie is van 'n reeds bestaande en baie bekende foto, word daardeur verskeie ander intertekste vir die skildery geaktiveer. Tim Dirks (2006) beskryf *Camille* as "one of the most romantically-atmospheric films ever made. It is a tearjerker classic - a well-known, lavish, luxuriously-mounted, melodramatic love/tragedy of Hollywood's Golden Age". Hierdie gegewens kan dus, bewus of onbewus, 'n bepaalde rol speel by die interpretasie van die skildery en, in die opset van Krog se gedigsiklus, ook by die interpretasie van haar gedig. Die film *Camille* (regisseur George Cukor) is gebaseer op Alexandre Dumas (jr.) (1824-1895) se bekende roman en toneelstuk met dieselfde titel, *La Dame aux Camélias* (1852) wat deur Zoe Akins vir die silwerdoek verwerk is (Amazon.com, 2006; Answers.com, 2006).

Die verhaal speel in 1847 in Parys af en handel oor die lewe van Marguerite Gautier, 'n gesellin, wat aan haar nederige afkoms ontsnap deur haar verhoudings met ryk mans en wat uiteindelik die legendariese "Dame met die Camélias" word. Sy raak verlief op die jong Armand, maar verlaat hom op aandrang van sy vader om sy goeie naam te red. Wanneer sy uiteindelik sterwend is aan toring, keer Armand terug en sy sterf in sy arms. Dit is hierdie sterwenstoneel wat op die foto en in Dumas se skildery uitgebeeld word. Onteenseglik sal die agtergrond van dié filmtoneel en die plek daarvan in die groter verhaal van Dumas (die skrywer - toevallig (?) 'n naamgenoot van die skilder) ook 'n rol speel in die interpretasie van die skildery - en in hierdie geval ook van Krog se gedig.

Hier eindig die intertekstuele gesprek egter steeds nie, en 'n mens sou inderdaad Adso van Melck se insig uit Umberto Eco se *The Name of the Rose* (1998:396) hier kon byroep, naamlik "that books speak of other books" - of in hierdie geval dan: tekste verwys na ander tekste. Dieselfde roman van Alexandre Dumas was naamlik ook die interteks vir Guiseppe Verdi se opera *La Traviata* wat op sy beurt weer met besondere emosionele betekenis gelaai is en dus ook die interpretasie van die skildery en die gedig ter sprake op 'n bepaalde manier sou kon beïnvloed.

Dit lyk dus asof Krog se gedig "The Image as Burden (*Marlene Dumas, 1993*)" 'n ware interseksie is waar 'n verskeidenheid kunsgenres mekaar ontmoet en met mekaar in

---

Answers.com (2006) gee die uitreikingsdatum aan as 1936.

gesprek tree: die romantiese liefdesroman (wat volgens Barthes en Kristeva nie 'n teks is nie, omdat dit nie op postmodernistiese wyse deur die leser herlees en "herskep" kan word nie), drama, film, musiek, fotografie, skilderkuns en "ernstige" letterkunde. Vervolgens sal aangetoon word dat Krog se herlees en hersignifikasie van Marlene Dumas se skildery inderdaad rekening hou met die meeste van hierdie genres en tekste en dat haar gedig 'n intertekstuele gesprek word met sowel die skildery van Dumas as met die verskeie palimpseste wat dit onderlê. Krog se gedig word kritiese kommentaar op sowel die skildery wat dit impliseer as op die intertekste van dié interteks. Haar afdelingstitel, "sgraffito" gee trouens 'n aanduiding van die wyse waarop die gedigte met die onderliggende tekste sal omgaan. Volgens Wikipedia (2007) is sgraffito 'n pleister-, keramiek- of kunstegniek wat sedert die dertiende eeu gebruik word. Dit behels dat verskillende lae kontrasterende kleure bo-oor mekaar aangewend word waardeur gekrap word om 'n kunswerk of versiering te skep. Die woord "sgraffito" lyk in sy meervoudsvorm, "sgraffiti", meer op die bekender vorm, "graffiti". Die woord het derhalwe sowel die betekenis van graffiti, wat meestal protesnotas is wat op openbare plekke geskryf word, as dat dit verwys na die blootlê van tekste wat onder die oppervlak lê.

Dat Krog bewus is van die liefdesmelodrama wat die basis vorm van die film *Camille*, word gesuggereer deur die semantiese paradigma van onderdanige onderwerping van die vrou aan die man wat die skelet van haar gedig vorm: "ek wag op jou" (r.1); "om joue gemaak te word" (r.3); "in jou liggaam verder voort te asem" (r.4); "weerloos geworpe" (r.6); "hy veroorsaak my" (r.10). Die suggestie dat die man die vrou moet beskerm teen "wat skoor en skuilgaan in die nag" (r.2) en die liefdesidoom wat grens aan die soetsappige, sluit aan by 'n patriargale siening van wat vroulike begeerte is. Subtiele ondermyning van dié paradigma kan egter gelees word in die reël "ek bring *ons* orent" (r.11) (my kursivering - MT). Die term "orent bring" het 'n duidelike seksuele konnotasie met sy verwysing na die manlike geslagsorgaan. Die insinuasie dat "*ons*" albei 'n orgaan besit wat "orent" gebring kan word, herinner aan 'n versugting van die digteres uit "Gedigte 1989-1995" (1995:64): "en soos ek jou lyf oor die mat rol / ... / wens ek ek het, nee jy het, nee ek / wens ek iemand hier, het piel" met sy duidelike oorskryding en problematisering van gendergrense en die grense van die beperkinge van die eie liggaam, soos trouens ook in die volgende gedig, "Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" geïmpliseer word deur frases soos "ek is 'n vrou van wortelskiet" (54) wat in die afdeling

oor feminisme in besonderhede bespreek sal word. Hierdie subtiele ondermyning van die patriargale diskoers van mag oor die vrou en seksuele onderdanigheid, deur die ontkenning van geslagsgrense, problematiseer daarom ook die simplistiese, gestereotipeerde "image" van die vrou as ondergeskikte en swakkere geslag.

Nel (2001:31) wys daarop dat die titel "The Image as Burden" 'n bykomende semantiese lading kry wanneer dit saamgelees word met die volgende gedig, "Hierarchy ...". Die skynbare oorgawe van die vrou in die eerste gedig, wat dui op 'n regulerende norm van die patriargale orde, word in die tweede gedig ondermyn deur die insinuasie dat dié "image" vir die vrou 'n las ("burden") word en dat sy poog om haarself te bevry van dergelike hiërargiese konvensies wat haar vryheid aan bande lê, soos die gedig "Hierarchy ..." én die beeldteks waarop dit gebaseer is, suggereer.

Deur subtiele toevoegings en weglatings te maak ten opsigte van die oorspronklike romanteks én die filmweergawe van dié teks, onderneem Krog dus wel 'n herlesing en herevaluering van 'n roman wat deur Barthes en Kristeva nie as teks beskou word nie, omdat dit nie deur die ordenende instansie op so 'n wyse gestruktureer is dat dit kommentaar en herinskripsie deur die leser ontlok nie. Hierdeur bewys Krog dan dat die leser selfs nog 'n groter rol speel by interpretasie as wat deur genoemde twee teoretici vermoed is. Sy bou in haar herlesing voort op Dumas se interpretasie van die intertekste wat sy met erotiese konnotasies gelaai het deur suggestie dat die man die vrou in sy arms hou as deel van die liefdespel (Nel, 2001:30).

Deur 'n dramatiese handelingspatroon onderliggend aan haar gedig te maak, sluit Krog aan by die genre van film en drama wat intertekstueel deel vorm van Dumas se skildery. Ofskoon die skildery natuurlik nie 'n duidelike handelingspatroon kan weergee nie, word daar, soos reeds voorheen betoog, wel 'n handelingspatroon gesuggereer. Iets moes gebeur het dat die man op die oomblik wat op die skildery vasgevang is, met 'n vrou in sy arms staan en hy moet waarskynlik ook 'n doel met hierdie handeling hê. Die dramatiese handeling word deur Krog se gedig in die volgende semantiese paradigma weergegee: "ek wag op jou" (r.1); "om joue gemaak te word" (r.3); "sit ek die lig af" (r.8); "uit die skadu's tap 'n man" (r.8); "hy veroorsaak my" (r.10); "ek bring ons orent" (r.11); "as hy versigtig die deur sluit" (r.12). Hierdie paradigma suggereer 'n ongeoorloofde verhouding, waardeur aansluiting verkry word by die genre van romanse en melodrama.

Die feit dat die foto wat die skildery se primêre interteks is, 'n sterftoneel uitbeeld, en dat beide Dumas en Krog doelbewus dié toneel met 'n viriele seksuele ondertoon laai, herinner sterk aan die operakonvensie waarin vry algemeen van sterwende prima donnas verwag word om enkele oomblikke voor die dood 'n aria te sing wat beduidende tegniese vaardigheid en fisiese inspanning van die sangeres vereis.

Krog gee egter nie slegs nuwe betekenis aan die pre-modernistiese verhaal van *La Dame aux Camélias* en *La Traviata* of aan die tranetrekkerfiek *Camille* nie. Sy tree ook interaktief in gesprek met Dumas se hele oeuvre sowel as met haar eie oeuvre deur herinterpretasie en bevestiging van deurlopende motiewe wat in die twee oeuvres 'n rol speel.

Watt (2006) betoog dat die kulturele nalatenskap van apartheid sterk in Dumas se werk resoneer. Hy skryf die monumentale skaal van haar skilderye tesame met die sprekende, poëtiese titels en tekste wat aan haar werk 'n hibriede dog kragtige stem teen etniese en genderonderdrukking verleen, toe aan 'n persoonlike apartheidskuldias wat sy steeds met haar saamdra. Krog se verwysing na rassepolitiek in frases soos "die verraad van vel" (r.6), "reeds vel en been om swart op wit te vermy" (r.7) en "nagdeur rus ons van velloos gehê wees uit" (r.14) sluit dus by Dumas se bewustheid en opsetlike inskrywing teen rassepolitiek aan. Die klem op "verskil" ("niemand mag sien hoe elegant ons verskil nie" - r.5) dui waarskynlik op die opposisiepaar man-vrou van die Dumas-skildery en impliseer dus geslagsverskille, maar die verwysing na "die verraad van vel" (r.6) aktiveer ook die hoort-apartwees-metafoor van vel as metafoor van versperring of apartheid (Nel, 2001:30-31). Viljoen (2002:36) lees in die betrokke gedig 'n duidelike spel met kleur, wat egter nie noodwendig slegs velkleur impliseer nie, maar wel as sodanig geïnterpreteer kan word. Daar word duidelik gesinspeel op 'n ongeoorloofde verhouding, byvoorbeeld deur die sluit van die deur. In hierdie geval sou die gedig dus ook gelees kon word in terme van moontlike maniere waarop kleurverskille tussen mense gedekonstrueer kan word, soos deur die erotiese spel. Die suspisie van die leser dat die gedig handel oor 'n liefdesverhouding oor die kleurgrens, word egter terselfdertyd ondermyn deur die feit dat die gedig ook 'n swart-wit skildery as interteks het, wat van 'n swart-wit foto afkomstig van 'n swart-wit filmbeeld uit die film *Camille* (1936) afgeskilder is (sien ook Viljoen, 2002:36). Viljoen (2002:36) voer aan dat die kleure swart en wit

enersyds 'n rasse-konnotasie gegee word deur die Suid-Afrikaanse sosiale konteks, maar andersyds onthef word van dié konnotasie deur verwysing na die filmbeelde. Volgens haar lyk dit asof Krog probeer aantoon dat dit gevaarlik is om identiteit te vestig op iets wat so vlugtig is soos velkleur. Krog se interpretasie bevat dus duidelik 'n bevestiging van Dumas se standpunt oor die "image" van die vrou as swakkere geslag wat haar tot las word, maar ook 'n uitbreiding van dié lastige "image" na die gestereotipeerde "image" van verskil, en veral verskil in velkleur, as identifiseringsmeganisme van mense.

Die paar in die gedig se verskil dui dus op sowel genderverskille as op die swart-wit teenstellings ten opsigte van die paar in die beeldtekste (sien ook Nel, 2001:31). Die reël "reeds vel en been om swart op wit te vermy" (r.7) dui egter ook op intratekstualiteit met Krog se eie oeuvre wanneer dit verwys na "roofsonnet" (31), 'n gedig wat fokus op *ooreenkomste* tussen mense wat ideologies, sosiologies en fisies van mekaar verskil en waarin oppervlakkige verskille tussen mense, soos die kleur van vel, as minder belangrik geag word:

daarom bring ietsels altyd kleur

littkens kom oral voor behalwe in been  
as skelet bly ons die langste mens

daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet (31).

Deur dié gedig te laat saamresoneer in 'n gedig waarin gestereotipeerde gender- en rasserolle ondermyn word, vind verdere dekonstruksie van stereotiepe opposisies plaas.

Krog se intertekstuele gesprek met Marlene Dumas se gedig stel eerstens oorskryding van genre-grense voorop deur 'n plastiese kunswerk as woordkunswerk te verwerk. Dumas se oorskryding van die grense tussen woordkuns en skilderkuns eggo in Krog se gedig deur haar aansluiting by sowel Dumas se poëtiese titel as by die boodskap van haar skildery. Hierdeur word nuwe maniere van betekenisgewing - wat ook 'n belangrike aspek van Dumas se skildertegniek uitmaak - ondersoek, byvoorbeeld wanneer Krog sowel die betrokke skildery wat sy in haar titel vermeld, laat meesprek in die gedig, maar ook verskillende genres en spesifieke ander kunswerke as addisionele betekenisgewende materiaal op kontrapuntiese wyse betrek. Net soos Dumas klem lê op die rol van die kyker, is Krog se gedig 'n uitnodiging om veelduidig geïnterpreteer te word. Deur doelbewuste herlesing en herinterpretasie wat kritiese kommentaar op al die

betrokke intertekste word, stel Krog haarself in die rol van sowel ordenende instansie as leser van tekste en ondermyn sy dus deur hierdie werkwyse die grense tussen skrywer en leser én die grense tussen verskillende kunsgenres en kunswerke. Sy sluit by Dumas aan deur haar appropriasie van sommige aspekte van die patriargaal-gedrewe liefdesnarratief<sup>7</sup> waarin begeerte van die man na die vrou as objek wat verower moet word, sentraal staan én die disrupsie van dié narratief deur inskrywing teen die konvensies daarvan, onder andere deur ondermyning van opposisies en problematisering van geslagsrolle en rasseproblematiek.

In die volgende subhoofpunt sal 'n verdere beeldgedig ondersoek word waarin baie van bogenoemde eienskappe en tegnieke eweneens voorkom. Daar sal egter gepoog word om herhaling te vermy deur klemlegging op ander fasette van Krog se intertekstuele werkwyse.

### 3.3 "9. The Artist and his Model (Pablo Picasso, No 313 of 347 Series)" as beeldgedig.

[Die volledige gedigteks is in die addendum aangeheg].

Tussen 16 Maart en 5 Oktober 1968 het Picasso, op 86-jarige leeftyd, 'n reeks van 347 etse en akwatinte voltooi wat in samewerking met die meestergraveurs Piero en Aldo Crommelynck in hulle studio in Mougins gedruk is en in 1968 en 1969 by die Galerie Louise Leiris in Parys ten toon gestel is. Hy het met dié monumentale werk begin 'n maand na die dood van Jaime Sabartés (1881-1968), die Catalaense digter met wie hy sedert 1899 bevriend was. Die reeks was oorspronklik bedoel as illustrasies vir Fernando de Roja se roman "La Célestine" (1499) wat handel oor die lewe van 'n ouerwordende koppelaarster. Die tematiese materiaal bestaan hoofsaaklik uit ontmoetings tussen mense, wat deur Picasso self kollektief beskryf is as "theatrum mundi", ofskoon hy nie werke afsonderlik benoem het nie (ecademy.com, 2006). Die reeks word deur ecademy.com (2006) beskryf as

a series of delicately drawn erotic encounters that are both touching in their humanity and sensual in their depiction. Some of these are outright pornographic in nature but many just have a hint of sexually charged activity of some sort.

Barr-Sharrar (2006) wys op die verstommende spoed waarteen die kunstenaar gewerk het - sommige dae het hy twee of drie etse voltooi. Sy voer aan dat spoed veral

---

<sup>7</sup> Hieroor meer in die hoofstuk oor feminisme.

bevorderlik was vir die wyse waarop uiteenlopende tematiese materiaal in die etse geïntegreer is om die illusie van gedagtestroomtegniek te skep. Die reeks word gekenmerk deur die ineenvloei en byeenbring van herinneringe aan die kunstenaar se kindertyd, portrette van sy familie en vriende en veral deur 'n oorvloed beeldmateriaal uit sy vroeëre kuns.

Die *347-Suite* word allerweë beskou as 'n voorbeeld van die belangrike rol wat outobiografiese materiaal in Picasso se kuns gespeel het. Leiris (1973:243) toon aan hoe die kunstenaar se private lewe gedurig in sy kuns deurskyn, hetsy deur portrette van herkenbare figure of deur meer subtiele maniere waarop hy disparate beelde deur assosiasie bymekaarvoeg. Dit is egter nie slegs temas uit sy eie werk wat in vrye assosiasie in die reeks voorkom nie, maar ook kopiërings uit die werk van ander kunstenaars soos Goya, Velasquez, El Greco, Edvard Munch, Manet, Courbet en Delacroix (Barr-Sharrar, 2006; Morphet, 2007). Baie van die etse is letterlik oorbevolk met uiteenlopende figure en representeer die kulminasie van 'n leeftyd se figuurstudie. Sapergalleries (2007) wys daarop dat baie van die tonele herinner aan die tipiese "cloak and dagger"-films, gebaseer op die werke van Alexandre Dumas. Verder is dit ook opmerklik dat bekende personasies wat in sy vroeër werk figureer, weer in die *347-Suite* hulle opwagting maak. Figure soos Raphael, Rembrandt, Honoré Balzac en El Greco, asook sy familielede, ouers, vorige vroue en minnaresse tree dikwels op as deelnemers aan 'n opvoering - dikwels 'n sirkus.

Die bekendste voorbeelde van Picasso se oorname van beeldmateriaal uit ander skilders se werk, is seker sy variasies op Delacroix se "The Women of Algiers" (1954-55), Velázquez se "Las Meninas" (1957) en Monet se "Déjeuner sur l'herbe" (1959-62). In 'n insiggewende artikel, "Picasso and Appropriation" beredeneer Burgard (2007) Picasso se siening van appropriasie oftewel intertekstualiteit. Hy voer aan dat Picasso die oorname van beeldmateriaal as 'n soort magiese prosedure beskou het:

For Picasso, appropriation was not merely an artistic exercise in which he critiqued the Modernist reverence for originality and explored his relationship to great artists. Indeed, the artist perceived appropriation as a magical transference of power ... Picasso's early and lasting interest in appropriation transformed and shaped his life and his mature artistic practise (Burgard, 2007).

Volgens Burgard (2007) sou Picasso by herhaling die stelling gemaak het

... that art is ... "a form of magic", a strong personal identification with both the primordial artist and God the Creator, and the conviction that the appropriation of works by other artists would result in a magical transfer of artistic powers.

Picasso het benewens sy menings oor intertekstualiteit ook oor ander aspekte van die kuns 'n uitgesproke opvatting gehad wat dikwels as metatekstuele kommentaar in sy werk teenwoordig is, byvoorbeeld in die talle werke waarin hy die tema van die skilder en sy model (*The Artist and his Model*) uitbeeld. Dié stille dialoog en ander tonele gebaseer op die kunstateljee het met verloop van tyd bykans mitiese status in sy oeuvre verwerf - 'n mite waarin die skilder as sodanig altyd die held is; nie noodwendig die skilder 'Picasso' nie (sien Leiris, 1973:243-244). Te oordeel aan die oorvloed werke wat aan dié tema gewy word, lyk dit asof die konfrontasie tussen skilder en model Picasso die meeste geïnteresseer het: "considered as a confrontation: an abstraction made from the perhaps disconcerting result which this contact between artist and reality can have" (Leiris, 1973:249). Dat hierdie verhouding wel 'n abstraksie is, kan afgelei word uit die feit dat Picasso self baie selde van 'n lewende model af gewerk het en dat hy meestal sy doeke plat neergesit het en nie, soos op baie van die skilderye, by 'n esel gestaan het sodat die doek 'n duidelike skeiding tussen die kunstenaar en sy model vorm nie. Ook is die skilder wat uitgebeeld word, selde identifiseerbaar as Picasso self. Dikwels is die skilder in 'n kostuum uit die sewentiende of die agttiende eeu geklee, met kwas en palet in die hande. Daar kom ook dikwels 'n kollega of 'n voyeur voor wat die toneel dophou (Leiris, 1973:249). Inaggenome Picasso se byna obsessiewe klem op die sig-sintuig, sou 'n mens waarskynlik met redelike sekerheid kon beweer dat die voyeur in sy werk 'n metafoor is van die kunstenaar wat moet sien alvorens hy kan skeep - hy kyk na die model wat die basis is van elke skildery, 'n lewende objek wat haarself beskikbaar stel om beskou te word en wat die subjek van alle subjekte is, naamlik die Naakstudie. Daarom is baie van Picasso se model-skilderye slegs gemoeid met kyk - met die "Gaze" sonder om ander handeling uit te beeld. Dit lyk asof Picasso daarna gestreef het om, deur die skilder as voyeur te insinueer, die marginaliteit van die kunstenaar aan te toon wat slegs in terme van sy werke bestaansreg het (sien Leiris, 1973:250-251).

Verskeie variasies op die tema "The Artist and his Model" kom ook voor in die *347-Suite*, op hierdie laat stadium van die skilder se loopbaan, veral as argetipiese motiewe waarin oor die menslike lewe as sodanig besin word. Motiewe wat by herhaling in die *347-Suite* voorkom, is eksplisiete uitbeelding van die liefdesdaad, kavaliers, swaarde, voyeurs asook die patos of komiek van die ou man wat impotent by die liefdespel toekyk. Soos in al sy later werk, wemel die *347-Suite* ook van visuele tekens en simboliese materiaal

wat dikwels beskryf word as "a way of simplifying the living forms until they are reduced to the ideogram richest in pictorial possibilities" (Morphet, 2007).

In 'n resensie van die werk "Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970" kritiseer Lise Vogel (2007) Gert Schiff se maklike, karikatuuragtige Freudiaanse verklaring van die erotiese inhoud van Picasso se nommer 314 van die *347-Suite* as kliniese sindroom en manifestasie van kastrasievrees. Sy betwyfel ook die maklike verklaring van die werk in terme van die ooreenkoms wat Picasso sou sien tussen kuns en seks en die bykomende implikasie "that such endeavors are perhaps not quite so valuable, so virile, as a good fuck" (Vogel, 2007; verw. ook Schiff, 2007). Sy lewer ook kritiek op Schiff se interpretasie van die ets as "the extreme ecstasy of [the painter's] union with the model" as "the final consummation of [the couple's] love" (aangehaal deur Vogel, 2007). Sy voeg by dat Schiff hom behoort te skaam oor die wyse waarop hy die vroulike belewenis letterlik tussen parentese plaas wanneer hy skryf: "Picasso's painting deals with man's (and woman's) most basic impulses and passions" (aangehaal deur Vogel, 2007). In teenstelling tot die algemene teorie wat sedert Foucault en Barthes redelik algemeen gehuldig word, naamlik dat die generatiewe energie van die geslagsdaad die meestermetafoor is vir die kunstenaar se skeppingsdaad, beskou Vogel die temas van erotika en pornografie in Picasso se werk nie as blote uitbeelding van die kreatiewe proses nie, maar as uitvloeiing van die politiek van die dag waarby hy intens betrokke was en wat deurgaans sterk in sy werk figureer. Sy is die mening toegedaan dat Picasso se siening van die verhouding tussen die twee geslagte direk toegeskryf kan word aan sy lewenslange politieke betrokkenheid en sy sentimente ten gunste van sosialisme en kommunisme wat vervreemding tussen "private" en "openbare" sferes gebring het:

Picasso, much like the socialist Courbert a hundred years earlier, fell victim to the pain and distortions that result from such tearing apart of what might be whole. Consciously or not, Picasso put this experience into his art (Vogel, 2007).

Dit lyk gevolglik asof Vogel die herhalende motief van "*The Artist and his Model*" en veral die erotiese konnotasies wat dit onderlê, beskou as 'n poging van die kunstenaar, hetsy bewus of onbewus, om die private en die openbare sferes van die menslike bestaan met mekaar te versoen. In wese is dit daarom 'n poging om die verskeurdheid en apart-wees van die moderne mens te transendeer en te heel deur inskripsie van die

mees versoenende en helende handeling in die alledaagse (werk)situasie van die skilder as "werker"/mens.

Picasso se private lewe en sy problematiese verhouding met sy vroue en minnaresse onderskryf die relatiewiteit van bogenoemde argument, en beklemtoon die inherente tweeledigheid en verskeurdheid van die erotika-idioom in sy oeuve. Schiff (2007) huldig byvoorbeeld die mening wat ook deur verskeie ander kritici gehuldig word, naamlik dat die *347-Suite* met hulle "bawdy scenes" tot die sfeer van die pikareske en die komedie behoort met hulle "vast seventeenth-century panorama of human follies, conceived solely for Picasso's private delectation", sy wêreld van persoonlike fantasie. Beskou in die lig van Picasso se hele oeuve met sy sterk simboliese en politieke inslag, maak dit nie sin dat hy so 'n groot deel van sy kreatiewe energie sou wy aan die uitbeelding van sinnelose genot en pornografie nie. Daarom behoort alle evaluering van dié aspek van sy kuns versigtig en met inagneming van 'n bepaalde onderliggende dualiteit onderneem te word.

Die groep etse waarvan nommer 313 deel uitmaak, word gekenmerk deur hulle komplekse en ambivalente aard, 'n kenmerk wat deur Krog deeglik in berekening gebring word in die sewe sonnette oor dié ets. Die ets nommer 313 van die *347-Suite* (1968) is deel van 'n groep variasies op Ingres se "Raphael Painting the Fornarina" wat op hulle beurt 'n herinterpretasie is van Raphael se "Fornarina". Wanneer Krog haar sonnet skryf, is daar dus reeds ten minste drie bekende intertekste waarmee sy (soos ook in die Marlene Dumas-sonnette) by implikasie in gesprek tree. Ingres se skilderye vorm as reeks 'n tipe narratief met 'n ingebedde verhaallyn wat deur Picasso verder gevoer word in sy reeks etse en deur Krog in haar sonnette geëggo word. Barr-Sharrar (2006) beskou die narratiewe inslag as 'n belangrike kenmerk van die hele *347-Suite*:

The etching and engraving techniques, in which erasures are necessarily exposed and obliteration of images is difficult, reveal the birth and development of images as a kind of discursive narrative.

Picasso self het ook sy kuns as primêr narratief van aard beskou. Volgens Schiff (2007) sou hy by geleentheid opgemerk het:

"I spend hour after hour while I draw, observing my creatures and thinking about the mad things they're up to; basically, it's my way of writing fiction".

Ets nommer 313 van die *347-Suite* het, soos die res van die groep waarvan dit deel is, 'n eksplisiet erotiese inhoud en vertoon duidelike trekke met die bekendste afbeeldings uit

die Kama Sutra. Die linkerkantste derde van dié ets word in beslag geneem deur die Pous wat ook die grootste figuur op die ets is. Hy sit in profiel en beskou die ineengestremde figure van die skilder Raphael en sy model, heel waarskynlik in 'n spieël. Hy dra die kenmerkende seremoniële regalia met die bekende Trippeltiara wat deur Napoleon Bonaparte aan die Vatikaan geskenk is. Die gesig is bebaard en in detail uitgewerk, veral die oor. Die kleed is wit en slegs kantafwerkings by die kraag is ingevul. Die Pous lyk terselfdertyd hartseer, senuweeagtig en duidelik boosaardig. Raphael en sy model word regs en frontaal uitgebeeld in die liefdesdaad - hy het haar pas gepenetreer en die geslagsorgane is oorgroot en eksplisiet sigbaar, asook 'n vreemde gesig wat klaarblyklik uit die maag van die skilder groei en die hele petalje met belangstelling van naderby dophou. Die model is naak, terwyl die skilder nog gedeeltelik geklee is - hy dra 'n sewentiende-eeuse kostuumbaadjie, 'n baret met 'n groot veer en hou 'n kwas in die regter- en 'n palet in sy linkerhand vas. Hy raak die model nie met sy hande aan nie, maar ondersteun haar in sy arms. Ofskoon die model in die 313-ets wulps en wellustig voorkom, word sy in die daaropvolgende etse al hoe meer hulpeloos en in delikate onderworpenheid aan die meester uitgebeeld. Die man, wat in die 313-ets byna deur die vrou verdwerg word, skyn in die volgende etse al hoe meer in beheer te wees. Die verwronge en ineengestremde liggaamshouding van die minnaars (wat veral ook in die volgende etse duideliker sigbaar word) beeld die skilder se bewustheid uit van die komplekse aard van interpersoonlike verhoudings - ofskoon dan ook eksplisiet vanuit die manlike oogpunt!

In die sewe sonnette onder die titel "9. The Artist and his Model (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*)" (59-62) uit die siklus "*skilderysonnette e.a.*" tree Antjie Krog in gesprek met die ets nommer 313 van die 347-reeks, hoewel die res van die groep geïmpliseer word in die onderliggende verhaal van die sonnette. Die kubistiese werkwyse van Picasso wat die opbreek van die subjekmateriaal in verskillende vlakke behels en wat in die *347-Suite* steeds gesien kan word, word deur Krog ikonies vergestalt deur die opbreek van betekenis in verskillende betekenisvlakke wat elk in 'n afsonderlike sonnet uitgebeeld word en telkens 'n hoër vlak van abstraksie behels.

Die hele siklus berus op genre-intertekstualiteit of, in Genette se terme, transtekstualiteit tussen Krog se gedigte en die ets van Picasso, maar ook die intertekste van dié ets. Soos Ingres en Picasso telkens die beeldmateriaal van 'n ouer skilder bekomentarieer

het, lewer ook Krog se sonnette kritiese kommentaar en repliek op die stereotiepe en belemmerende siening van die vrou in die kuns, veral soos vergestalt in die 313-ets van Picasso. Sy stel in haar sewe sonnette 'n nuwe alternatief deur gebruik van die feministiese siening en deur die skep van 'n nuwe paradigma waarbinne die vrou as onafhanklike subjek betekenis kan hê onafhanklik van die belemmeringe wat deur die patriargale orde op haar gelê word. In die bespreking van die sewe sonnette wat deel uitmaak van die siklus, sal slegs die verloop van hierdie argument aangetoon word en alle ander aspekte van dié sonnette, hetsy dit betrekking het op die intertekstuele aard daarvan of nie, sal buite rekening gelaat word.

In die eerste sonnet, die A-sonnet, beskryf die digteres die ets nommer 313 in grafiese detail. Dit is interessant dat sy die pousfiguur beskryf as "die horingrige vatterige meester" (59). Die aanname dat die figuur "horingrig" is, kan nie ondubbelsinnig uit die skildery afgelei word nie. Die vratte kan egter duidelik gesien word, alhoewel dit ook die neusgat en die derde oog (wat heldersienendheid suggereer) van die voyeur-figuur sou kon wees wat deur die donker kolle op die gesig voorgestel word. Of sy (dalk weens die feit dat die Pous nie die tradisionele biskopshoed dra nie) die simboliek wat die figuur as Pous tipeer, misgekyk het en of sy die feit doelbewus ignoreer om 'n nuwe betekenislaag aan haar gedig toe te voeg, is onduidelik, hoewel in wese irrelevant. Ook die verwysing in sonnet B wat die jong man as Rembrandt impliseer ("die jong man dra Rembrandt se geveerde hoed") sou kon suggereer dat Krog onbewus was van die ware interteks van die ets - 'n interteks wat beslis nie algemeen bekend is nie. Dat Picasso in 1965 na 'n ernstige siekte 'n intensiewe studie van Rembrandt gemaak het en dat die Rembrandt-figuur dikwels in sy werk voorkom, sou haar op 'n dwaalspoor kon lei. Soos egter reeds in die bespreking van die vorige sonnet beredeneer, beperk die feit of 'n skrywer van 'n bepaalde interteks bewus was of nie, nie noodwendig die interpretasie van die teks nie. Die verwysing na Rembrandt hou op betekenisvlak 'n verruiming in en demonstreer die palimpsestiese aard van haar eie en Picasso se kunswerke. Ek verkies dus om in hierdie geval nie Krog se sonnette as waninterpretasie te beskou nie, maar as hersignifikasie.

Ofskoon die A-sonnet primêr gemoeid is met 'n grafiese beskrywing van die inhoud van die betrokke ets, skemer 'n sekere mate van feministiese<sup>8</sup> kommentaar en interpretasie deur die beskrywing. 'n Ironiese kontras ontstaan deur Krog se interpretasie van die voyeur-figuur. Indien die algemene aanname gehuldig word dat dié figuur die Pous voorstel, sou die toneel op die divan noodwendig vra om etiese en morele interpretasie. Nou word die ou man, in plaas van die koning van die Kerk op aarde, "die Koning van Naai", wat ook die morele implikasies van die handeling op die divan binne 'n totaal ander konteks plaas. Die suggestie van die Pous se menslikheid en betrokkenheid by erotiese praktyke (deur alle eeue) gaan egter deur haar interpretasie verlore - 'n problematiek wat onder Afrikaanse lesers in ieder geval minder relevant is.

Die implikasie dat die skilder homself as voyeur in sy ets ingeskryf het, is in die Suid-Afrikaanse konteks miskien 'n sinvolle alternatief, veral aangesien dit ooreenstemming vertoon met 'n breë opvatting wat onder kunstenaars (veral skrywers en skilders), en by name ook Picasso, gehuldig word, dat die skeppingsakt deur 'n voyeuristiese handeling voorafgegaan word alvorens dit kan realiseer (sien ook Schiff, 2007). Vaagheid in Krog se gedigte oor presies wie die skilderfiguur op die ets is, laat die moontlikheid oop dat die jonger skilder 'n persona van die ou man sou kon wees. Verlaas in die laaste vyf sonnette is dit nie altyd duidelik of die "meester" van die eerste sonnet ook die ouerwordende skilder is wat in konfrontasie verkeer met die vrou nie. Teen die einde van die siklus vervaag die man se persoonlike identiteit en word hy al meer 'n simbool vir die man as sodanig.

In sonnet D (60) word persoonlike identiteit verder geïdentifiseer wanneer die man die vrou toesnou: "dis nie jy op die doek nie, nie ek met die palet nie". Hierdeur word ook die biografiese aard van kunsskepping en die aard van die signifikasieproses geïdentifiseer. Sonnet F (61) sluit hierby aan deur ook die onstabiele grens tussen "binne" en "buite" - die grense van die kunswerk - onder verdenking te plaas: "haar oë ... rus op sy begaafde hande buite die doek / ek wil hier uit .." (61). Deur hierdie ondermyningsproses word ingespeel op die Picasso-interteks en die biografiese besonderhede wat deel daarvan uitmaak, maar ook op die hele Picasso-oeuvre wat bekend is vir die sterk outobiografiese aard daarvan, soos vroeër reeds aangetoon. Dit

---

<sup>8</sup> Die hoofstuk oor feminisme bied 'n volledige teoretiese uiteensetting van toepaslike feministiese teorie.

plaas egter ook die hele proses van identiteitskepping onder verdenking en die wyse waarop die vrou in die kuns met identiteit beklee word.

Waar die eerste sonnet (A) hoofsaaklik 'n weergawe van die visuele ets-gegewens is, is die inhoud van die tweede sonnet (B) reeds effens meer abstrak. Hoewel dit ook hoofsaaklik beeldmateriaal uit die ets betrek, val die klem in hierdie sonnet op interpretasie, veral van die stereotiperings wat in die ets duidelik sigbaar is, naamlik klem op die manlike "gaze" en die patriargale paradigma waarbinne die vrou as seksobjek geplaas word. Wat Krog deur haar interpretasie vanuit die vroulike perspektief doen, is dus om Picasso se stereotipering van genderrolle en betekenis binne die patriargale orde bloot te lê. Die reëls "sy smettelose hande raak haar nie aan nie / hy hou slegs kwas en palet / hy penetreer haar en hy skilder haar" (59) bevat 'n hele rits patriargale vooroordele, naamlik die siening van die vrou as (vuil) objek wat die "smettelose" hande van die ("smettelose"?) skilder kan bevuil, die siening van die liefdesgenote as apart van mekaar in die liefdespel (hy raak nie aan haar nie), die gelykstelling van die vrou met die (koloniale) landskap wat geken kan word deur haar te "penetreer" en dan verslag te doen oor haar ("hy skilder haar") en oor die insinuasie dat die man 'n beroep beoefen (hy het sy "werktuie" in sy hande) terwyl die vrou se rol in terme van bevrediging van die man gereken word. Ook die vergelyking van die liefdesdaad met die skep van kuns is in baie opsigte 'n gewraakte metafoor, aangesien dit ook 'n bepaalde manlike fokus veronderstel.

Op subtiele maniere ondermyn Krog egter terselfdertyd die patriargale handelinge en aannames wat deur die bogesiteerde reëls veronderstel word deur te wys op die stereotiperende aard van die visuele kunswerk wat die verstarring van die man in die ewige (impotente) liefdesdaad vaslê: "sy piel vir ewig aan't penetreer" (59). Die verwysing na die skilder se gesig in sonnet A as "die leë skoon gesig" en in sonnet B as "die gesig van die jeug" (59) suggereer identiteitloosheid en gebrek aan tegniek ten spyte van viriliteit. Meer eksplisiet is die vroulike perspektief in die laaste strofe waarin sy die impotensie van die ou man wat "sy saad deur haar bondelende voluptuousness [sic] [wil] jaag" (59), as straf beskou en ook 'n persoonlike straf vir die jong man bedink: "hy sal nog sien hoe lekker knak sy 'n roesvry stainless steel-piel" (59). 'n Interessante verwysing na die persoon van Picasso en heel waarskynlik na sy private liefdeslewe wat alom bekend is, vind ons in die reël waarin die vrou mymer oor die impotensie van die

ou man as sy straf: "... hy's mee gedeal - sy ou lyf hang kuis / so ook dié van die etser ..." waarin die etser natuurlik Picasso is wat dié betrokke ets op 86-jarige ouderdom gemaak het. Hierdie reël lewer beslis persoonlike kritiek op Picasso as sodanig en is haar wraakgedagtes ook op hom as kunstenaar gerig, heel waarskynlik weens die manlik-gekodeerde aard van sy subjekmateriaal én sy openbare persona.

Die derde sonnet (C) bemoei hom nie meer met die besonderhede van die ets nie, maar gaan as egte "sgraffito" onder die vel van die oppervlakbetekenis van die ets in om die onderliggende problematiek wat die verstarde handeling wat daardeur vasgelê is, bloot te lê. Krog se verhaallyn hou direk rekening met Picasso se siening van die verhouding tussen skilder en model as konfrontasie en simbolies van die problematiese aard waarmee die kunstenaar met sy stof omgaan. Duidelike narratiewe intensie van die sonnettesiklus bewerk ook aansluiting by Picasso se interteks, die reeks etse wat gebaseer is op Ingres se "Raphael painting the Fornarina" met hulle narratiewe onderbou, ongeag of Krog bewus was van dié interteks of nie. Hierdie sonnet verskaf die vroulike perspektief op die problematiese liefdesverhouding wat gesuggereer word. Deur eerste die vrou se weergawe te verstrek, maak die digteres 'n belangrike regstellende stelling aangaande die hiërargiese orde wat patriargale strukture onderlê. Dit is verder opvallend dat sy stereotiepe handelingspatrone vermy deur onder andere te wys op die "toegeeflik[heid]" van die vrou en deur haar skuldaanvaarding: "... uit skuldgevoel // neem sy dit aan / as verdienste vir verraad" (60). Veelseggend is ook dat die vrou in hierdie geval blykbaar die man verraai het. Waar dit in manlik-gedrewe liefdesverhale<sup>9</sup> gewoonlik die man is wat die vrou verraai en nie andersom nie, is dit in hierdie geval dus die vrou wat handel en die rol van die man as (enigste) oorskryder van grense op sy kop draai. Verdere ondermyning van geïkte genderrolle vind plaas deur die taal wat in verband met die man gebruik word: "dan begin dit / eers 'n ligte geteef oor onbenullighede" (60). Die algemene aanname is immers dat vroue oor onbenullighede praat, terwyl ook die woord "teef" diep ingebed is in die woordeskat wat gewoonlik in verband met die vrou gebruik word!

Sonnet D gee die manlike variant van die "verhaal" van die minnaars weer. Waar die "verhaal" van die vrou in ambivalente terme geskryf word, lyk dit asof hierdie sonnet doelbewus die man as stereotiepe wil uitbeeld. Die opposisiepaar word beskryf as "glas

---

<sup>9</sup> sien die hoofstuk oor feminisme vir nadere besonderhede oor die aard van die manlik-gedrewe liefdesverhaal.

in die hand" (die man) en "mes in die hand" (die vrou). Dié uitbeelding sluit aan by die metafoor van liefde tussen twee mense as stryd en konfrontasie elders in die bundel (sien "liefdeswoord", p.63 en "skryfode", p.66-74). Deur die vrou as die handelende figuur ("mes in die hand", 60) en die man as prater ("behendig snedig pak ek my hele gegriefde / woordeskat op die kombuiscounter", 60), vind daar 'n omruiling van tradisionele geslagsrolle plaas, veral daar die man homself ook nog beskryf as "slu en soms gemeen" (60) - ook eienskappe waarmee die vrou meestal geassosieer word. Die vrou se walging met die man word in besonderhede uitgebeeld wanneer sy "in die kristalgesnyde slaaibak ... braak en braak" (60). En weer eens is die man se reaksie op dié handeling besonder voorspelbaar: "ek klop haar bemoedigend liggies op die skouer" (60). Waar die vorige sonnet dus duidelik inskryf teen aanvaarde stereotiperings van die vrou, word die man in sonnet D doelbewus as stereotiepe uitgebeeld én word sy manlikheid terselfdertyd ondermyn deur hom te beklee met tipiese vroulike eienskappe asook deur oor hom te skryf in taal wat in die verlede gereserveer is om die vrou mee te beskryf.

Sonnet E is die enigste sonnet in die siklus wat van die Petrarcaanse of die Shakespeareaanse sonnetvorm afwyk, deurdat dit twee strofes van 5 reëls en 'n slotkwatryn het. Die suggestie agter dié afwykende vorm sou kon wees die verbreking van 'n manlik-gekodeerde diskoers oor die vrou. In dié betrokke sonnet vind verdere aftakeling van die man-figuur plaas deur voltooiing van die sirkel waarin die eienskappe van die vrou subtiel oor die man geskuif word. Krog ondermyn Picasso se perspektief wat uit die ets spreek, deur 'n sterk teenargument te stel. Die sonnet begin met die man wat sê: "ek wil alles vir jou wees" (61) - woorde wat verdag baie klink na die soetsappige terminologie waarin die vrou haar onderwerping aan en begeerte na die man uitspreek binne patriargale diskoers. Die man se versugting: "ek wil die een wees ... wie jou moontlik maak" (61) hou direk verband met die reël "hy veroorsaak my" (53) uit die sonnet "The Image as Burden" wat die vraag impliseer of die ondergeskikte vrou afsonderlik van die man subjektiwiteit kan hê - 'n belangrike kwessie binne alle magsdiskoers. Direk daarna beskryf die man hoe hy die vrou "die huis deur [wil] naai" (61), ook 'n tipiese manlike fantasie, wat egter in die tweede strofe ondermyn word deur die terme waarin hy na homself verwys in die idioom van die politieke feminisme:

maar ek word daagliks uitverkoop en afgeraai  
ek word mateloos almagteloos en platverned  
ek voel bloedwoedend en diep aggressief

ondermyn, agtergelaat en nodeloos nutteloos  
verdronge en al vir jare en jare verdrietig gevernietig (61).

Dit is immers die vrou wat geslagte lank deur die man "uitverkoop" is, "(...)magteloos" en "(...)verneder" was, deur manlike diskoers en sosiale praktyke "ondermyn" en verdring is en wat sedert die 1960's woedend en aggressief op dié stand van sake reageer. Toenemende aftakeling van die man se persoonlike identiteit deur stereotipering kan as verdere ondermyning gelees word van die uitbeelding waarin die tegniek van die etser wat deur detail op die manlike figure aan te bring, hulle met duidelik herkenbare positiewe identiteit (die Pous en Raphael) beklee, terwyl die "landskap" van die vroulike liggaam metafories leeg gelaat word. Uitwissing van genderverskille en stereotipering van geslagsrolle as identifikasiewyse kan in dié strofe gelees word, wat lynreg staan teenoor die siening wat uit die Picasso-ets spreek.

In hierdie sonnet kan ook gesien word hoe Krog met Picasso identifiseer, byvoorbeeld wanneer die rolle van man en vrou geïntegreer word en sy by implikasie van dieselfde tegniek gebruik maak as hy deur die man te gebruik vir die doel van kunsskepping. Opperman (1959:145-148) beskryf die verhouding tussen kuns en kunstenaar in sy bekende opstel "Kuns is Boos!" as 'n inherente spanning tussen "reveal" en "conceal" en wys daarop dat die kunstenaar die mens en sy emosies dikwels uitbuit ten einde kuns te skep:

Die aaslustige element van die kunstenaar is nie tevrede met die ondervindings wat sy menswees toevallig opdoen nie; hy word astrarter (en miskien met die jare wanhopiger). Dit por die mens doelbewus aan tot nuwe ondervindings ter wille van die kuns, want as daar een ding is wat die kunstenaar vrees, is dit die digterlike woestyndood ... (Opperman, 1959:147).

Hoewel Krog nie in haar sonnette eksplisiet van dié tegniek gebruik maak nie, sit daar implisiet iets van dié tegniek in haar sonnette, veral na aanleiding van haar ooglopende identifikasie met Picasso as kunstenaar én die besondere ets wat sy as interteks gebruik.

Sonnet F, "sy bly aanvanklik stil" (61), funksioneer op 'n volgende vlak van abstraksie, deur verdere abstrahering van die man-vrou-opposisiepaar en aansluiting by die feministiese diskoers van opstand teen onderdrukking wat in die vorige sonnet aangeroer is. Daar kom 'n duidelike sintaktiese paradigma voor wat die sentimente en woordeskat van die politieke feministiese teorie illustreer: "yswit woedend" (r.3); "ek wil hier uit!" (r.6); "veg sy teen die optekening // van haar deur hom" (8&9); "stoei sy teen

die gedikteerde narratief" (9); "die metafoor uitoorlê" (r.11); "eerder bleddie niemand / ... as om te bestaan / bloot as 'die opgetekende'" (r.11-13). Dus: nie slegs deur die teendeel in die praktyk te illustreer nie, maar ook op abstrakte teoretiese vlak verset die digteres haar teen die geskilderde paradigma van haar interteks en tree sy met die teorie wat die skilder se interpretasie van 'n bepaalde gegewe onderlê, in gesprek. Deur appropriasie van die vakwoordeskaf van feministiese teorie betrek Krog die hele feministiese beweging as verdere interteks van haar gedig ter versterking van haar argument. Die slotreël bevat ironiese kommentaar op die "liefdesverhaal" sowel as 'n verwysing na Picasso se persoonlike lewe, wanneer die man op hiperboliese wyse as losbol voorgestel word: "hy gee agterna die skildery aan sy nuwe beminde present" (61).

Die laaste sonnet in die siklus, "niks is so vulnerable soos 'n ou man nie" (62) is nog 'n ommekeer van patriargale konvensie wanneer die ouerwordende liggaam van die man in besonderhede beskryf word op dieselfde eksplisiete manier waarop die vroulike liggaam in manlike diskoers beskryf word. Ook hierdie konvensie is 'n direkte inskryf teen patriargale signifikasieprosesse. Dit is wel algemene praktyk om binne die manlik-gedrewe diskoers (byvoorbeeld in liefdesverhale) die gespierde liggame van sterk jong mans te beskryf, maar die beskrywing van die man se weerloosheid en die manier waarop sy liggaam hom "in die steek gelaat" (62) het, is 'n ondermyning van die manlikheid en die viriliteit van die man. In hierdie toestand van aftakeling bestaan daar geen verskil meer tussen die twee geslagte nie. "Uniseks", die bekende gedig van T.T. Cloete waarin die gelykmakingsproses hom reeds ten volle voltrek het, resoneer in die laaste sonnet saam: "ons het mekaar / se tagtig plus jaar / lief sonder onderskeid / van man- en vroulikheid / sonder sterkste en eerste / sonder taaiste of teerste ..." (Cloete, 2001:33). En net om die onvatbaarheid van die "waarheid" te illustreer, word die beeld van die man wat in die voorafgaande sonnette so sorgsaam gedekonstrueer is, in die laaste reëls van die sonnettesiklus onder verdenking geplaas: "in die steek gelaat pluk hy sy gulp op / maar sy hand huiwer nie 'n oomblik op die kwas nie". Hierdie frase suggereer 'n innerlike krag by die man in terme waarvan hy steeds 'n mate van arrogansie en dryfkrag openbaar ten spyte van die verlies van sy voortplantingsvermoë wat "hang verlate soos 'n na-uurse fabriek" (62). Die reël lewer egter duidelik ook ambivalente kommentaar op die skilder Picasso self, wanneer "kwas" nie as metafoor van die geslagsorgaan gelees word nie, maar in sy letterlike betekenis. Enersyds word waarskynlik deur dié dubbelsinnige reël verwys na die skilder se groot talent, maar dié

reël kan ook die suggestie lê dat Picasso onnadenkend binne 'n manlik-gedrewe paradigma bly skilder, ten spyte van veranderende tye. Steeds is die spel met die "waarheid" aangaande die netelige gender-kwessie egter nie verby nie, want die digteres se kommentaar op die hele sonettesiklus in 'n raampie onder die gedig, getiteld "UNCOMPLETED COMPOSITION", is 'n duidelike onderskrywing en verdere problematisering van stereotiepe genderrolle, naamlik: "die pad na my man / se hart loop / deur sy piel" (62). Waardeur outobiografiese materiaal retrospektief as verdere interteks van die sonettesiklus geïnsinueer word deur gebruik van die besittlike voornaamwoord "my man" (my kursivering - MT). Inderdaad 'n onstabiele "waarheid" wat sluiting problematiseer!

Krog se intertekstuele gesprek met die ets nommer 313 van die *347-Suite* sou met reg 'n fuga genoem kon word wat sy tema op kontrapuntiese wyse in 'n verskeidenheid stemme en registers herhaal. Haar gesprek met dié ets is bewus of onbewus ook 'n gesprek met Picasso se interteks, Ingres se skilderye "Raphael painting the Fornarina". Picasso se ets is reeds 'n interpretasie van dié byna preutse pre-modernistiese skilderye, terwyl Krog op tipies postmodernistiese wyse op haar beurt die verouderde kunspraktyk van Picasso deur haar sonnette bekomentarieer. Hierdie dubbele laag metatekstuele kommentaar illustreer die palimpsestiese aard van die postmodernistiese kunswerk. Krog "krap" nie net die verskillende palimpse wat die Picasso-ets onderlê oop nie, maar krap, soos wanneer sgraffito gemaak word, ook laag vir laag die ideologiese onderbou van dié kunswerk oop. Daarna "verf" sy haar eie betekenislaag bo-oor dié intertekste. Sy maak op transtekstuele wyse gebruik van Picasso se eie skildertegniek, die kubisme, om hom as't ware te ontmasker, deur haar "beeldmateriaal" op ikoniese wyse in fasette op te breek wat in verskillende sonnette ontgin word. Verder neem sy ook, deur gebruik van die vakterminologie van die politieke feminisme, die hele studierrein van die feminisme as interteks ten einde die postmoderne aanname van gendergelykheid te jukstaponeer met die verouderde siening van genderverskille en manlike begeerte wat deur die ets onderskryf word. Haar sonettesiklus oor die 313-ets word uiteindelik 'n soort feministiese wraak en selfs, as dit versigtig gestel word, 'n woedende reaksie op die uittartend-pornografiese aard van die ets wat (volgens die tipe interpretasie waarmee sy in gesprek tree) spreek van 'n diepgesetelde minagting vir die vroulike liggaam en 'n gewraakte siening van die vrou as objek onderskryf.

### 3.4 Tweestemmigheid

Krog sluit op metanarratiewe vlak aan by Picasso se kunswilosophie, wat van die veronderstelling uitgaan dat oornam uit ander kunstenaars se werk op magiese wyse die oordrag van mag bewerkstellig. Haar onverskrokke taalgebruik word 'n metafoer vir die sterk teenkanting wat sy voel teen stereotipering en uitbuiting van die vrou. Hierdie siklus is inderdaad een van die sterks-geformuleerde en mees oortuigende protesnotas (graffiti's) teen patriargale onderdrukking van die vrou in die Afrikaanse letterkunde tot op hede. Ook hier sou 'n mens met vrag na Opperman se opstel "Kuns is Boos!" kon verwys:

[Die kunstenaar] haal uit die werklikheid die waarheid, soek daarin na die essensiële, die "inscape", die goddelike, die "logos" ... Juis om die "logos" is die kunstenaar skynbaar wesenloos, het hy geen identiteit nie, moet hy ter wille van die "logos" homself vergeet, kruisig, opoffer [...] Die mens en die kunstenaar bly in voortdurende stryd met mekaar, is mekaar se korrekatief [...] In die gelyke stryd tussen die mens en die kunstenaar kom daar verhouding en ewewig in 'n kunswerk: tussen onthulling en verhulling, tussen abstraksie en aardsheid, tussen die goeie en die bose" (Opperman, 1959:155).

Appropriasie van die beeldmateriaal van die Picasso-ets stel die digteres in staat om die ideologiese onderbou van dié ets krities te ondersoek en hersignifikasie te bewerkstellig deur stelselmatige disrupsie en die inskripsie van 'n nuwe, bevrydende, nie-opposisionele diskoers bo-oor die verouderde kwetsende en ontmagtigende diskoers. Sy problematiseer ook lank-gekoesterde teorieë oor die verhouding kunstenaar-kunswerk deur direkte teoretiese stellingname, byvoorbeeld in die F-sonnet met sy frases soos "sy stoei teen die gedikteerde narratief" (61). 'n Picasso-simbool wat Krog vrugbaar in haar eie werk aanwend in ongeveer dieselfde konteks waarin dit binne Picasso se latere werk gebruik word, is die simbool van die ou man as voyeur. By haar is die rolle net omgeruil: die vrou as kunsskepper hou die man dop. Volgens die *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (1980:272) is voyeurisme 'n seksuele afwyking wat verbind word met "intense sexually arousing fantasies", soos uitgebeeld in baie van Picasso se werk wat onder die sambreelterm "The Artist and his Model" geklassifiseer kan word. Die klem val by Krog nog sterker as by Picasso op die afwykendheid van die gedrag, ten einde die gevestigde diskoers van manlike begeerte wat dié gedrag as "normaal" sanksioneer, te ondermyn. Deur van bogenoemde strategieë gebruik te maak, vind daar in Krog se sonnettesiklus 'n duidelike hersignifikasie van sowel Picasso se ets as van die onderliggende ideologiese paradigma daarvan plaas. Ironies bereik Krog en Picasso op suiwer teoretiese en simboliese vlak egter

dieselfde effek deur gebruik van die voyeur-figuur, naamlik klemlegging op die marginaliteit van die kunstenaar en die grensoorskrydende aard van kunsskepping.

Krog se bevestiging van en klemlegging op vroulike identiteit blyk byvoorbeeld uit veelvuldige ondermyning van die persoon van die skilder en van die wesenlike aard van die man en manlike begeerte. Kortom, haar klemlegging op die "waarheid" as onstabiel, wisselend en in wese onkenbaar, staan sterk afgeëts teen die rigiede ordenende metafoor van die ets wat die skeppingsakt en die liefdesdaad onproblematisies aan mekaar gelyk stel. Haar byeenbring van liefde en politiek herinner egter sterk aan Vogel se interpretasie van Picasso se erotiese tonele as uitbeelding van heelheid en inherente interpersoonlike verbondenheid wat deur die politiek van die dag ondermyn word.

Deur interpretasie en manipulasie van haar interteks word implisiet ook kommentaar gelewer op die verhouding skrywer-leser deur klemlegging op die leesakt van die skrywer en die aard van die signifikasieproses en betekenisskepping. Haar repliek op Picasso se werk behels nie slegs die skep van nuwe betekenis deur haar eie teks nie, maar ook die toevoeg van 'n nuwe betekenislaag aan die werk van 'n skilder wie se werk reeds 'n soort gekanoniseerde betekenis verkry het. Ook hierdie handeling dui op die vlugtige aard van die "waarheid" en dui daarop dat signifikasie 'n duidelike gesitueerdheid besit en in wese 'n sosiaal-kulturele handeling is.

Gebruikmaking van Picasso se ets behels hipertekstualiteit en dus die oorskryding van genre-grense. Daar is egter in die sonnette ook duidelike intertekstualiteit aanwesig in die gesprek met die feministiese teorie en Picasso se kunswisdom sowel as intratekstualiteit deur verwysings na ander gedigte in die bundel. Daarbenewens maak die digteres ryklik gebruik van biografiese gegewens van die skilder, maar die kommentaar aan die einde van die siklus suggereer selfs outobiografiese gegewens. Die gebruik van hierdie tegnieke verdig nie net die tekstuur van die sonnette nie, maar stel die digteres ook in staat om 'n duidelike standpunt teen objektivering van die vroulike liggaam en ander onderdrukkende en belemmerende praktyke in te neem.

#### 4. SLOTSOM

In die voorafgaande bespreking is intratekstualiteit tussen die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* met die tekste *Country of my skull* en 'n *Ander tongval* aangetoon. Ten spyte van woordelike ooreenkoms tussen dele van dié tekste en die feit dat dieselfde basiese idee dikwels onderliggend in beide die tekste aanwesig is, is aangetoon dat tekste deur middel van hulle verskillende genrekodes verskillende betekenisse genereer. Daar is verder op gewys dat tekste mekaar op 'n bepaalde manier beïnvloed en dat die intertekstuele gesprek met mekaar na beide kante toe werk deurdat beide tekste verruim word deur dié praktyk.

Inkorporasie van woordelike weergawes van slagoffers wat voor die Waarheids- en Versoeningskommissie (WVK) getuig het, het 'n vervreemdende effek op die leser en vestig die aandag op persoonlike belewenis en outentisiteit van die verhale. Hierdie prosedure word waarskynlik deur die digteres gevolg uit respek vir die slagoffers wie se verhale sy wel wil vertel sodat dit nie vir die nageslag verlore gaan nie, maar huiwer om dit in haar eie ideolek te vertel en sodoende voor te gee dat dit haar verhale is.

Voorts is daar aangetoon dat die gedig wat handel oor Mananki Seipei se getuienis voor die Kommissie manipulasie, herskrywing en herinterpretasie van feitemateriaal bevat wat in die dokumentasie van die WVK nagespeur kan word, in 'n poging om 'n nuwe waarheid bo-oor die reeds bestaande feitelike gegewens te skryf. Die poëtiese konvensies waarvan gebruik gemaak is, het in hierdie geval nie slegs 'n betekenisverdieping tot gevolg gehad nie, maar het ook kommentaar gelewer op die verhaal soos Krog dit in haar boek *Country of my skull* opgeneem het, én op die WVK-dokumentasie.

Die oopheid en permutasie van postmodernistiese tekste word geïllustreer deur Krog se werkwyse in die gedig "griots" waarin sy 'n hele gedig van 'n ander Afrika-digter opneem, maar met betekenisvolle veranderinge. Op hierdie wyse word die grense van die kunswerk oorskry, soos trouens ook in die gedigte waarna hierbo verwys is. Die belangrike rol van die leser blyk uit die interafhanklike bestaan van bepaalde tekste en intertekste met mekaar. Vergelyking van teks en interteks verskaf voorts 'n interessante insig in die proses van strukturering en betekenisgewing by die totstandkoming van 'n gedig.

Krog se intertekstuele gesprek met Marlene Dumas lig verdere maniere van betekenisgewing uit wanneer die digteres die rol van leser en kommentator van tekste aanneem en in gesprek tree met uiteenlopende kunsgenres soos die skilderkuns, film, fotografie, opera en die melodrama. Hierdie kontrapuntiese diskoers vra om meerduidige interpretasie en wys, deur die oopstel van genre-grense, 'n enkelvoudige siening van die waarheid en die werklikheid af.

Oorskryding van genre-grense vind eweneens plaas in die sonnettesiklus waarin Krog met Picasso se 313-ets uit die 347-*Suite* in gesprek tree. Die palimpsestiese aard van Picasso se werk word deur haar sonnette geëggo. Dié sonnette word ikonies van Picasso se kubistiese werkwyse deurdat daarin 'n geleidelike abstrahering van subjekmateriaal voorkom. Krog lewer in die siklus fel kritiek op Picasso se werkwyse wat die vrou, selfs op so 'n laat stadium soos 1968, as objek van begeerte uitbeeld. Sy oorskry die grense van suiwer poësie deur van die teoretiese woordeskat van die politieke feminisme gebruik te maak om die man as stereotiepe, bejammerenswaardige karikatuur uit te beeld. Haar klemlegging op vroulike identiteit word gejuks taponeer deur aftakeling van die persoonlike identiteit van die man. Hierdie sonnettesiklus lewer sowel kritiek op Picasso se kunsbeskouing én op die manier waarop hy die verhouding tussen die kunstenaar en sy model konseptualiseer, onder andere deur verwysings na Picasso se persoonlike lewe.

Daar behoort geen twyfel te bestaan nie dat Krog deeglik bewus is van die implikasies van die praktyk van intertekstualiteit. Telkens verruim en verdig sy haar teks op betekenisvolle wyse deur die gebruik van woordelike oornames uit haar eie en ander werk, deur herskrywing van reeds bestaande tekste en deur die gebruik van beeldtekste in die skep van nuwe verruimende of alternatiewe betekenis in poëtiese idioom. Sodoende skep sy, letterlik deur die maak van "sgraffito", soos die afdelingstitel aantoon, nuwe betekenis deur haar gedig en bewerkstellig sy herinskripsie van die "ou" kunswerk wat terselfdertyd 'n nuwe interpretasielaag tot dié werk toevoeg deur kommentaar en repliek te lewer en die verskillende intertekste, ideologiese aannames en filosofiese onderbou wat dit onderlê, oop te krap.

## HOOFSTUK 4

### **'N POSTKOLONIALISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

#### **1. DIE POSTKOLONIALISME**

##### **1.1 Postmodernisme en postkolonialisme**

Bruce King (2000:8-9) huiwer om 'n verband te lê tussen wat hy noem "post-modern eclecticism, with its European notions of exhaustion and the end of history" en "the vitality and challenges of the post-colonial". Hy erken egter self dat stilisties gesproke die verhouding heelwat meer kompleks is, veral betreffende die oorvleueling van stilistiese eienskappe in literêre werke uit die twee strominge. Hy beskou byvoorbeeld die vermenging van fiksie en outobiografie en 'n neiging tot selfrefleksiwiteit as belangrike postkoloniale variante van postmodernisme. Ook Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995:117) voer aan:

Post-colonialism is not simply a kind of 'postmodernism with politics' - it is a sustained attention to the imperial process in colonial and neo-colonial societies, and an examination of the strategies to subvert the actual material and discursive effects of that process.

Terselfdertyd wys hulle egter op die hegte ooreenkoms tussen die twee diskursiewe ruimtes. Hulle beskryf postkolonialisme as die diskoers van opposisionaliteit wat deur kolonialisme in die lewe geroep is en wat "bloot toevallig" saamval met die opkoms van postmodernisme in Westerse samelewings (Ashcroft et al., 1995:117). Myns insiens is die oorvleueling van postmodernisme met postkolonialisme egter nie *toevallig* nie, maar hang dit saam met 'n algemene *Zeitgeist* wat sigself meestal op onverklaarbare wyse terselfdertyd orals ter wêreld manifesteer. Dit is egter 'n suiwer subjektiewe mening wat nie verder hier beredeneer sal word nie, aangesien dit streng gesproke buite die raamwerk van dié studie val.

Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995:117) wys daarop dat die hoofokus van die postmodernisme en die postkolonialisme sterk ooreenkoms met mekaar vertoon. Waar die postmoderne teorie daarna streef om die gesentraliseerde, logosentriese meesterkodes van die Westerse kultuur te dekonstrueer, is dit een van die vernaamste doelwitte van postkoloniale teorie om die binêre opposisie tussen sentrum en periferie binne koloniale diskoers bloot te lê. Postmodernisme en postkolonialisme vertoon benewens dekonstruksie van gesentraliseerde diskoers, ook ooreenkoms met mekaar wat betref hulle fokus op die belangrikheid van taal en skryf in die konstruksie van

identiteit en ervaring en die gebruik van subversiewe praktyke soos parodie en ironie. Verder toon hulle die ooreenkoms aan tussen postkolonialisme en poststrukturalisme, wat hoofsaaklik geleë is in die dekonstruksie van die Cartesiaanse subjek, die onstabiliteit van die signifikasieproses, die plek van die subjek in talige diskoers en die dinamiese prosesse waardeur mag tot stand gebring en gedekonstrueer word. Postkolonialisme kan vanuit 'n ander oogpunt egter ook beskou word as 'n politieke kritiek op postmodernisme, veral rondom rassekwessies (Moore-Gilbert et al., 1997:6).

Linda Hutcheon (1995:130-135) beskryf die noue ooreenkoms tussen postkolonialisme en feminisme, wat veral geleë is in die sterk politieke agenda wat beide die diskoerse kenmerk en hulle betrokkenheid by sosiale en politieke hervorming. Volgens haar lê die belangrikste verskil tussen postmodernisme en postkolonialisme in die aard van die subjek waarop gefokus word. In postkoloniale diskoers staan die koloniale subjek sentraal, terwyl die fokus in postmoderne diskoers val op die humanistiese subjek (sien ook Moore-Gilbert et al., 1997:6). Feministiese kritiek toon die patriargale onderbou van beide dié tipes subjekte aan. Voortspruitend uit hierdie werkwyse kom die bekende feministiese uitspraak dat vroue uit voormalige kolonies dubbel gekoloniseer is - op grond van ras én geslag. Die postmoderne twyfel aan 'n outonome subjek beskou Hutcheon (1995:130-131) as 'n luukse, omdat dié subjek reeds sterk gevestig is, terwyl feministiese en postkoloniale diskoerse nog eers die subjektiwiteit van die subjek wat tot dusver geen subjektiwiteit besit het nie, moet bevestig en versterk. Sy sien die vernaamste oorvleueling tussen postmodernistiese en postkoloniale teorie hoofsaaklik in formele, tematiese en strategiese kwessies, soos die gebruik van magiese realisme, historisiteit en marginaliteit as temas en diskursiewe strategieë soos ironie en allegorie. Dit is egter die *plek* van produksie wat verskil: die postkoloniale teks spruit voort uit 'n ontmoeting met kolonialisme, terwyl die postmoderne teks die produk is van die skryfsisteem as sodanig (Hutcheon, 1995:131).

Kritiek vanuit die oud-kolonies op bostaande betoog bevraagteken die objektiewe aard van postkoloniale kritici wat vanuit akademiese ivoortorings teorieë opstel sonder om werklik die omstandighede in die gedekoloniseerde gebiede te ken. Dit geld veral kritici vanuit oud-kolonies wat tans universiteitsposte in die Weste beklee. Kritiek behels onder meer die vraag of die res van die (nie-Westerse) wêreld eweneens binne die bogenoemde kulturele klimaat leef en of die denke van Westerse teoretici dieselfde,

indien enige, impak op nie-Westerse kulture gehad het: "... many areas of contemporary African cultural life ... are not in this way concerned with transcending ... coloniality" (Appiah, 1995:119). Dit verreken ook die homogenisering van koloniale diskoers wat die vraag laat ontstaan of die term "koloniale diskoers" enigsins 'n legitieme term is en of dit nie slegs 'n geïdealiseerde term is nie. Daar bestaan immers enorme verskille tussen die ideologie en prosedures van verskillende koloniseerders. So het Franse kolonialisme ingrypend verskil van Britse imperialisme wat op die beginsel van indirekte regering gefunksioneer het, asook van Duitse en Portugese kolonialisme. D'Haen en Bertens (1995:16) vra tereg vrae oor die meganismes waarop huidige kolonialisme soos dit nog in Ierland en Palestina bestaan, funksioneer:

This heterogeneity points to a correlative problem, namely that of historical difference. Can we assume that colonial discourse operates identically not only across all space but also throughout time? In short, can there be a general theoretical matrix that is able to provide an all-encompassing framework for the analysis of each singular colonial instance?

Hoewel daar oor die algemeen groot onduidelikheid en onsekerheid bestaan oor presies wat die term "postkolonialisme" presies beteken en in watter verhouding dit staan ten opsigte van ander "post"-toestande, kan die feit nie weggeredeneer word nie, dat daar belangrike stilistiese en tematiese ooreenkomste bestaan tussen postmodernistiese en postkoloniale literêre werke, soos aangetoon, veral ook omdat dié werke grootliks binne dieselfde globale diskursiewe ruimte ontstaan en mekaar wedersyds bestuur en beïnvloed.

## 1.2 Definisie

Koloniale diskoersanalise is aanvanklik as 'n akademiese sub-dissipline beoefen slegs binne die algemene kulturele en literêre teorie van Edward Said se "Orientalism" (1978). Ofskoon kolonialisme vantevore ook binne verskeie vakdissiplines bestudeer is, was dit Said wat die klem verskuif het na 'n studie van diskursiewe praktyke en wat daarop gewys het dat daar 'n duidelike verband bestaan tussen taal en die kennissisteme wat spesifiek ontwerp is vir die bestudering van ander kulture, asook die geskiedenis van kolonialisme en imperialisme (sien ook D'Haen & Bertens, 1994:11).

Om 'n definisie van postkolonialisme te probeer gee, is net so onmoontlik as om te probeer om die term "postmodernisme" te definieer. Net soos by postmodernisme, verwys postkolonialisme ook nie gewoon na 'n tydperk wat op kolonialisme volg nie. In lande soos Suid-Afrika waar die Engelse koloniseerders reeds lank die land verlaat het,

is die inheemse bevolking egter nog tot aan die einde van die twintigste eeu deur afstammeling van verskeie vorige koloniseerders onderdruk. Die postkolonialisme is histories gesproke 'n tydperk van sowel voortslepende "kolonisasie" as verandering (McLeod, 2000:33). Simon During (1995:125) beskou postkolonialisme op die mees basiese vlak as die behoefte van slagoffers van imperialisme om 'n eie identiteit te verwerf, ongekontamineer deur sogenaamde universele of Europese konsepte. Ashcroft skryf in dié verband:

Post-colonial discourse is the discourse of the colonized, which begins with colonization and doesn't stop when the colonizers go home. The post-colonial is not a chronological period but a range of material conditions and a rhizomic pattern of discursive struggles, ways of contending with various specific forms of colonial oppression (Ashcroft, 2001:12).

Moore-Gilbert et.al. (1997:1) wys daarop dat "[post-colonialism] designates at one and the same time a chronological movement, a political movement, and an intellectual activity, and it is this multiple status that makes exact definition difficult".

Ofskoon die term "postkolonialisme" na die Tweede Wêreldoorlog redelik willekeurig en meestal as 'n chronologiese tydsaanduider gebruik is, is ook Ashcroft (2001:7) oortuig dat die term nie slegs na 'n historiese tydperk verwys nie, maar dat dit 'n kritiese praktyk is waardeur die kulturele produksies van gekoloniseerde gemeenskappe aangespreek en ontleed kan word. In sekere uitsonderlike gevalle word die term "postkolonialisme" selfs gebruik om na enige vorm van onderdrukking en marginalisering te verwys ongeag of dit as gevolg van kolonialisme geskied of nie (Ashcroft, 2001:10). Arif Dirlik onderskei drie belangrike gebruike van die term "postkolonialisme", naamlik as beskrywing van 'n kondisie in die samelewings van voormalige kolonies, as 'n beskrywing van 'n globale kondisie wat volg op die tydperk van kolonialisme en as beskrywing van 'n diskoers op bogenoemde twee kondisies (aangehaal deur Ashcroft, 2001:8). Hieruit volg dus dat kolonialisme 'n invloed gehad het op globale diskoerse, en indien dit so is, moet hierdie transformerende impak van postkoloniale strategieë op globale kulture verreken word. Ook dít is die opdrag van postkoloniale teorie. Dit is inderdaad ook so dat die term sedert die sewentigerjare van die vorige eeu deur literêre kritici gebruik word om die kulturele impak en effek van kolonialisme te bespreek. Sodoende het postkolonialisme 'n studie van die diskursiewe mag van koloniale representasie geword (Ashcroft, 2001:9). As sodanig het postkoloniale teorie 'n belangrike politieke komponent en word die term algemeen gebruik om ook die politieke, linguistiese en kulturele ervarings van voorheen gekoloniseerde samelewings te verwoord en te ondersoek, asook om te verwys na

kulturele diversiteit, etnisiteit, rassisme en die magsverhoudinge wat daaraan ten grondslag lê.

McLeod (2000:6) plaas postkolonialisme binne twee kontekste: eerstens die historiese ervaring van dekolonisasie wat in die twintigste eeu plaasgevind het, en tweedens die relevante intellektuele ontwikkelinge van die laaste helfte van die twintigste eeu wat verband hou met die wegbeweeg van 'n studie van "koloniale letterkundes" na die studie van die postkoloniale kondisie.

Dit is belangrik om te onthou dat die ondertekening van deklarasies van vryheid en die stryk van die koloniale vlag nie die einde van kolonialisme beteken het nie. Die representasies, leesstrategieë en waardestelsels van kolonialisme is deeglik ingeburger in die voormalige kolonies en kan nie so maklik ongedaan gemaak word nie. Die belangrikste veranderinge wat na onafhanklikheid moet plaasvind, is veranderinge van ingesteldheid en 'n dekonstruksie van koloniale gesigspunte en diskoerse. Sowel voorheen gekoloniseerdes as voormalige koloniseerders behoort, indien blywende verandering bereik wil word, hierdie transformasie te maak deur te weier om verder te kommunikeer in die dominante taal van mag wat mense voorheen verdeel het in baas en slaaf; in heerser en onderdrukte. In dié verband skryf McLeod:

The ability to read and write *otherwise*, to rethink our understanding of the order of things, contributes to the possibility of change. Indeed, in order to challenge the colonial order of things, some of us may need to re-examine our received assumptions of what we have been taught as 'natural' or 'true' (McLeod, 2000:23).

McLeod (2000:33) definieer postkolonialisme aan die hand van sekere leesstrategieë wat veral van toepassing is op lande waarin Engels die postkoloniale taal gebly het. Die volgende drie leesstrategieë beskou hy as die belangrikste kenmerke van postkolonialisme: Die eerste strategie is 'n herlees en herondersoek van die kanon van die Engelse letterkunde ten einde vas te stel of bepaalde werke kolonialisme ondersteun of veroordeel het. Een van die belangrikste werke wat op hierdie wyse deur kritici herlees word, is Joseph Conrad se "Heart of Darkness" (1899). 'n Ander leesstrategie sluit aan by die poststrukuralisme van Jacques Derrida, Michel Foucault en Jacques Lacan en poog om die representasie van die gekoloniseerde subjek in 'n verskeidenheid tekste na te gaan. Homi Bhabha en Gyatri Spivak is die belangrikste verteenwoordigers van hierdie teorie. Bhabha volg 'n werkwyse waarvolgens hy koloniale tekste lees as eindeloos ambivalent, versplinter en onstabiel in 'n poging om aan te toon dat hierdie

tekste nooit in staat was om die koloniale waardes wat hulle onderskryf het, in te burger nie (McLeod, 2000:24). Spivak twyfel of die ondergeskikte (*subaltern*), veral die ondergeskikte en onderdrukte vrou, se stem ooit gehoor kan word. Sy hou haar veral besig met diegene wat deur koloniale representasie tot die status van subjek gereduseer is. 'n Derde vorm van literêre analise staan bekend as *The Empire Writes Back*, na aanleiding van 'n boek met dieselfde titel deur Ashcroft, Griffiths en Tiffin. Waar voorheen gefokus is op die universele waarde van 'n teks, val die klem nou primêr op die politieke, historiese en geografiese konteks en word universele waardes eerder bevraagteken as onderskryf deur postkoloniale tekste (McLeod, 2000:27).

'n Mens sou dus kon sê dat postkolonialisme, soos die term in hierdie studie gebruik word, verwys na die leesstrategie waarvolgens tekste uit voormalige kolonies gelees word ten einde 'n nuwe konsep van waarheid en vanselfsprekendheid te vorm. Daar sal in hierdie hoofstuk veral gefokus word op die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* as postkolonialistiese reaksie op die geskiedenis van kolonialisme. Aspekte van die postkolonialisme wat gebruik kan word as interpretasiesleutels in die ontleding van die gekose digbundel en wat nie elders in die studie aan bod kom nie, sal veral aandag geniet. Die belangrikste hiervan is twyfel aan die representasievermoë van taal, die aard van geskiedskrywing, identiteitskonstruksie en postkoloniale ruimte.

### 1.3 Die transformerende vermoë van postkoloniale literatuur

Ashcroft plaas in sy boek "Post-Colonial Transformation" (2001) die klem op die wyse waarop gekoloniseerde samelewings die imperiale kulture vir hulle eie doeleindes gebruik en transformeer. Indien aangeneem word dat kultuur nie staties is nie, maar steeds in transformasie, hou die beskuldiging dat kolonisasie die inboorling geheel en al van sy kultuur ontnem het, nie stand nie. Ashcroft wys daarop dat die imperiale kulture nie net die kulture van inheemse bevolkings beïnvloed het nie, maar dat gekoloniseerde samelewings ook die totale karakter van die imperiale kultuur verander het. Hierdie feit dwing ons om weer te dink oor die stereotiepe siening van die gekoloniseerde as weerloos uitgelewer en geviktimizeer deur die koloniseerder. Volgens Ashcroft is die essensie van postkolonialisme geleë in begrip van die subtiele maniere waarop postkoloniale kulture hulle verset het teen die mag van die koloniseerder sodat sowel die koloniseerder as die gekoloniseerde daardeur getransformeer is (Ashcroft, 2001:2-3). Hierdie transformasie is 'n normale deel van alle kulture omdat kultuur, as identiteit van

'n groep mense, steeds in 'n proses van verandering is. Ashcroft postuleer dat die belangrikste transformasies as gevolg van interaksie tussen die kulture van die koloniseerder en die gekoloniseerde op die gebiede van verzet, interpolasie, taal, geskiedenis en geskiedskrywing, plek en bewoning ontstaan. Die meeste van hierdie kwessies sal in hierdie hoofstuk aan bod kom.

#### 1.4 Twyfel aan die representasievermoë van taal

Een van die eienskappe van taal is dat dit sekere dinge as "waar" of "reg" kan sanksioneer. Koloniale taal het sekere norme en waardes van die koloniseerders as "die ware orde van dinge" gevestig. Hierdie norme en waardes is selde bevraagteken, omdat eenvoudig aangeneem is dat dit die enigste wyse was om te dink.

Verset in al sy verskillende manifestasies is een van die belangrikste wyses waarop die inheemse bevolking "nee" kan sê vir oorheersing deur die imperiale mag. Die woord "verzet" is waarskynlik een van die mees geclichéde woorde in die postkoloniale woordeskat. Dit dui nie slegs op gewapende verzet nie, maar op alle middele waardeur weiering om deur die imperiale mag oorheers en geabsorbeer te word, uitgedruk kan word. Een van die belangrikste middele waardeur imperiale moondhede hulle eie identiteit op gekoloniseerde subjekte afgedwing het, is deur die gebruik van die koloniale tale. Inherent aan taal is, soos reeds vroeër betoog, nie slegs objektiewe betekenis nie, maar taal is ook een van die sterkste draers van kultuur. Deur die lees van koloniale letterkundes in skole en universiteite word die Europese kultuur en Europese waardestelsels as natuurlik, universeel en tydloos geïmpliseer en word gekoloniseerdes se denkraamwerke getransformeer na die Europese model van dink en in-die-wêreld-wees deur die verwysings, aannames en kennis wat in die letterkunde ingebed is (Ashcroft, 2001:37).

Weiering om die koloniale taal te gebruik sou byvoorbeeld een vorm van verzet kon wees, maar ondervinding het geleer dat transformasie op baie subtieler wyses geskied en nie altyd direkte opposisie behels nie. In die Karibiese Eilande het 'n nuwe Afro-Amerikaanse kultuur ontstaan wat sowel samelewings van slawe en ander inheemse bevolkings as die koloniale kultuur self geabsorbeer het in 'n kultuur wat deur sy geweldige kreatiewe aanpassingsvermoë in staat was om verswelging in die dominante kultuur te verhoed. Dit is 'n goeie voorbeeld van appropriasie en transformasie deurdat

die gekoloniseerde subjekte die imperiale taal en/of tegnologie vir hulleself toe-eien en dit vir hulleself en hulle eie omstandighede bruikbaar maak (Ashcroft, 2001:24). Daar vind selfs vrugbare kruisbestuwing in die rigting van die koloniseerder se kultuur plaas. Puristiese sieninge dat kultuur staties behoort te bly en dat gewaak behoort te word teen invloede van buite, is die oorsaak van negatiewe persepsies by baie skrywers oor die postkoloniale kondisie. In bogenoemde geval sou dit ondenkbaar wees om te praat van een kultuur wat 'n ander "besoedel" het. Die "nuwe" kultuur is immers een wat tril van lewenskrag en kreatiwiteit, die kultuur wat jazz opgelewer het en duisende kunstenaars en kunswerke van uiteenlopende aard. Tereg wys Salman Rushdie (1999:21) daarop dat 'n beheptheid met suiwer kultuur tot sulke wanpraktyke soos apartheid en die Jodevervolging gelei het.

In die letterkunde manifesteer verzet dikwels in versetliteratuur wat duidelike politieke intensies het en funksioneel wil wees ten opsigte van die stryd. Maar selfs in die afwesigheid van georganiseerde geweld is literêre verzet moontlik deur herinskripsie van die verhouding tussen kern en periferie en deur weiering om te skryf binne die koloniale binêre sisteem. Daar is egter ook 'n meer subtiele vorm van kontradiskoers, naamlik die vermyding van Europese stereotipes en die problematisering van rasse- en kulturele binêre opposisies. Chinua Achebe se roman "Things fall apart" is in die tradisionele Engelse romanvorm in die imperiale taal geskryf, maar plaas die klem op die kompleksiteit en ambivalensie van die Afrika-inboorling, terwyl die blanke karakters ook positief en genuanseerd uitgebeeld word. Achebe vermy opsetlik gestereotipeerde aannames oor sowel blankes as swartes:

It is this refusal to be drawn into imperial binary which acts as the most effective form of transformative energy in these texts. The *resistance* of counter-discursivity, as it returns the 'gaze' of the imperial text, is fully effective only when it transforms our view of cultural possibilities ... (Ashcroft, 2001:35).

Al bogenoemde voorbeelde weerspreek die aannames dat koloniale ideologieë gekoloniseerdes tot passiewe subjekte gereduseer het. Dit is duidelik uit hierdie voorbeelde dat gekoloniseerdes aktief betrokke was en steeds is by eie identiteitskonstruksie aan die hand van die koloniale taal en kultuur wat trouens aan hulle alle middele tot (georganiseerde) verzet bied. Koloniale taal het beslis kollektiewe aksie moontlik gemaak deur die toe-eiening en gebruik van koloniale literêre, historiese en narratiewe diskoerse. Dit is immers in baie gevalle diegene wat oorsee studeer het, wat later terugkom om hulle mense na vryheid te lei.

'n Verdere wyse waarop transformasie teweeg gebring kan word, is deur interpolasie. Ashcroft beskryf die proses van interpolasie soos volg: "The successful disruption of the territory of the dominant occurs, not by rejecting or vacating that territory but by inhabiting it differently" (Ashcroft, 2001:53). In teenstelling tot Spivak se twyfel of die ondergeskikte kan praat ("can the subaltern speak?"), wys Ashcroft daarop dat hoewel 'n vreemde (imperiale) taal die ondergeskikte aan bande lê, die ondergeskikte nie ten volle daardeur ontmagtig word nie. Soos reeds gesien, beteken weerstand nie noodwendig totale verwerping van die dominante kultuur nie. Ook in die geval van interpolasie behels die weerstandstrategie hier die vermoë om die dominante diskoers deur 'n wye reeks kontradiskoerse binne te dring. Said praat in dié verband van *the voyage in*, die konstante poging om die Westerse diskoers binne te dring, dit met die inheemse te vermeng, dit te transformeer en dit te dwing om die onderdrukte en hulle geskiedenis te erken en hulle lot te verlig. Die invloed van mense vanuit die kolonies na die koloniale sentrum is die fisiese manifestasie van *the voyage in* (Ashcroft, 2001:48-49).

Taal is een van die kragtige middele waardeur interpolasie bereik kan word. Alhoewel sekere teoretici beweer dat skryf in die inheemse tale 'n sterk transformerende stelling maak, is Ashcroft (2001:56) egter van mening dat tekste vanuit die kolonies slegs daarin slaag om die dominante sisteem binne te dring wanneer skrywers in die taal van die koloniseerders skryf en wanneer van Westers-beheerde uitgewers- en verspreidingsisteme gebruik gemaak word. Ashcroft is die mening toegedaan dat hierdie een van die kragtige transformasie-middele is waardeur kulturele produkte vanuit die kolonies die dominante sisteme van geskiedskrywing, filosofie, letterkunde ensovoorts binnedring en dit hegemoniseer. Sodoende verander ook die koloniale kultuur tot 'n dialogiese, hibriede ruimte waarin ook die gekoloniseerde hom tuis voel en kan funksioneer. Ashcroft se aannames kan egter nie in alle gevalle ook op Suid-Afrika toegepas word nie, aangesien hier 'n unieke dubbele situasie bestaan. Anders as in ander voormalige Engelse kolonies, het hier 'n inheemse taal – Afrikaans – ontstaan nog voordat Engeland eers die Kaap en later die Boere-Republieke beset het. Direk na die Engelse besetting van die Kaap het Afrikaners inderdaad in opstand gekom teen die taal van die onderdrukker. Hierdie taalstryd het sedertdien bly woed, maar terselfdertyd bestaan daar in Afrikaans, reeds sedert die vroeë twintigste eeu, 'n sterk, onafhanklike letterkunde (sien byvoorbeeld February, 1994:1-17).

Ashcroft (2001:56-81) voer aan dat die wyse waarop die taal van die koloniseerder deur gekoloniseerdes gebruik word, 'n kragtige werktuig is waardeur transformasie bewerkstellig kan word en wat ook op algemeen-teoretiese vlak vir die situasie van Afrikaans behoort te geld. Dit is juis in die wyse waarop taal aangewend word, dat betekenis aan 'n teks verleen word:

... to have a language is to have a particular kind of world, a world that is simply not communicable in any other language. At base this problem rests on the question of meaning itself: how meaning is communicated in texts. This issue lies at the heart of the transformative capacity of post-colonial discourse, because if the 'colonized' and 'colonizing' are not to be doomed to mutual incomprehension we must understand the constitutive and dialogic way in which the meaning of texts is accomplished. Transformation, when we examine it in the context of literary and other forms of creative discourse, focuses in the question of meaning (Ashcroft, 2001:59).

Vir Ashcroft is betekenisgewing gekoppel aan 'n sosiale konteks waarby sowel die skrywer- as die leserfunksies van 'n teks betrokke is. Die *intensionaliteit* van die deelnemers aan die proses van betekenisgenerering sowel as die *gerigtheid* van die diskoers bepaal saam die betekenis van 'n bepaalde taaluiting (Ashcroft, 2001:60, 61). In terme van Saussure se strukturalistiese linguistiek word betekenisgenerering toegeskryf aan die *parole*-aspek van taal. In teenstelling tot die onderliggende taalsisteem (*langue*), is *parole* die wyse waarop die individuele spreker/skrywer die sisteem aanwend om betekenis te genereer. *Parole* gee dus 'n persoonlike stempel aan 'n teks. In linguistiese terme verteenwoordig *parole* egter ook die marginale aspek van taal:

... in linguistic terms *parole* establishes the 'margins' of language use as the substance of theory. This reassertion of the margins of language use over the dominance of a standard code, a centre, is the most exciting conclusion of the theory of the 'creole continuum' (Bickerton 1973). But it is also instrumental in conceiving the discourse of the post-colonial as rooted in conflict and struggle, as 'counter-discourse' (Terdiman 1985), since the perpetual confrontation with a 'standard code' is that which constructs the language (Ashcroft, 2001:65).

Uit die hibriede, steeds veranderende taal van die kolonies is dit maar te duidelik dat die koloniale onderskeiding tussen 'standaard-taal'/'Algemeen-Beskaaf' en 'variant' 'n illusie is. Alle taal is naamlik marginaal en ontstaan uit konflik (Ashcroft, 2001:67).

Die skryfhandeling word, aldus Ashcroft (2001:66) die plek van betekenisgenerering omdat die taalsisteem, die sosiale konteks van sy gebruikers en die afwesige "deelnemers" in die skryfhandeling saamgetrek word. Betekenis word gegeneer waar die ruimtes van produksie en gebruik mekaar kruis. Indien betekenis by slegs een van

die agente - die sender, die ontvanger of die konkrete teks self - sou lê, sou transformasie deur middel van taal onmoontlik wees.

In die geval van letterkunde vanuit die kolonies wat ook deur die sentrum gelees word, is daar 'n groter gaping (*distance*) tussen die skrywer en die leser as wat daar sou wees tussen 'n skrywer en leser wat beide tot dieselfde kulturele groep behoort. Die aanname word dikwels gemaak dat die groot gaping tussen kulture die oorsaak is van 'n gebrek aan begrip vir mekaar. Ashcroft (2001:76) sien die kulturele gaping egter heeltemal anders: deur literêre werke wat die groot gaping tussen twee kulture beklemtoon, word die leser uitgenooi om deel te word van die emosionele en denkraamwerk van die vreemde kultuur. Die groot mate van ondeursigtigheid van die teks verseker dat dit nie verswelg word deur ander tekste in die dominante taal nie. So 'n teks verleen sowel toegang tot die ander kultuur as wat dit eenvoudige aannames oor betekenis en betekenisoordrag tussen verskillende kulture bevraagteken en sodoende die klem plaas op sy eie kulturele andersheid.

Een van die mees subtiele vorme van 'distancing' kom voor in wat Ashcroft (2001:75) die metonimiese gaping noem. Deur die inskripsie van grammatikale afwykings, vreemde woorde en terme in die moedertaal en neologismes word hierdie vreemdheid sinekdogeïes vir die vreemde kultuur (die deeltjie staan vir die geheel). Op 'n metonimiese wyse staan die vreemde woorde en uitdrukkings dus vir die vreemde kultuur van die skrywer en hierdie vreemde elemente se weerstand teen interpretasie/vertaling veroorsaak 'n gaping tussen die kultuur van die skrywer en die kultuur van die leser. Taalvariasie is 'n sinekdogeïese indeks van kulturele verskil en skep ironies genoeg 'n gaping juis op dié oomblik wanneer dit die twee kulture probeer nader bring na mekaar. Die inskripsie van verskil is een van die sentrale transformerende funksies van taal en letterkunde.

Nog 'n belangrike wyse waarop taal as transformasie-middel gebruik word en waardeur die gaping gedemonstreer word, is deur die kode te verwissel, byvoorbeeld om afwisselend 'korrekte' en 'sleng'-taal te gebruik om die verskillende registers van sosiale en kulturele mag te demonstreer. Sekere woorde en frases vorm ook dikwels 'n tipe "magswoord" (*'power word'*) in postkoloniale tekste waarin die mag-woord 'n metafoor word vir 'n bepaalde kulturele ervaring wat nie elke keer letterlik opgeroep word nie en

wat dikwels ook moeilik in woorde omskryf kan word. Ook hierdie gebruik van taal is metonimies en beskik dus oor die potensiaal vir die inskripsie van 'n kulturele gaping in 'n teks. Veral vir skrywers uit 'n orale tradisie is die woord as sodanig belangrik omdat woorde vir hierdie mense dikwels heilig is en in staat is om nie net te representeer nie, maar om die genoemde te presenteer of op te roep (sien Ashcroft, 2001: 79-80).

Sonder die inskripsie van 'n kulturele gaping sou postkoloniale tekste nie in staat wees om verskil en selfs ontoeganklikheid tussen kulture te kan demonstreer en daarom transformasie te bewerkstellig nie (Ashcroft, 2001:81).

#### 1.5 Die postkoloniale siening van geskiedenis en geskiedskrywing

Geskiedenis is die dissipline wat by uitnemendheid geskik is om oor die "ons" te skryf en waarin die "hulle" tot blote subjekte in "ons" geskiedenis gereduseer word. Die verlede, soos gerepresenteer in geskiedkundige tekste, word "what the past is 'for us'" (Ashcroft, 2001:89). Ashcroft (2001:88) bevind dat moderne geskiedskrywing die verhewenheid van die moderne, vooruitstrewende Weste bo die premoderne, primitiewe stamme van die kolonies bevestig. Die geskiedenis van die kolonies voor kolonisering is vir Westerlinge oninteressant, triviaal en so goed soos nie-bestaande weens die afwesigheid van dié tipe gebeurtenisse aan die hand waarvan Westerse geskiedenis geskryf word. Koloniale geskiedskrywing word gekenmerk deur seleksie van sekere menslike ervarings wat as belangrik genoeg geag word om in die geskiedkundige kanon opgeneem te word, in teenstelling tot ander, onbelangrike gegewens.

Ashcroft (2001:82) huldig die mening dat die gebruik om geskiedenis in narratiewe vorm weer te gee, die illusie van orde en sinvolheid aan die chaos van die verlede verleen. Geloof in temporele opeenvolging van gebeure het vanaf die negentiende eeu die aansyn van 'n wetenskap aan geskiedskrywing verleen. Hierdie vorm van geskiedskrywing verloor egter uit die oog dat daar verskillende weergawes van die geskiedenis is wat met mekaar meeding om outoriteit en waarheid. Die vraag of die verlede 'n "waarheid" het wat agterhaal en gerepresenteer kan word en of die verhaal wat oor die verlede vertel word, blote fiksie is, kan na aanleiding hiervan gevra word. Dit is verder ook te betwyfel of alle mense tyd as 'n lineêre opeenvolging van gebeurtenisse beleef.

Hutcheon (1989:63) voer aan dat die narratiewe representasie van geskiedenis met sy begin, middel en einde 'n strukturele proses impliseer met sowel betekenis as orde, terwyl teleologie en sluiting wat deur so 'n struktuur gesuggereer word, begrippe is wat in postmoderne denke sterk onder verdenking gekom het. Die tipe narratiewe struktuur waarin die geskiedenis tradisioneel opgeteken word, het 'n totaliserende diskoers van meesterkodes tot gevolg wat 'n bepaalde betekenis op die verlede afdwing.

In Lyotard se "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge" (1979) word die aard van wetenskaplike kennis wat by voorkeur in narratiewe vorm uiteengesit word, sterk in twyfel getrek. Oor die verhouding tussen positivistiese, Cartesiaanse wetenskapsbeoefening en geskiedenis, skryf Foucault (1970:371):

History constitutes, therefore, for the human sciences, a favourable environment which is both privileged and dangerous. To each of the sciences of man it offers a background, which establishes it and provides it with a fixed ground and, as it were, a homeland; it determines the cultural area – the chronological and geographical boundaries – in which that branch of knowledge can be recognized as having validity; but it also surrounds the sciences of man with a frontier that limits them and destroys, from the outset, their claim to validity within the element of universality. It reveals in this way that though man ... has always been subjected to the determinations that can be expressed by psychology, sociology, and the analysis of language, he is not therefore the intemporal object of a knowledge which ... must itself be thought of as ageless.

Hierdie uitspraak lê aan die basis van die postmoderne twyfel aan objektiewe, wetenskaplike en universeel geldige kennis wat geloofwaardigheid put uit die bestudering van groot morele, universele waarhede waardeur kennis geldigheid verkry. Lyotard (1979) se verslag oor die stand van postmoderne kennis steun op hierdie insig wat ook geëggo word deur Linda Hutcheon in haar "Politics of Postmodernism" (1989), naamlik dat die moderne samelewing sy vertroue verloor het in metanarratiewe as "total philosophies of history, which make ethical and political prescriptions for society, and generally regulate decision-making and the adjudication of what is considered truth" (Halbert, 2006:1).

Die interpolasie van geskiedenis deur postkoloniale letterkunde word deur Ashcroft as een van die belangrikste middele tot transformasie van koloniale paradigmas beskou. Historiografiese ideologie streef na 'n enkele narratiewe waarheid wat die betroubaarste moontlike weergawe van gebeure weergee en waarin daar nie plek is vir die verskillende sienswyses van dié gebeurtenisse nie. Ashcroft (2001:85) betwyfel nie die waarheid van geskiedenis nie, maar wel die boodskap wat dikwels die "ons"-weergawe tot enigste weergawe van 'n sekere gebeurtenis verhef. Hy betoog dat waarheid en realiteit die

primêre outoritêre wapens van ons tyd geword het. Verhale is nooit neutraal en onskuldig nie:

Narratios are not neutral alternatives, but are themselves a feature of the power struggle continually waged in post-colonial societies. Contesting narratios struggle for authority over the explanation of the past (Ashcroft, 2001:89).

Verhale kan dus mense manipuleer om bepaalde hiërargieë en magsverhoudinge as inherent en natuurlik te aanvaar. Een wyse waarop dié totaliserende diskoerse ondermyn en gedekonstrueer kan word, is, aldus Hutcheon (1989:66-71) deur die problematisering van kontinuïteit en temporele verhoudinge. In plaas daarvan om orde in die vorm van 'n plot aan versplinterde brokkies kennis van die verlede op te dwing, word kennis oor die verlede in historiografiese metafiksie juis as diskontinue klein narratiefies aangebied:

... we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrists, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men (Hutcheon, 1989:66).

Hierdie kleingeskiedenis wat altyd 'n bepaalde gesitueerdheid bevat sonder om aanspraak te maak op universele waarheid, rede of stabiliteit, is 'n moontlike wyse waarop 'n totaliserende diskoers vermy kan word, want, soos Hutcheon (1989:68) aantoon: 'n plot, hetsy in die sin van narratiewe struktuur of as sameswering, is altyd 'n totaliserende diskoers wat "multiple and scattered events" tot 'n storie saamsnoer.

Postkoloniale skryfwerk/letterkunde poog derhalwe om die boodskap van koloniale geskiedskrywing, wat gekenmerk word deur marginalisering van gekoloniseerdes, te bevraagteken. Verder lê dit in die aard van postkoloniale tekste om die narratiewe aard van geskiedenis binne te dring deur die inskripsie van die geskiedenis van voorheen ontmagtigdes in die koloniale geskiedkundige kanon. Een wyse waarop die meesternarratief van Westerse geskiedenis binnegedring kan word, is deur inskripsie van die hibriede aard van die lewe in die chronologiese, teleologiese lyn van Westerse geskiedenis. Hierdeur word die valse skyn van liniêre tydsverloop verbreek deur die vertel van 'n veelheid geskiedenis wat op paradigmatische vlak funksioneer as deel van 'n geskakeerde werklikheid (sien Hutcheon, 1989:70-78).

Omdat geskiedenis die verhaal is wat bepaal "wat is", is dit ook van kardinale belang vir identiteitskonstruksie. Kennis van geskiedenis is 'n individu, 'n kulturele groep of 'n volk se geheue en mense wat geen geheue het nie, is gelykstaande aan onvolwasse kinders.

Hoe verder terug die geheue gaan, hoe meer "volwasse" is die persoon/kultuur/volk met dié ryk geheueskat (sien Ashcroft, 2001:92-93).

Interpolasie van die koloniale geskiedenis behels dus in sy effektiwste vorm sowel inskripsie van voorheen gemarginaliseerde geskiedenis in die koloniale meestersgeskiedenis, as die disrupsie van die diskursiewe aard van geskiedskrywing en die blootlegging van die beperkinge van so 'n sisteem (Ashcroft, 2001:103).

## 1.6 Identiteit

Bloom (1990:53) wys op die basiese behoefte om identiteit te hê wat by alle mense bestaan:

Individuals actively seek to identify in order to achieve psychological security, and they actively seek to maintain, protect and bolster identity in order to maintain and enhance this psychological security which is a *sine qua non* of personality stability and emotional well-being. This imperative works from infancy through adulthood and old age. Moreover, identification can be shared, with the result that individuals who share the same identification will tend to act in concert in order to protect or enhance their shared identity.

Dit lyk gevolglik asof identiteitsbelewenis as sodanig sowel op persoonlike as op interpersoonlike en sosiale gebied 'n belangrike psigologiese proses is. During (1995:125) beskou die soeke na 'n eie identiteit egter ook as een van die belangrikste kenmerke van die postkoloniale kondisie:

For me, perhaps eccentrically, post-colonialism is regarded as the need, in nations or groups which have been victims of imperialism, to achieve an identity uncontaminated by universalist or Eurocentric concepts and images. [...]

The post-colonial desire is the desire of decolonized communities for an identity [...] In both literature and politics the post-colonial drive towards identity centres around language, partly because in postmodernity identity is barely available elsewhere.

Ricoeur is eweneens die mening toegedaan dat taal en spesifiek narratiewe strukture 'n belangrike rol speel in identiteitsvorming. Wanneer die mens die data van sy lewe in storienvorm inkleef, kom 'n narratiewe identiteit tot stand wat aan 'n individu 'n betekenisvolle posisie binne die netwerk van sosiale verhoudinge verleen en hom 'n doel in die lewe gee (Viljoen & Van der Merwe, 2007:1). Ricoeur voer aan dat so 'n narratiewe identiteit hetsy by individue of by groepe tot stand kom deur 'n versmelting van geskiedenis en fiksie waarvan die mens 'n intuïtiewe begrip het:

... do not human lives become more readable [*lisible*] when they are interpreted in function of the stories people tell about themselves? And these "life stories," are they not rendered more intelligible when they are applied to narrative models - plots - borrowed from history and fiction (drama or novels)? [...] It is therefore plausible to affirm the following assertions: a) knowledge of the self is an interpretation; b) the interpretation of the self, in turn, finds narrative, among other

signs and symbols, to be a privileged mediation; c) this mediation borrows from history as much as fiction making the life story a fictive history or, if you prefer, an historical fiction ... (Ricoeur, 1991:73).

Hierdie model werk veral ook in die praktyk van narratiewe terapie. Wanneer iemand se lewe deur trauma versplinter geraak het en in die plek van die metaforiese verlore plot van sy/haar lewe slegs 'n leemte oorbly, kan herstel en heling plaasvind deur die stukkie en brokkies van die versplinterde lewensverhaal tot 'n nuwe verhaal om te vorm (Viljoen & Van der Merwe, 2007:1). Viljoen en Van der Merwe (2007:2-3) sien een van die vernaamste opdragte van Suid-Afrikaanse skrywers in die vul van die leemte wat gelaat is deur die verhale en meesterkodes van apartheid wat hulle relevansie verloor het met die totstandkoming van 'n nuwe bedeling in 1994. Hulle beskou skrywers as die antenne van die samelewing wat as gevolg van 'n groter sensitiwiteit eerste bewus raak van veranderende omstandighede. Hulle wys ook daarop dat skrywers deur die mag van die woord in staat is tot die ontluistering en dekonstruksie van ou meesterdiskoerse en die oopskryf van nuwe bestaansmoontlikhede in 'n ruimte waarin die ou opposisies van Self en Ander deur 'n nuwe "ons"-bewustheid vervang word.

Net soos die interpretasie wat 'n individu aan gebeure in sy/haar eie lewe gee, aanleiding gee tot 'n persoonlike lewensverhaal, bestaan daar ook sulke verhale oor groepe en nasies. Foucault (1970) beskou hierdie "metanarratiewe", soos Lyotard (1979) hulle noem, as stories wat elke kultuur vertel oor sy oortuigings en praktyke. Hierdie metaverhale word gegrond op rasionalisme en outonome rede en maak kennisuitsprake wat aanspraak maak op universaliteit, algemeen-geldigheid en noodwendigheid. Die aanname is dat Cartesiaanse wetenskapsbeoefening neutrale, objektiewe kennis tot stand bring waarvan die waarde hoër geag word as dié van alle ander kennissisteme (sien ook Nieman, 2003:12). Hierdie stabiele metanarratiewe is simbolies van die modernistiese siening van identiteit as stabiel en eenduidig. In die postmoderne era waarin herbesin word oor objektiwiteit, universaliteit en meetbaarheid, kom ook die verouderde siening van identiteit onder verdenking en word groot klem geplaas op persoonlike en kollektiewe identiteit en herkoms, met die moontlikheid van "oop" identiteit. Daar word vandag redelik algemeen aanvaar dat identiteit 'n proses is en nie 'n vaste eienskap nie. Sarup (1996:1) meen "[i]dentitity can be displaced; it can be hybrid or multiple. It can be constituted through community: family, region, the nationstate". Hierdie siening hou verreikende implikasies in vir identiteitskonstruksie en

veronderstel onder andere dat "ou" identiteite deur "nuwes" vervang kan word, en dat dié proses selfs gedeeltelik van buite die Self onderneem kan word. In 'n land soos Suid-Afrika impliseer dit dat mense met 'n bedorwe identiteit byvoorbeeld deur die vertel van verhale wat tydens die vorige bewind weens politieke onderdrukking nie gehoor is nie, mettertyd 'n nuwe positiewe identiteit kan verwerf, aangesien waarhede wat voorheen vasgestaan het en waaraan mense onwrikbaar geglo het, relatief geword het.

Tog word dit al hoe duideliker dat mense hulle toenemend verset teen die tipe identiteit wat politiek en sosiaal "gewens" is. Tydens 'n werkwinkel wat in 1994 deur die Universiteit van Manchester geïnisieer is (Werbner & Modood, 2000:1), het interessante paradokse betreffende kulturele hibriditeit na vore gekom. Dit lyk asof die modernistiese siening van hibriditeit as teoretiese metakonstruksie van sosiale verhoudinge wat 'n kragtige middel tot hervorming is, deur postmoderne twyfel vervang word waarin selfs die begrip van vreemdheid normaal is. Tydens die kongres het die vraag na vore gekom waarom vreemdelinge steeds 'n bedreiging vir persoonlike en kulturele identiteit bly inhou en rassekwessies steeds in die weg staan van kulturele grensopeffing. Dit lyk asof identiteit op voetsoolvlak weerstand bied teen hibridisering en oorskryding van kulturele, sosiale en politieke verskille maar ook asof grense en "suiwer", essensialistiese identiteit steeds moeilik verander word terwyl dit steeds deur baie mense as belangrik geag word. Hibriditeit word gevolglik deur baie mense gevrees as 'n bemagtigende, gevaarlike en transformerende krag (Werbner & Modood, 2000:2-5). Dit is duidelik dat mense op konkrete vlak hibridisering vermy, ofskoon praktyke wat hibridisering bewerkstellig, steeds in die kuns neerslag vind:

Intentional hybrids create an ironic double consciousness, a 'collision between differing points of views on the world'. Such artistic interventions - unlike organic hybrids - are internally dialogical, fusing the unfusible (Werbner & Modood, 2000:5).

Hierdie spanning tussen teorie en praktyk vorm in Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* 'n belangrike onderliggende diskoers.

Alteriteit of verkeer op die territoriale grens is nog 'n wyse van identiteitsvorming wat verband hou met begrening en die begeerte om die eie identiteit ongekontamineerd te hou. McNay (1994:47) voer aan dat die Ander 'n belangrike rol speel in die vorming van persoonlike en kollektiewe identiteit:

The issue of otherness lies not in the aesthetic realm, but at the heart of the process through which the marks of difference - sexual, racial, cultural - are routinely turned into signs of inferiority and the way in which cultural hegemony is maintained by setting the valorised culture over the other.

Mag en opstand teen mag is belangrike identiteitsbepalers wat saamhang met stereotipering van rasse- en genderidentiteit. Sarup (1996:71) betoog, na aanleiding van Foucault, dat enige siening van die Self noodwendig 'n Ander impliseer en lei tot teenoormekaarstelling van die Self en die Ander. Hy huldig die mening dat uitsluiting en marginalisering van ander mense 'n belangrike wyse is om die eie identiteit te bevestig deur wat die Self *nie* is nie. Hierdie praktyke lei uiteindelik tot ongelykheid en onderdrukking wat dikwels op subtiele wyse onder die dekmantel van humanistiese en sosiale praktyke en deur middel van diskursiewe verhoudinge en fiksasie van woordbetekenis in stand gehou word (sien Nieman, 2003:6).

Binne 'n postkoloniale paradigma het alle vorme van "othering" ongewens geraak. Postkoloniale letterkunde word gekenmerk deur dekonstruksie van die grense van alle verouderde magsisteme en die konstruksie van nuwe identiteite wat nie op binêre opposisies geskoei is nie. Antjie Krog is een van verskeie skrywers in Afrikaans (waaronder Alexander Strachan, André P. Brink, Elsa Joubert, Ingrid Winterbach, Etienne van Heerden en ander) in wie se werk die verkryging van 'n nuwe (Suid-) Afrikaanse identiteit 'n belangrike tema vorm. Snow (2001) postuleer dat die *proses* van identiteitskepping en 'n gedeelde gevoel van "ons" in hierdie geval belangriker is as die presiese aard van so 'n identiteit. Hy is die mening toegedaan dat "(c)ollective identities are seen as invented, created, reconstructed, or cobbled together rather than being biologically preordained or structurally determined" en dat dit 'n multidimensionele en veelvuldig gelaagde aard het. In hierdie geval is die narratiewe struktuur natuurlik by uitnemendheid geskik om nuwe kollektiewe identiteit te skep. Die voorvereistes vir die totstandkoming van 'n kollektiewe identiteit is, aldus Snow (2001) "shared perceptions and feelings of a common cause, threat, or fate that constitute the shared 'sense of we'". Sodra die belangrikheid van die gedeelde saak swaarder weeg as eie belang, sal groepe 'n kollektiewe identiteit begin ontwikkel. Kollektiewe identiteit kan ook tot stand kom deur simboliese handeling soos naamgewing of die vertel van oorlogsverhale uit die verlede aan die hand waarvan 'n groep mense hulle van ander onderskei. Wanneer 'n persoon se persoonlike identiteit sodanig is dat die waardes van die kollektiewe

identiteit in ooreenstemming daarmee is, sal 'n baie hegte gevoel van samehorigheid met die groep ondervind word (sien Snow, 2001).

Dit is egter 'n tipiese sirkelsituasie, aangesien die nuwe "ons" onvermydelik weer 'n "ons" is met gedeelde waardes wat ander waardes afwys. Noodwendig lei so 'n situasie tot 'n nuwe mag wie se "stem" as geldig beskou word.

In die lig van bogenoemde uiteensetting behoort dit duidelik te wees dat die skryf in 'n nuwe idioom en die vertel van nuwe verhale 'n belangrike rol speel in die konstruksie van 'n nuwe postkoloniale identiteit. In die geval van Suid-Afrika behels 'n nuwe kollektiewe identiteit veral 'n ongekontaminateerde, oop en hibriede identiteit waarin die verdeeldheid en begrensing van die verlede deur nuwe verhale van gedeelde ideale en swaarkry, 'n nuwe begin en 'n positiewe toekomsvisie vervang word.

#### 1.7 Postkoloniale ruimte

Enige verwysing na geografiese ruimte impliseer ruimtelike gesitueerdheid, 'n begrip wat dikwels in postkoloniale teorie aan bod kom, maar selde duidelik omskryf word. Daar kan deesdae met redelike sekerheid aanvaar word dat ruimte nie slegs 'n fisiese, eenduidige en objektiewe dimensie het nie, maar dat ruimte ook gedeeltelik tot stand kom deur menslike belewenis, dus hoe inwoners of vreemdelinge 'n bepaalde ruimte beleef en hoe dié belewenis met tyd verander of konstant gebly het (Schick, 1999:5-6).

Die fisiese okkupasie en beheer oor plek lê aan die kern van imperialisme. Volgens Ashcroft (2001:124) is die transformasie van plek deur postkoloniale tekste een van die moeilikste transformasiemoontlikhede van postkoloniale diskoers. Omdat gekoloniseerde volke se belewenis van hulle plek in die samelewing ernstig deur kolonialisme ontwig is, lê die sleutel tot effektiewe kulturele transformasie in die kreatiewe rekonstruksie van die beleefde ruimte en die herbevestiging van plek deur taal en tekstualiteit. Een van die belangrikste vrae in die soeke na identiteit is immers: Waar hoort ek? Die "plek" waar 'n mens hoort, het in baie opsigte niks met 'n konkrete ruimte te doen nie, maar is eerder geleë in familiebetrekkinge en kulturele ooreenkomste met 'n sekere groep mense. Ashcroft (2001:125) beweer dat wanneer plek die minste ruimtelik is, dit die meeste bydra tot identiteitskonstruksie.

Schick (1999:8) lê eweneens klem op die nie-konkrete eienskappe van plek, wanneer hy beweer:

As space is humanized and infused with meaning, sites or groups of sites acquire symbolic significances and become metaphors for particular states of mind or value systems. [...] In other words, places have significances that transcend their physical/geographical characteristics, and these significances mediate our relations with our environment .

Die wyse waarop Westerse mense plek en ruimte konstrueer, is meestal vreemd vir die gekoloniseerde inheemse bevolking wat nie vertrou is met geografie, kartografering en die skeiding van plek en tyd nie. Ook die Westerse gebruik om ruimte aan die gesigsintuig te koppel, is vir die meeste nie-Westerse mense 'n vreemde beginsel. 'n Ou kultuur, wat in die Weste allerweë as 'n bewys van superioriteit beskou word, hang gedeeltelik van die gesigsintuig af, soos Spearey (2001:100) aantoon:

... a variety of historical processes and events, which leave their traces in the form of relics or ruins or cultural artefacts, are decontextualised by the 'naturalizing of the nation'. All of these traces come to be popularly accepted as evidence of an antiquity of unspecified historical duration which bears testimony to a national tradition and cultural homogeneity ...

Gegewe die groot verskeidenheid wyses waarop ruimte beleef en voorgestel kan word, is die Westerse wyse waarop gesig vooropgestel word in die persepsie van ruimte (waarvan die belangrikste komponent die *grens* is), 'n baie skraal voorstelling van die begrip *ruimte*. Die grens is, binne 'n Westerse raamwerk, een van die belangrikste aspekte van die bewoning van ruimte:

Boundaries are critical in the colonial taming of the wild and the control of space. The sense of boundlessness, of that which had not been, and could not be surveyed, lent to the imperial view of the unexplored places of the Earth a fervent need for imaginative control (Ashcroft, 2001:162).

Die konsep van eiendom en eienaarskap kan byvoorbeeld skaars voorgestel word sonder die konsep van grens en begrensdeheid. Die belangrikste oorloë van die koloniale tydperk was immers grenskonflikte wat eienaarskap moes bepaal en op sy beurt weer tot emosionele betrokkenheid by grond/plek/ruimte lei. Waar koloniale magte beheer oor plek oorgeneem het, is die gekoloniseerde plek op tipies Westerse wyses begrens, herbeskryf en herdokumenteer. So 'n herinskripsie van plek het die skep van 'n nuwe betekenislaag bo-oor die betekenis wat deur inheemse mense aan dié plek gegee is, behels, onder andere deur kartografering, die skep van nuwe name en die trek van grense. Kartografie is in sy wese 'n palimpsestiese praktyk:

The map maker had to 'forget' or erase earlier knowledges of the structure of the world, and he overlaid these erased knowledges with different ways of knowing the world in the commentary accompanying the map itself" (Ashcroft, 2001:132).

Gedurende die Renaissance het die “leë” ruimtes op die wêreldkaart ontdekkingsreisigers aangespoor tot die “ontdekking” van nuwe plekke – ‘n begeerte wat direk gekoppel was aan rykdom, geld en mag. Odin (2007) beskryf die proses waardeur tyd sodoende belangrikheid bo plek verkry het:

With the rise in scientific materialism, emphasis on individualism and the power of the western eye to map the world and bring it under control came to define the western world view where time was given precedence over space. In the forward movement of the arrow of time, the differences among peoples of the world and spaces they occupied were dissolved in the universalizing and homogenizing western metanarratives of progress.

Hierdie siening van die aparte bestaan van ruimte en tyd, is vreemd aan baie van die inheemse volke wat deur kolonisasie geraak is. Ashcroft (2001:139) wys daarop dat die Aboriginis byvoorbeeld plek glad nie as ‘n konkrete ruimte beleef nie, maar as die verlengstuk van die eie identiteit en dat fisiese dinge soos berge en riviere vir hulle geïnkarneerde persone is. Ruimte kom vir baie inheemse mense in wese tot stand deur mites en legendes wat identiteit en bestaansreg aan dié ruimte verleen. Die herinskripsie van inheemse mites en legendes, is dus in baie gevalle ‘n postkoloniale praktyk waardeur ruimte deur inheemse mense in herbesit geneem kan word.

Bennet (2001) merk op dat, ten spyte van ‘n neiging tot globalisasie, baie gemeenskappe steeds verkies om op eilande van geografiese en kulturele ruimtes te woon en hulleself te definieer as losstaande van ander gemeenskappe deur metafore van plek, streek en gemeenskap. Ofskoon dié metafore oënskynlik na konkrete ruimtelikhede verwys, beskryf hulle egter meestal abstrakte politieke of ekonomiese toestande.

Uit postkoloniale geskrifte blyk duidelik dat daar dikwels radikaal anders met plek omgegaan word as in ander tradisies. Daarom is dit nodig om te onderskei tussen die begrippe “plek” en “ruimte”, en tussen wat Ashcroft (2001) “place” en “space” noem. Mieke Bal maak in haar werk “De Theorie van Vertellen en Verhalen” (1986:101-107) ‘n duidelike onderskeid tussen *plek (plaats)* en *ruimte*. Met “plek” bedoel sy die topologiese posisie (Bal, 1986:101), terwyl “ruimte” verwys na die estetiese belewenis en representasie van plek (Bal, 1986:102). Ashcroft (2001) beskou *space* as ‘n algemene term sonder politieke konnotasies, terwyl hy die term *place* gebruik wanneer hy verwys na die identifikasie van ‘n karakter met ‘n bepaalde plek. Omdat die begrip “ruimte” ook buite die postkoloniale teorie ‘n belangrike rol in die ontleding van literêre tekste speel,

sal in hierdie studie ook op nie-politieke fasette van ruimte gefokus word en sal die term "ruimte" gebruik word vir alle vorme van getransformeerde en gerepresenteerde plek – hetsy politiek of suiwer esteties.

Soos reeds betoog, is "plek" is vir postkoloniale skrywers meestal baie meer as die blote land en die landskap; dit is onder meer ook die ruimte wat deur woorde opgeroep en gekonstrueer word, iets wat konstant aan die verander is. Postkoloniale skrywers lê graag klem op die palimpse van plek deur die opeenvolgende inskripsies van 'n bepaalde plek te ondersoek. Sodoende word die neutrale begrip *plek* getransformeer tot *ruimte*, 'n plek wat ten nouste verbind word met identiteitskonstruksie. Die konsep van palimpse ondermyn die plekgebondenheid van ruimte en die waarde wat aan die grens toegeken word deur te bewys dat geen tekens onuitwisbaar is nie, dat plek nie staties is nie, maar steeds in wording, dat plek tot stand kom as gevolg van bewoning daarvan en deur aan te toon dat plek herskryf kan word deur van die dominante wyses van representasie gebruik te maak (Ashcroft, 2001:155-156).

Bewoning of okkupasie ("habitation") van 'n bepaalde ruimte is 'n belangrike wyse waarop plek tot ruimte omvorm kan word. Bewoning word deur Ashcroft (2001:159) beskou as 'n belangrike aspek waardeur die koloniale diskoers getransformeer kan word (Ashcroft, 2001:159). Die term verwys na die manier van wees in 'n bepaalde ruimte. 'n Ruimte verkry betekenis deur die wyse waarop dit deur mense bewoon word, deur die dinge wat hulle daar doen en die wyse waarop hulle lewens daar geleef word - dus 'n sirkelsituasie. Daarom is betekenisvolle ruimte altyd meer as die blote ruimtelike gesitueerdheid van 'n plek en kan die wyse waarop 'n ruimte bewoon of geokkupeer word, daardie ruimte hervorm of transformeer. Volgens Schick (1999:12) word koloniale plek getransformeer tot postkoloniale leefruimte deur die interaksie van bewoning en representasie, wat op hulle beurt 'n belangrike rol speel in identiteitskonstruksie:

... notions of self and other are inextricably linked to notions of "here" and "there", and ... the practice of constructing the self is therefore also a practise of reconstructing space in a manner that is socially meaningful and comprehensible.

Implisiet in hierdie uitspraak is dus dat klem op alternatiewe wyses om koloniale ruimte te bewoon, 'n rol kan speel in die konstruksie van 'n ongekontameneerde identiteit vir voorheen benadeelde gemeenskappe.

## 2. KARAKTER EN RUIMTE

Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995:391) definieer die postkoloniale begrip “ruimte” (“place”) in terme van die interaksie tussen taal, geskiedenis en omgewing (“environment”) wat gekenmerk word deur ‘n gevoel van verplasing (“displacement”) in diegene wat ver van die moederland verwyder is. In Suid-Afrika lê dié verhoudinge egter ‘n bietjie anders, aangesien dikwels geskryf word vanuit die perspektief van diegene wat van hulle eie grond vervreem is, hetsy deur die Engelse koloniseerders of deur die Suid-Afrikaanse apartheidsregering. ‘n Belangrike stelling wat hulle ten opsigte van postkoloniale ruimte maak, is dat dit altyd beleef word in terme van “the continual reminder of the separation, and yet of the hybrid interpenetration of the coloniser and the colonised” (1995:391) – dus die gedurige spanning tussen “ons” en “hulle”. Hierdie spanning kan duidelik gesien word in die ses gedigte waarmee *Kleur kom nooit alleen nie* open, die “ses narratiewe uit die Richtersveld” (13-26) waarin die kwessie van okkupasie en beheer oor plek sentraal staan.

### 2.1 Ruimte in "ses narratiewe uit die Richtersveld"

Aan die woord in hierdie ses gedigte is lede van die Namastam wie se grond onder die apartheidsregering onteien is vir die totstandkoming van die Richtersveld Nasionale Park. Die meeste van die gedigte fokus op een of ander manier op grond, grondbesit, okkupasie en landskap. In die derde en die sesde gedigte van die siklus, “narratief buite die park” (16-17) en “narratief van die parkboer” (22-26) kom ontwrigting en die implisiete vraag “Waar hoort ek?” aan die orde. Terwyl “narratief van die parkboer” hoofsaaklik die siening van oom Jacobus de Wet weergee, fokus “narratief buite die park” op sowel individue se belewenis van die land as op kollektiewe identiteit soos dit ingebed is in die gevoel van gemeenskaplike belange. Susara Domroch van Kubus verwoord dié gevoel van kollektiewe identiteit aan die begin van die gedig. Onder die ou regering het gemeenskaplike verdrukking ‘n gevoel van gedeelde belang onder die Namastam laat ontstaan: “oor jarre is ons uitgedryf na die bar plekke / Kleurling Reserwes / ons was niks” (16). Onder die nuwe bedeling het die gevoel van ‘n kollektiewe identiteit te make met die feit dat sowel hulle menswaardigheid as hulle ou stamgebruike erken word: “nee Oupa Mandela vir hom stem ek / hoekom is om Nama te wees vandag om iets te wees? ...” (16). Herhaling van die woord “ons” in die eerste agt reëls van die gedig versterk dié gevoel van gemeenskaplikheid.

Mev. Farmer van Eksteenfontein se storie oor hulle besoek aan die Park word in die tweede deel van die gedig vertel.

narratief buite die park (fragment)

**Mev Farmer van Eksteenfontein**

'ek's mos vreeslik vás aan vee  
'n huis is vir my niks  
maar die ope veld  
ek het grootgeraak so in die ope veld  
in 'n ronde huisietjie  
toe ons hier kom, reën dit  
en die gousblom staan so hoog  
as ek hurk sit ek onder 'n blommenvloer  
daarvandaan het ek die plek aangeneem  
dat ek hom nounog liefhet  
vir die aard  
vir die veld  
die park-se-man het ons eendag kom oplaa  
om ons die park te wys vroeër waar ons bees geloop het  
hy wys ons die halfmens  
maar dies ek mos gewoond  
my oë bly net steek-steek  
vir daai pol wat ons altyd geëet het in die veld  
hy't sulke vingers gehad  
en ek en Kowa was so lus vir hom  
Kowa het nogals 'n mes gevat om skoon te maak die dorings en so  
ons loop en loop terwyl die anders die halfmens kyk  
hier kry ek hom, die pol, en breek hom af  
toe sê die man jy mag nie goed afbreek nie  
en ek sê die man  
nou wat moet ek dan maak, ons eet hom hoeka  
toe sê hy dit moet bly vir ons kinders  
toe sê ek maar ons kinders eet nie polle nie  
toe sê hy ek en Kowa kan elk enetjie kry  
Kowa kon darem nog so 'n ou ekstra enetjie ingedraai kry  
maar nou's ek tevrede – dit groei nog hier by' (17).

In die bogesiteerde gedeelte van die gedig “narratief buite die park” word veral klem gelê op die opposisie binne-buite en op die komplekse vraag na hoort wat saamhang met die kwessie van binnestander- en buitestanderskap (sien Moore-Gilbert & Maley, 1997:5). Die aanname van baie teoretici dat verplaaste gemeenskappe noodwendig ongelukkig is op die “nuwe” plek waarheen hulle verskuif is, word deur mev. Eksteen op sy kop gedraai wanneer sy beskryf hoe dit gereën het toe hulle op Eksteenfontein aankom, hoe mooi die veld was en “daarvandaan het ek die plek aangeneem” (17). In haar oë is die park waar hulle vroeër gewoon het, die vreemde plek en lê haar eerste liefde op die plek wat waarskynlik vroeër deur die apartheidsregering aan hulle toegewys is (Eksteenfontein). Sy kan haarself geheel en al vereenselwig met haar (nuwe) ruimte, soos blyk uit haar verklaring dat sy die plek dadelik liefgekry het “dat ek hom nounog liefhet” (17). Dat Krog, ten spyte van sterk postkoloniale elemente in haar werk oor die algemeen, nie ongekwalfiseerde slagofferstatus aan die Richtersveld-gemeenskap

toeken nie, is 'n sterk stelling téén onnadenkende skryf binne 'n reeds gesanksioneerde postkoloniale idioom. Dat sy die algemene aannames van postmoderniste bevraagteken en ondermyn ten einde haar eiesoortige waarheid te stel - 'n waarheid wat die werklikhede van alle mense van Suid-Afrika weerspieël, ook dié van haar eie mense - dui daarop dat die postkolonialisme reeds besig is om te word waarteen dit in opstand kom, naamlik 'n soort ordenende meesternarratief wat nie meer behoorlik in staat is om vervreemdend op sy gehoor in te werk nie. Ook elders in die bundel kan tekens van ondermyning en dekonstruksie van reeds geykte postkoloniale teorieë bespeur word, byvoorbeeld in die gedig "klaaglied" (77-78) waarin swart op swart-geweld die tema is. Mev. Eksteen se (Westerse) siening van die landskap as afsonderlik van die subjek wat sien, is 'n verdere ondermyning van die stereotiepe postkoloniale aanname dat inheemse mense hulleself as deel van die ruimte beskou.

Mev. Farmer van Eksteenfontein beskryf die Richtersveld in "narratief buite die park":

ek het grootgeraak so in die ope veld  
in 'n ronde huisietjie  
toe ons hier kom, reën dit  
en die gousblom staat so hoog  
as ek hurk sit ek onder 'n blommevloer  
daarvandaan het ek die plek aangeneem  
dat ek hom nounog liefhet (17).

Die intensiteit van haar emosie word poëties vergestalt deur haar fokus op die uitsonderlike en die mooie van die landskap. Die metriese patroon in oorwegend anapes-versvoete met herhaling van klankryke lang klinkers, soos in "grootgeraak", "reën", "daarvandaan" en "aangeneem", gebruik van stemhebbende konsonante, soos "b" "d", "m" en "n" en die vertederende verkleiningsvorm "huisietjie" dra by tot die uitheffing van die skoonheid wat die landskap vir haar inhou.

Uit háár beskrywing van die ruimte in "narratief van klip" spreek die digteres se onvermoë om met dié ruimte te identifiseer en word sy as die buitestander geïmpliseer. Anders as mevrou Farmer, fokus sy op die negatiewe en haar vertelling word gekenmerk deur 'n metriese patroon waarin die anapes wel ook voorkom, maar afgewissel word deur meer heffings, hoofsaaklik jambes. 'n Woord soos "fokkenklipdiklelik" het byvoorbeeld drie heffings na mekaar. Verder word die klankpatroon oorheers deur opeenhoping van harde konsonante soos frikatiewe, eksplosiewe en tongpuntrillers waardeur ongeduld en selfs woede geëggo word:

'n landskap soos dié maak my bang  
 reeds tussen Brandkaros en Bloeddrif steek dit jou onder klip  
 'dé ek is klip,' sê dit  
 net klip  
 in sy lelikste klipste klip  
 ja vatso, ek is fokkenklipdiklelik  
 ek smyt die eerste klip en donnerswil trash wat jy dag berg is of klip  
 of klip of God is  
 om teen my uit te hou nodig jy  
     God én Jesus en 'n fokken klomp gees  
 óf drank  
 jy nodig verskriklik drank  
 so skiet ek mense oor die kranse weg  
 of skroei hulle godswart maer in die klipwoestyn' (19).

'n Woord soos "dé" word normaalweg nie in beskaafde gesprekke gebruik nie, terwyl die woorde "donnerswil" en "fokkin" as vloekwoorde gereken word. Selfs die name wat genoem word, is nie onskuldig nie. "Brandkaros" en "Bloeddrif" hou beide verband met pyn en die uitdrukking "steek dit jou onder klip" word in die omgangstaal gebruik vir die wyse waarop 'n hond verjaag word. Die sinsnede "ek smyt die eerste klip" is 'n Bybelse interteks en word meestal in verband gebring met veroordeling. Die vermenging van die heilige en die profane in 'n sin soos: "om teen my uit te hou nodig jy / God én Jesus en 'n fokken klomp gees / óf drank" (19) verwoord die besondere sterk negatiewe gevoel van die verteller jeens die landstreek. Dit kan egter ook gelees word as 'n intense aanvoeling en selfs respek vir die hardheid en ongenaakbaarheid van die plek en 'n implikasie dat net sterk mense dit daar kan uithou. Die wyse waarop die digteres hierdie argetipiese simboliek gebruik, is ook besonder interessant. Hoewel sy gebruik maak van die Bybelse idioom, gebruik sy dit om die Calvinistiese dogma (die Heilige Drie-Eenheid wat opgeroep word deur God, Jesus en Gees) te verwerp (te stenig).

## 2.2 Karakter en ruimte

Daar die verhaal in narratologiese terme die artistieke verwerking van die narratiewe elemente is, is die verhoudinge wat in die verhaal tussen elemente soos karakter en ruimte tot stand kom, beslis nie onskuldig nie. 'n Mens sou dus waarskynlik in hierdie teenstellende houdings ten opsigte van die ruimte onder andere kommentaar kon lees op die verskillende ingesteldhede wat mense in hierdie land teenoor die land en sy besondere problematiek toon. Enersyds is daar die (inheemse) mense wat hulleself as't ware ingebed voel in die landskap en nie weerstand bied daarteen nie, omdat hulle die belemmeringe nie as iets van buite beskou nie, maar as inherent aan hulle bestaan. Aan die ander kant is daar diegene soos die verteller (wat dikwels die koloniseerders is), wat

geneig is om teen die prikkels te skop en die belemmeringe as iets buite hulleself te beskou waarteen hulle hul kan verset. Die suggestie agter dié teenstellende verhoudinge met die landstreek, is natuurlik dat die blanke die "vreemdeling" is wat nie "natuurlikerwys" in die landskap hoort nie, terwyl die inboorlinge as't ware deel is van die land en van die landskap. Nog 'n belangrike postkoloniale vraagstuk word deur dié teenstellende verhoudinge verwoord, naamlik die skeiding tussen ruimte en tyd wat dikwels deur Westerse mense gemaak word en in die meeste inheemse kulture nie bestaan nie.

Bogenoemde verbande tussen narratiewe elemente soos dit in die onderhawige gedig en die eerste gedigsiklus van die bundel voorkom, het egter ook betekenis binne die groter opset van die bundel. Die digteres se opstand teen tipiese Afrika-toestande soos byvoorbeeld verwoord in die gedig "verskrikking" (93-96) versterk die vermoede dat mense "van buite" die toestande wat nie by Westerse lewensomstandighede inpas nie, probeer verander deur daarteen in opstand te kom. Dieselfde gedig beeld egter ook die "tipiese" Afrika-houding ten opsigte van toestande op die kontinent uit: "en die mense sit" (93). Hierin moet nie noodwendig kritiek teen Westerlinge of koloniseerders gelees word nie, dit toon bloot die verskil in ingesteldheid teenoor die lewe. 'n Mens sou dit baie versigtig kon uitdruk as dat mense van Afrika meer geneig is om hulleself as deel van 'n groter geheel te ervaar, terwyl Westerse mense konsentreer op eie gerief en individualiteit deurdat hulle hulleself as buite die omstandighede beleef en nie as deel daarvan nie. Hierdie siening van identiteit sluit aan by Moghaddam (1998) se beskrywing van interafhanklike en individuele identiteit en onderskryf sy vermoede dat Westerlinge meer geneig is tot die vorming van individuele identiteit, terwyl baie Afrika-mense hulle verbondenheid met die groep sterker ervaar.

Nog 'n teken van assimilasië met die landskap of die ruimte kan afgelees word uit mense soos oom Jakobus de Wet wat leef binne die natuurlike ritme. Oom Jakobus se Godsbeeld getuig daarvan dat mense soos hy hulle skik volgens omstandighede. Dat hy sy identiteit nog aan die hand van Ou-Testamentiese norme konstrueer, blyk uit die feit dat hy geen onderskeid tussen godsdiens en politiek tref nie: die bestuur van die park is direk eweredig aan die bestuur van die vrou en die siening van sy boktrop in menslike terme word gelyk gestel aan die politiek van apartheid.

Ook op die vlak van religie is daar ingrypende verskille tussen die verteller en die inheemse bevolking, soos gesimboliseer deur oom Jakobus. Waar hy leef in noue verbondenheid en in diepe afhanklikheid van sy Skepper, waar hy die teenwoordigheid van Christus as heilig ervaar, gebruik die verteller die naam van die Here slegs om uit te vaar teen die omstandighede. By oom Jakobus is geen opstand te bespeur nie, slegs 'n bewustheid van vrede en afhanklikheid van 'n Hoër Mag sonder wie se hulp hy nie in die barre woestyn kan oorleef nie, terwyl die verteller ooglopend die Here verkwalik vir haar gevoel van ongemak en onbehae. Ook hierin kan ons 'n verskil in lewens- en wêreldbeskouing sien tussen die inheemse bevolking en die Westeringe wat die land as hulle eie aangeneem het, maar steeds nie kan vrede maak met die geaardheid daarvan nie.

Uit dié gedeelte kom egter ook ironieë na vore wat dui op die onherroeplike vermengingsproses in kulturele prosesse; die Namas praat Afrikaans én is Christene, net soos die verteller. Verder is sowel die Christendom as die taal wat hulle praat koloniale erfenisse. Die verteller distansieer haar in wese dus van wat eintlik uit háár kultuur kom, maar deur haar beleef word as méér hulle s'n as hare! Ook die name van die Namas - Eksteen en De Wet - is tipiese Afrikanername. Hierdie proses is dus eintlik reeds simbolies van 'n nuwe hibriede samelewing wat oënskynlik sonder bewuste bemiddelingsprosesse tot stand gekom het. In hierdie geval ondervind sy kulturele verskille asook die ruimte wat hulle bewoon, as skeiding tussen haar en die Namas, terwyl dit wat eintlik die grootste gemene deler tussen haar en hulle is, geen rol in hierdie narratiewe speel nie.

Die besondere verhoudings wat in die gedigte onder bespreking tot stand kom tussen karakter en ruimte, kan, ook op die vlak van die bundel as geheel gesien, reeds inspeel op een van die belangrikste bundeltemas, naamlik dat begrip van mekaar se andersheid op sowel die vlak van persoonlike as kollektiewe identiteit een van die voorvereistes van vreedsame naasbestaan in hierdie land is.

Die belangrike identiteitskeppende aard van ruimtelike belewenis kan in hierdie gedigte nie misgelees word nie. Die diskoers van plek is 'n belangrike wyse waarop subjektiwiteit tot stand kom. Met verwysing na die gedig "narratief van ou nomadiese trekpatrone" 915) wys Louise Viljoen (2002:30) daarop hoe die barre landskap deur die inwoners

geappropriëer word deur die handeling van naamgewing waardeur eienaarskap bevestig word. Deur die toedoen van “Ouman Mandela” (16) en die rol wat hy gespeel het in die Namas se stryd om besitreg van hulle grond, het die Namastam subjektiwiteit verkry “omdat ons nou ons eie woord is” (16). Die klem wat mev. Farmer plaas op die beskrywing van die landskap en veral op haar interpretasie daarvan en haar plek daarbinne, vestig haar (en by implikasie haar mense) as subjek(te) binne ‘n eie ruimte, want “it is precisely within the parameters of place and its separateness that the process of subjectivity can be conducted” (Ashcroft et al., 1995:392).

### 2.3 Beheer oor ruimte

Binne dieselfde “narratief” vind egter ook problematisering van grondbesit plaas, wanneer die mense wat in die “nou” van die verhaal op die grond woon wat as vergoeding vir hulle stamgrond aan hulle gegee is, deur die “park-se-man” teruggeneem word “om ons die park te wys vroeër waar ons bees geloop het” (17). Dit is ironies dat die mense wat vroeër eienaars van die grond was, nou deur die “park-se-man” aangespreek word wanneer hulle “van daai pol” eet. Hierdie “narratief” het reeds iets van ‘n geskiedenis aan hom deurdat dit as ‘n anekdote vertel word wat klem plaas op die palimpsestiese aard van plek en op die aard van geskiedenis wat op kontrapuntale wyse in die ruimte ingebed is. Die hele kwessie van grondbesit word deur dergelyke praktyke verder ondermyn en geproblematiseer.

Uit bostaande blyk ook duidelik dat die proses van ruimtelike beheersing eintlik nooit afgesluit word nie, maar dat beheer oor ruimte telkens opnuut bepaal word deur nuwe maghebbers. Die maghebber van die dag bepaal wie legitiem ‘n stuk grond beset of mag beset, met die gevolg dat nuwe vervreemdings steeds plaasvind. In wese is dié kwessie nie primêr ‘n postkoloniale kwessie nie, maar word dit deur postkoloniale teorieë belig weens die werkinge van mag wat daarby betrokke is, naamlik die koloniale mag wat sigself die seggenskap oor ruimte opgeëis en toegeëien het. Plaaslik word tans meer grond onteien deur sogenaamde prosesse van herbesitneming as tydens die vorige bewind, maar dit word nou as legitiem beskou weens die aanname dat ook die mag legitiem is. Ten diepste berus hierdie proses op ‘n aanname dat bepaalde groepe reg het op sekere gebiede en dat mense die aarde of die omgewing besit.

In die siklus "*ses narratiewe uit die Richtersveld*" word postkoloniale aannames oor grondbesit sowel geapproprieer as ondermyn. Kontrole oor ruimte as inskripsie van mag word gesimboliseer deur sowel die regering se onteiening van grond vir die Richtersveld Nasionale Park waardeur die oorspronklike eienaars die gebruiksreg van die grond ontnem word asook deur talle verwysings van die Richtersveld-gemeenskap na "hulle" grond. Besitname en besitreg word geïllustreer deur die praktyk van naamgewing waardeur 'n plek in taal vasgelê word. Naamgewing kan ook verbind word met die skeppingsakt – dat 'n plek eers tot stand kom in taal wanneer dit by sy naam genoem word. In die geval van dié gedigsiklus word herbesitname van die grond ook onderstreep deur klemlegging op inheemse name (sien "narratief van ou nomadiese trekpatrone", 15) en die gebruik van streekstaal en idiolektiese afwykings. Beskrywing van landskap lê klem op die skeiding tussen konkrete en beskryfde ruimte en lê die suggestie dat plek in wese 'n diskoers is: plek *is* taal. Skeiding tussen konkrete en beskryfde ruimte wys ook heen na die inherente verskil tussen ruimtelike belewenis van inheemse en koloniale beleving van dié ruimte: "Place is thus the concomitant of difference, the continual reminder of the separation, and yet of the hybrid interpenetration of the colonizer and colonized" (Ashcroft et al., 1995:391). Dié verskille in interpretasie kom dwarsdeur die bundel voor, waarvan een van die mees eksplisiete in die beskrywing van die Nigerrivier voorkom deur klemlegging op sowel die spreker se emosionele belewenis as op Westerse maniere van beheer deur optekening, kartografering, begrening en hebsug:

rivier der riviere  
 as grens geëien deur die magtiges  
 as belemmering verklaar deur die gieriges  
 as terrein verower, gekaart, bevaar en beheer (99).

#### 2.4 Ruimte en taal

Een van die opvallendste eienskappe van die gedigsiklus "*ses narratiewe uit die Richtersveld*" is dat die stemme van verskeie lede van die gemeenskap in hulle eie streekstaal gehoor word. Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995:391) beskou die kreatiewe spanning tussen die taal van die koloniseerder en die ruimte wat beskryf word – dit word genoem "sense of 'lack of fit' between language and place" - as stimulasie vir postkoloniale skrywers om 'n nuwe taal te bedink waarmee postkoloniale ruimte beskryf kan word. Gebruik van streekstaal in die Richtersveld-gedigte wat duidelik verskil van die standaardvariant van Afrikaans van die sprekende ek, is in dié gedigsiklus 'n belangrike identiteitskeppende handeling. Die gaping tussen die Algemeen Beskaafd van die digter wat in die res van die bundel gehoor word en die taal van die verskillende

lede van die Namagemeenskap wat in die ses narratiewe aan die woord kom, word, aldus Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995:391) metonimies vir die proses van herbesitname van die geleefde ruimte. As konfrontasie met die standaardkode verteenwoordig dié tipe taalgebruik die marginale aspek van taal en vind ondermyning plaas tussen die onderskeid standaard-variant, wat dui op die onstabiele, hibriede en steeds veranderende aard van taalgebruik. Die gebruik van twee verskillende wisselvorme in dieselfde gedig vir die woord "eintlik", naamlik "ientlik" en "eentlike" (13) deur twee verskillende sprekers, lê klem op idiolek wat, as persoonlike taalvariant van 'n individu, 'n sterk identiteitskeppende aard het. Die vreemdheid van die sprekende ek in die Richtersveld-ruimte word vergestalt deur sowel haar taalgebruik as haar persoonlike belewenis van dié ruimte. Enersyds is die gebruik van wisselvorme sinekdogeïes vir die vreemde kultuur, maar terselfdertyd verleen dit die leser (en in hierdie geval ook die optekenaar van die "narratiewe") ook toegang tot dié vreemde kultuur. Deur gedurige verwisseling van die taalkode, lê die digteres klem op die kompleksiteit van rasseverhoudinge in ons land en op kulturele verskille tussen haarself en die Namas – verskille wat in berekening gebring moet word wanneer nuwe verhoudinge tussen die verskillende mense van Suid-Afrika gesmee word.

### **3. TWYFEL AAN DIE REPRESENTASIEVERMOË VAN TAAL**

Problematisering van kulturele verskille en die inskripsie daarvan in taal, soos hierbo aangetoon, is volgens Ashcroft (2001) een van die belangrikste transformerende funksies van postkoloniale taal en letterkunde. Ashcroft se teorie kan egter nie sonder meer op Suid-Afrika en op Afrikaans toegepas word nie, eerstens omdat Engels hier nie die postkoloniale taal is nie en tweedens omdat Afrikaans sowel 'n koloniale as 'n postkoloniale karakter het. Afwyking van Standaardafrikaans kan nie ongekwalifiseerd gereken word as inskryf teen koloniale diskoers nie, maar dit funksioneer wel as metonimiese gaping met die gepaardgaande vervreemdende effek wat Ashcroft (2001:76) daaraan toeskryf. Die stryd om Afrikaans sedert die Eerste Taalbeweging en veral ook na 1994, is welbekend, asook die feit dat die taal vir Afrikaners ten nouste saamhang met sowel bevryding van die Britse koloniseerders as belangrike identiteitskwessies, veral in die huidige demokratiese bestel waar dit toenemend onder druk kom van Engels. Aan die ander kant is Afrikaans egter vir baie mense van Suid-Afrika ook die taal van die onderdrukker en word dit verbind met onregpleging

gedurende die apartheidsregering. As sodanig is dit dus 'n taal wat veelvuldig gemerk is en ambivalente emosies by verskillende Suid-Afrikaners oproep.

### 3.1 Skryf as reis

Dit is hierdie komplekse, meerduidige funksie van taal in die versoeningsproses wat 'n belangrike tema vorm van die gedig "aankoms" (101-103).

aankoms (fragment)

as stilte die sylyn van sterre begin voer  
kom die poësie  
en dit kom altyd in die kleur van mens

die vrou met die witste oë  
bind 'n doek om haar borste  
of sy 'wees gegroet' of 'kom binne' sê  
kan ek nie onthou nie  
ek was heel deurmekaar  
mag Allah gee dat sy myne word  
voor ek van my verstand af raak

dis die maan  
dis die duin  
dis die geluid van my perd  
hierby leef ek

selfs al breek hulle my pen  
          slaan my woorde aan die brand  
selfs al vernietig hulle my perde en kamele  
          bly my tande aan hul polse hang  
selfs al gryp hulle my laaste asem  
          bly ek in hulle nekke skroei

ek dink nie, ek sing  
ek is die digter van stilte

ek swerf agter die woord aan  
swendelaar is ek van die woord

poësie hou haar besig met lig  
ja tog, dit moet gloei aan die binnekant

poësie begin wanneer klank om lig gevou word  
sodat jy geopen leef  
met volledig toegang tot jou naaste self

met die litteken van tong  
skryf ons die grond onder ons voete  
skryf ons die ruimte waarin ons asemhaal  
in jou woord ruik jy mens proe jy Afrikaan  
om te skryf

          is om te hoort  
          met jou  
my stem is vir die eerste keer vry

ons groet  
almal is uitgelate  
ek weet waarheen ek op pad is  
tot hiertoe en verder huis (102-103).

As deel van die reisgedigte in die laaste afdeling van *Kleur kom nooit alleen nie*, is dié gedig 'n ontmoetingspunt of 'n drumpel tussen reis en skryf as belangrike liminale handeling. Oor die ooreenkoms tussen die skryfhandeling en die reis skryf Krog: "ek swerf agter die woord aan" (102). Die metafoor van die gedig as reis kom ook in die derde gedig van dieselfde siklus voor:

reisende  
reisende die roete in  
die roete behorende tot dié wat hoort  
en dié wat nie hoort nie  
reisende  
reisende al inner die oerroete in  
al reisende ritsel die skaamste sinne in my los  
wat verlig wegdwarrel  
omdat hulle hier nie hoort nie (87).

Skryf as reis na die A/ander toe en die bedink van 'n nuwe taal waarin 'n nuwe "ons" gedefinieer kan word wat wyer strek as die belemmerende definisies van "ons" en "hulle" wat onder apartheid gegeld het, is een van die belangrikste temas van die bundel onder bespreking. Dit lyk beslis asof Krog, soos reeds elders aangetoon, dié metafoor bewustelik gebruik in 'n poging om die grens oor te steek na nuwe identiteite wat versoening tussen opposisionele groepe moontlik maak en asof sy dié bepaalde reis as een van die belangrikste funksies van haar digkuns (veral in *Kleur kom nooit alleen nie*) beskou. Buitengewone klemlegging op die woord "hoort" deur drievoudige herhaling in die bo-aangehaalde strofe, dui op die aard van die gewenste identiteit wat 'n "hoort" by mekaar as belangrike vereiste stel. Verder suggereer die reis-metafoor natuurlik ook 'n reis na die minnaar toe, nog 'n beeld vir die A/ander wat dwarsdeur die bundel loop. Maar die reis is ook 'n belangrike identiteitskeppende simbool waardeur kennis van sowel die self as die ander gesuggereer word. Hierdie selfkennis kom aan die einde van die gedig wanneer die sprekende ek tot die slotsom kom: "ek weet waarheen ek op pad is / tot hiertoe en verder huis" – selfkennis wat haar tot op die grens gebring het van wat nodig of moontlik is óf waarmee sy bereid is om haarself te assosieer. Dié besef is ook die ontdekking van betekenis deur middel van die poëtiese woord waarheen die reis haar uiteindelik gelei het. Veelseggend is die oop, suggestiewe aard van dié slot wat in lyn is met die konklusie waartoe Viljoen & Van der Merwe (2007:26) kom in hulle boek "Beyond the threshold", naamlik dat "literary writers are pre-eminently interested in liminal situations and marginal figures, but they shun complete incorporation, preferring rather to have their texts end in suggestion, ambivalence and uncertainty".

Skryf van poësie as reis in die psige in, is in wese 'n identiteitskeppende handeling en in hierdie geval die skep van 'n kollektiewe identiteit wat in ooreenstemming is met die ideale van die "Reënboognasie". Snow (2001) postuleer dat "[c]ollective identities are seen as invented, created, reconstituted, or cobbled together rather than being biologically preordained or structurally or culturally determined" en dat hierdie "sense of 'one-ness' or 'we-ness' [is] anchored in real or imagined shared attributes and experiences among those who comprise the collectivity ...". In die gesiteerde gedig is daar 'n duidelike betekenisparadigma van hoe hierdie kollektiewe identiteit deur middel van woorde en nie-woorde (stilte) tot stand gebring of gekonstrueer word: "as stilte die sylyn van sterre begin voer / kom die poësie"; "ek dink nie, ek sing / ek is die digter van stilte"; "ek swerf agter die woord aan"; "poësie begin wanneer klank om lig gevou word / sodat jy geopen leef / met volledig toegang tot jou naaste self"; "met die litteken van tong / skryf ons die grond onder ons voete / skryf ons die ruimte waarin ons asemhaal" (102). Aktiewe betrokkenheid by identiteitskonstruksie, soos hierbo aangetoon, weerspreek die koloniale aanname dat gekoloniseerdes passiewe subjekte is – waar gekoloniseerdes hier nie slegs in die eng betekenis van postkoloniale verhoudinge verstaan moet word nie, maar gelees moet word as synde alle mense wat op welke wyse ookal onderdruk word, hetsy vanweë gender-, rasse-, sosio-ekonomiese of kulturele verskille.

### 3.2 Skryf as reis na die A/ander

Verwysing na "jou naaste self" suggereer die "ek" én die "naaste"/"jy"/"ander", maar impliseer ook die kollektiewe identiteit in die verbondenheid van die "naaste" en die "self" met mekaar. Dergelike ambivalente woordkeuses ondermyn in die algemeen binêre denke en is 'n inskripsie van die gelaagde aard van die werklikheid in die teks. Medemenslikheid (naasteliefde) is trouens ook 'n belangrike tema in ander gedigte uit die bundel, soos blyk uit die volgende sitate:

hoor! hoor die opwel van medemenslike taal  
in haar sagte weerlose skedel  
en hoor die stemme  
die talige stemme van die land  
almal gedoop in die lettergreep van bloed en hoort  
be-hoort die land uiteindelik aan die stemme wat daarin woon ... (38)

en:

mag ek jou vashou my suster  
in dié brose oopvou van 'n nuwe, enkele medewoord (41).

Bostaande aanhalings demonstreer, net soos die gedig onder bespreking, dat taal 'n belangrike rol speel in die skep van versoenende, medemenslike verhoudinge waarin besondere klem geplaas word op "hoort" by mekaar en dat nuwe taal aktief geskep moet word waar 'n taal of 'n register van versoening nie bestaan nie. Dat die sprekende ek glo "[poësie] kom altyd in die kleur van mens" is 'n stelling wat aandui hoe belangrik sy die opdrag van die digter in die totstandbring van positiewe medemenslike verhoudinge ag.

Die klem wat die gedig op "lig" laat val ("poësie hou haar besig met lig" en "poësie begin wanneer klank om lig gevou word", 102) beklemtoon 'n gesamentlike strewe na 'n hoër morele ideaal as belangrike komponent van identiteitskepping. Hierin lê ook die antieke geloof dat woorde heilig is en op magiese wyse nie slegs die genoemde simboliseer nie, maar dit konkreet teenwoordig kan stel. Ook hierdie verbondenheid deur "a sense of moral virtue" speel volgens Snow (2001) 'n belangrike rol in die vorming van kollektiewe identiteite. Ofskoon lig in die meeste religieë as beeld van die goddelike gebruik word, word dit ook dikwels in die sin van "openbaring" en van "selfkennis" gebruik. Implisiet in die verwysings na "lig" is dus sowel versoening as religieuse handeling asook die noodsaaklike *insig* in 'n bepaalde situasie wat die behoefte skep om "te hoort met jou" (103).

### 3.3 Taal as skepper van ruimte

Bymekaarhoort word in hierdie gedig konkreet voorgestel as die deel van 'n bepaalde ruimte wat deur die woord tot lewe opgeroep word. Ashcroft (2001:125) beskou taal as een van die belangrikste maniere om ruimte tot stand te bring. Hy voer aan dat ruimte ten nouste saamhang met identiteit. Die vraag "Waar *hoort* ek?" is een van die belangrikste postkoloniale vraagstukke waarmee ook die gedig onder bespreking hom besig hou. Soos in die eerste gedig van die bundel en elders, duik die beeld van die liggaam as landskap (of die landskap as liggaam) in dié gedig op via die reeds bekende litteken-metafoer: "met die litteken van tong / skryf ons die grond onder ons voete" – die landskap word dus gekonstrueer deur middel van die poëtiese woord. Die woord "litteken" roep egter ook die gemerktheid van die taal op waarin die gedig geskryf word. "Litteken" kan hier dui op die afkoms van sowel die taal as van die digteres en as sodanig lê daar dus ook 'n bepaalde geskiedenis opgesluit in dié teken. Soos in 'n vorige hoofpunt aangetoon, lê daar eweneens 'n bepaalde ambivalensie aan die basis van die geskiedenis en van geskiedskrywing. Vir oom Jakobus de Wet (22-26) is die

geskiedenis ongekompliseerd, want hy aanvaar dit bloot soos hy dit sien, maar vir die digteres is dit meer kompleks, soos onder andere blyk uit die vertellings van die geskiedenis van verskillende groepe binne die land. Veelseggend is egter dat sy die taal as litteken beskou en nie (meer) as wond nie. Hierdeur word gesuggereer dat die verhoudinge tussen verskillende Suid-Afrikaanse groeperinge besig is om gesond te word en nie meer 'n "oop aar" (24) is nie; dat versoening dus nie meer 'n vae visie is nie, maar reeds in proses is. Soos die versoeningsproses, is ook die proses van identiteitskepping 'n voortdurende proses. Wanneer die digteres haar gedig eindig met die reël "ek weet waarheen ek op pad is", word daardeur gesuggereer dat om Afrikaan te wees, nie aankoms by 'n vaste punt beteken nie, maar 'n voortdurende reis, soos Snow (2001) aantoon: "... collective identity is, at its core, a process rather than a property of social actors".

Benewens die konkrete ruimte van saamwees wat deur die gedig gesuggereer word, bring die reismetafoor met sy implikasie van grensoorskryding, asook die digteres se metatekstuele kommentaar en 'n akute bewustheid van die skryfproses ook 'n metafisiese ruimte tot stand. Die gedig word 'n liminale ruimte buite die normale sosiale strukture waarin met nuwe modelle en kombinasies geëksperimenteer kan word, 'n soort smeltkroes van kreatiwiteit en literêre interaksie, 'n kruispad waar verskillende stemme en sosiale diskoerse gehoor word (sien Viljoen & Van der Merwe, 2007:3,5,8,26). Klem op die skryfhandeling bevestig die siening van die gedig as ruimte van betekenisgenerering.

### 3.4 Transformasie

In hulle besinning oor die rol van skrywers in die Nuwe Suid-Afrika wys Viljoen & Van der Merwe (2007:2-3) op die gaping wat ontstaan wanneer meesternarratiewe hulle ordenende funksie verloor. Dié gaping word dan op kreatiewe wyse deur skrywers gevul: "... they have the imagination and the power of words to create narratives depicting new possibilities of existence". Dikwels maak skrywers in dié proses gebruik van "geleende" materiaal ten einde nuwe groeipunte te vestig:

New and vibrant branches are grafted or inoculated onto strong rootstocks, and these vibrant elements can then, in the new context, develop in different and surprising directions. Cross-fertilization can create cultivars – [...] more eloquent, more insightful, giving richer ultimate meanings in the case of texts" (Viljoen & Van der Merwe, 2007:6).

Dit is duidelik dat Krog, veral in die laaste afdeling van *Kleur kom nooit alleen nie* van dergelike metodes gebruik maak ten einde 'n soort hibriede teks te skep wat simbolies word vir 'n nuwe kollektiewe (Suid-) Afrikaanse identiteit. In die gedig "aankoms" (101-103) integreer sy, soos onder andere ook in die gedig "griots" (89-90) die werk van ander digters in haar eie gedig. Die tweede, derde en vierde strofe van die fragment wat ten aanvang van hierdie hoofpunt aangehaal is, is 'n aanhaling uit die werk van ander digters wat kommentaar lewer op en gejuks taponeer word met haar eie ars poëtica elders in die gedig. Op die aand van die vyftiende en laaste dag van die poësiekaravaan kom al die digters in die hotel bymekaar. Die burgemeester van Arouane lees 'n Arabiese gedig voor: "'O, die vrou met die witste oë,' sê die burgemeester van Arouane. 'Sy het 'n lap om haar borste gevou. Of sy gesê het: Wees gegroet! of Kom binne! kan ek nie onthou nie. Ek was verlore. Mag Allah gee dat sy myne word of ek sal van my verstand af raak.'" (Krog, 2005:366). Later dra 'n Toereg-hoofman voor: "'Selfs al breek hulle my pen, sal my woorde vlam vat; selfs al maak hulle my perde en kamele tot niet, sal my tande aan hul gewigte hang; selfs al neem hulle my laaste asemteug, sal ek hul handpalms skroei. [...]" (Krog, 2005:367). 'n Arabiese digter lees: "'Ek is die swerwer van die woord, die nomade, ek swendel met die stilte van woorde [...]" (Krog, 2005:368). En ten slotte lees Bambara voor: "'Poësie is altyd besig met lig. Poësie gloei van binne. Poësie is die ritueel wat klank oor lig drapeer. Sodat jy oopgemaak kan leef'" (Krog, 2005:368).

Die vreemdheid van dié hibriede gedig wat onder andere geleë is in minder gebruikelike vorme soos "'wees gegroet'" (102) en die verwysing na Allah wat die versugting van die digter mag verhoor (102), bring natuurlik ook 'n metonimiese gaping tot stand en werk sodoende vervreemdend in op die leser. Integrasie van die stemme van ander Afrika-digters met haar eie, is 'n kreatiewe metode waarvan Krog gebruik maak ten einde die gaping te vul wat verlies aan meesternarratiewe in alle (Suid-)Afrikaanse kulture gelaat het. Soos hierbo betoog, beskik sulke hibriede, intertekstuele tekste dikwels oor krag en uithou vermoë waaraan "suiwer" vorme mank gaan en kan die "inenting" van 'n nuwe "loot" in die vorm van poëtiese woorde wat in ander digtradisies oor groot trefkrag beskik, moontlik 'n bydrae lewer in die bevrugting van 'n nuwe (Suid-)Afrikaanse kollektiewe identiteit.

Ashcroft (2001:56-81) sien juis in die unieke wyse waarop taal deur skrywers gebruik word, een van die kragtigste middele om bestaande toestande van onderdrukking en onreg te transformeer. Omdat taal die vermoë het om iets as waar en reg te sanksioneer en as sodanig dus 'n bepaalde "waarheid" tot stand te bring, kan bestaande "waarhede" ook deur taal gedekonstrueer word, byvoorbeeld deur herinskripsie van die verhouding kern-periferie. Literêre tekste word dikwels as liminale ruimtes gesien waarin *communitas*-handelinge kan plaasvind en Viljoen & Van der Merwe (2007:27) wys spesifiek daarop dat uitbreiding van die grense van die eerstepersoon deur insluiting van en identifikasie met die armes en onderdrukte 'n tipiese *communitas*-handeling is van Suid-Afrikaanse skrywers in die na-apartheidsera. So kan taal dus funksioneel word in die stryd teen onderdrukking deur die wyse waarop betekenis in tekste tot stand gebring word en 'n nuwe ruimte deur middel van die woord geskep word.

In die fragment onder bespreking kom 'n semantiese paradigma van stryd en worsteling tot stand waarin die skryf van poësie deur metafore van die struggle verwoord word: "selfs al *breek* hulle my pen / *slaan* my woord *aan die brand* / selfs al *vernietig* hulle my perde en kamele / bly my *tande aan hulle polse hang* / selfs al *gryp* hulle my *laaste asem* / bly ek in hulle nekke *skroer*" (102). Die noue verband tussen die vryheidstryd en die skryf van poësie word in dié paradigma vasgelê wat aansluit by die besinning oor die skryfhandeling in die gedig "skryfode" (66-74) waar die digteres verklaar: "en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg [...] en ek baklei met myself tot die dood toe" (66).

Dat die stryd sinvol was, word geïmpliseer deur klem op die transformerende krag van die woord in die voorlaaste strofe van die gedig "aankoms": "met die litteken van tong / skryf ons die grond onder ons voete / skryf ons die ruimte waarin ons asemhaal / [...] om te skryf / is om te hoort / met jou / my stem is vir die eerste keer vry" (103). Hierdie ruimte wat tot stand kom deur die poëtiese woord, is primêr 'n ruimte van vryheid. Poëties word dié vryheid uitgelig deur die woord "vry" as laaste woord van die voorlaaste strofe en die drievoudige herhaling van die woord "skryf" wat met dié woord rym. Hierdeur word ook die belangrike relasie tussen "skryf" en "vry(heid)" beklemtoon. Dit lyk dus asof vryheid eers deur taal tot stand gebring moet word alvorens dit in die praktyk kan realiseer, want eers nadat die ruimte "geskryf" is, kan die sprekende ek verklaar: "my stem is vir die eerste keer vry" en is daar sprake van oppadwees na die konkrete ruimte van "huis" (103).

Uit die gedig "aankoms" (101-103) met sy eksplisiete metatekstuele kommentaar wat selfs as 'n ars poëtika in die klein beskou kan word, is dit duidelik dat Krog wel deeglik bewus is van die postmodernistiese klem op taal in die skepping van 'n bepaalde waarheid en 'n middel waardeur Cartesiaanse opposisionele sisteme gedekonstrueer en herskep kan word, sowel as van die postkoloniale klem op taal as identiteitskeppende meganisme. Dit is verder ook duidelik dat sy dié aannames onderskryf en op kreatiewe wyse daaraan probeer beslag gee. In die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* word deurgaans buitengewone klem geplaas op taal en die transformerende krag daarvan. Die digteres skep doelbewus poëtiese taal in 'n poging om versoening tussen opposisionele groeperinge te bewerkstellig. Hierdie taal het in baie gevalle 'n duidelike hibriede aard waarin verskillende registers, diskoerse en genres vermeng word. Dit speel 'n belangrike rol in die totstandbring van postkoloniale identiteit wat gebaseer is op die bestaan van 'n subjek wat tot aktiewe identiteitskonstruksie in staat is. As sodanig speel taal dan ook 'n belangrike rol in die "struggle", wat binne die konteks van die bundel nie slegs 'n opstand is teen koloniale oorheersing en die gevolge daarvan nie, maar van alle vorme van oorheersing en onderdrukking. Die gedig is sowel 'n teoretiese ruimte wat deur die logos tot stand gebring word, as dat dit verwys na die skep van nuwe ruimtes vir alle mense van die land/kontinent waarin vreedsame naasbestaan moontlik is deur dit op 'n nuwe, bevrydende wyse te bewoon.

#### **4. 'N NUWE PERSPEKTIEF OP DIE GESKIEDENIS**

Soos identiteit deur taal en taalgebruik vasgelê en bevestig kan word, is geskiedskrywing insgelyks 'n manier wat bepaal wie/wat *is*. Ashcroft (2001:92) wys tereg daarop dat "(t)he story that decides 'what happened' is a story that determines 'what is'. For this reason history is of crucial importance in constructing a sense of identity". By implikasie het diegene wat geskiedenis het, derhalwe bestaansreg en diegene wie se geskiedenis nie gedokumenteer is nie, bestaan nie. Die gebruik van koloniale geskiedskrywers om die geskiedenis van koloniale plekke te begin met die aankoms van Europese setlaars en om daarna te konsentreer op die aard van die kontak tussen setlaar en inboorling, ontsê gekoloniseerdes dus 'n eie identiteit deur te impliseer dat die gekoloniseerde land eers met kolonisasie ontstaan het en dat diegene wat dit vroeër bewoon het, nie "is" of voorheen "was" nie. Die eerste gedig in die bundel *Kleur kom*

*nooit alleen nie* is 'n geskiedenis van die Groot Garieprivier – in alle opsigte 'n duidelike inskrywing teen die bestaande tradisie van geskiedskrywing.

1. die Groot Gariep

toe was die pole nie ys nie -  
die see 'n stadig sirkulerende werweling van loue  
water rondom Gondwana  
- tot met die skeuring

die kontinent wikkel haarself saggies los  
van ander  
en sien hoe't wegdryf as horisonne

dis die geboorte van die Groot Rivier  
die Oer-Oranje  
'ons noem hom nie Gariep nie,' sê oom Jakobus de Wet  
'ons noem hom die Oranje  
maar ientlik vir ons is hy: Die Rivier'

los van ander skiet suider-Afrika die lug in  
bibberend van losse vryheid  
mere en seë dreineer die opgetilte landskap langs  
afgeplat weggevreet  
die oerrivier stroomroof deur trôe  
gletsergleuwe lemme van kwartsiet  
die rivier tel spoed op skuim verby Glorigat se knakpunt  
en roei uiteindelik met sliksagte fluweelafsettings  
op die oewers af see toe

'die eentlike reddende ding is die mis,'  
beweer Dawid Links  
'dis hy wat ons as Namas: Huries noem  
hy stoot uit die koue trogte van die Benguela  
aan wal gewaai deur wind, en begint veldoor sleep hientoe  
die koppe onderskep dit  
so jy weet: bossies, klippe - ammil drink dou  
maar te veel Huries maakie veld blou  
daarom verkies ons landsweer - so vir die vlotter natmaakslag'

Dwyka-ys is 'n naam in my taal  
en graniet van die Violsdrifsuite!

die slang  
(sjuut! moet sy naam nie noem nie  
hy figure fyn uit wie't jy is)  
en as hy jou eers gehou en gehad het  
kom jy nimmernooit los  
moet jy terug  
dieselle tyd, dieselle plek, elke jaar dring jy water toe terug  
bak staan of bo leef  
trug sal jy trug  
soos die ander vrou  
bak sy brood  
sit sy kerk  
as sy hom hoor fluit  
staan sy op 'n loop  
slaap-loop sy rivier toe

'n verskriklike krag is dit as die slang jou vat  
soos dwing soos droom  
daarna onthou jy niks

net die diamant op die voorkop  
en dat hy snags uitkom om te wei  
party sê hy krul in die Wondergat  
waarvan niemand nog die bodem gekry het nie  
(dis nou behalwe die man van Kubus  
wat afgegaan en nog dieper afgegaan het  
toe't opkom was sy hare spierwit  
en sy stem weg  
tot sy dood weet niemand wat hy't sien nie)  
(13-14)

Die eerste eienaardigheid wat 'n mens aan dié geskiedenis opval, is dat dit begin lank voor die ontstaan van die mens, by die skeuring van Gondwana, die oerkontinent waarvan Afrika miljoene jare gelede 'n deel was. Ashcroft (2001:85-92) en Hutcheon (1989:66-70) lê baie klem op die narratiewe aard van koloniale geskiedskrywing en veral op seleksie en kombinasie van gebeurtenisse aan die hand waarvan identiteite gevorm word. Ashcroft (2001:93) toon aan dat koloniale geskiedskrywing groot waarde heg aan die antiekheid van 'n samelewing se geskiedenis en dat "volwassenheid" van 'n beskawing gemeet word aan hoe ver hy sy geskiedenis kan terugspoor. Dit is duidelik dat Krog in haar gedig "die Groot Gariep" (13-14) ironies inspeel op antiekheid van geskiedenis en dat sy koloniale geskiedskrywing ondermyn deurdat sy haar geskiedenis terugneem na miljoene jare voor die ontstaan van die mens. Hierdie praktyk ignoreer die eintlike doel van moderne geskiedskrywing waarvolgens Ashcroft (2001:83) betoog:

... what it means to have a history is the same as what it means to have a legitimate existence: history and legitimation go hand in hand, history legitimates 'us' and not others.

In die eerste plek relativeer die geskiedenis van 'n rivier bostaande uitspraak en aanname oor mense, maar in die tweede plek lê dit ook klem op die siening wat veral deesdae deur ekofeministe gehuldig word (sien volgende hoofstuk), dat die mens slegs 'n skakel is in die heelal waarin nie-menslike dinge dieselfde status as mense geniet. Binne dié paradigma is dit vanselfsprekend dat 'n rivier bestaansreg en identiteit het. Hierdie siening word ondersteun deur die uitsprake van oom Jakobus de Wet wat bespiegel oor die naam van die rivier wat identiteit suggereer en Dawid Links wat die belangrikheid van die Rivier en die tipe klimaat wat daardeur geskep word, in die lewens van die Namabevolking verduidelik (13&14). Veelseggend is verder dat die digteres in haar geskiedskrywing nie gebruik maak slegs van wetenskaplik aantoonbare feite nie, maar ook van brokkies dialoog en legendes wat eweneens die mens as 'n baie klein rolspeler in die geskiedenis van die Groot Rivier impliseer – waarin die woord "Groot" (met 'n hoofletter) 'n ironisering is van die belangrikheid van die mens in sy eie oë.

Wanneer geskiedenis op so 'n wyse geskryf word dat die mens as sodanig, en nie eens 'n bepaalde kulturele groep nie, slegs 'n marginale rol vervul in die geskiedenis van 'n landstreek of in hierdie geval 'n rivier, is inskripsie van sosiale en kulturele hiërargieë natuurlik irrelevant en misplaas. In hierdie geval, waar die geskiedenis teruggaan na voor die ontstaan van die mens, word ook die betekenis van die woord "oud"/"antiek" gerelativeer en word alle koloniale sieninge van wat "antiek" en "volwasse" is, onder verdenking geplaas.

Kyk 'n mens na die narratiewe struktuur van die gedig "die Groot Gariep", blyk dat Krog se procédé 'n manifestasie is van wat Ashcroft en Hutcheon teoreties uiteensit as ondermyning van kontinuïteit asook doelbewuste fragmentering deur die inskripsie van kleingeskiedenis in die kanon van die bestaande geskiedenis. Deur dié proses kan ondermyning van totaliserende meesterkodes uitgewys word. Hutcheon (1989:67) beskou die skryf van postkoloniale geskiedenis (of historiografiese metafiksie) as 'n relativering van voorheen belangrike gebeurtenisse en stabiele narratiewe strukture wat die aanskyn van "wetenskap" het:

Historical meaning may thus be seen today as unstable, contextual, relational, and provisional, but postmodernism argues that, in fact, it has always been so. And it uses novelistic representations to underline the narrative nature of much of that knowledge.

Waar dit gebruiklik is om geskiedenis in verhaalvorm aan te bied met 'n begin, oorsaaklikheid, 'n middel en 'n einde wat duidelike gevolge aantoon, bevat die vertelling van "die Groot Gariep" (13-14) wel 'n inleiding wat ooreenkoms vertoon met die Bybelse skeppingsverhaal: "toe was die pole nie ys nie" (13). Oorsaaklikheid tussen die verskillende dele van die vertelling of 'n teleologiese einde bly egter uit. Die gedig bestaan uit drie heel afsonderlike vertellings, naamlik die ontstaan van die Afrika-kontinent en daarmee saam die Rivier wat onderbreek word deur 'n parentese waarin oom Jakobus de Wet kommentaar lewer op die naam van die Rivier, die dialoog van Dawid Links oor die weersgesteldheid van die streek en dan die mite van die waterslang. Ofskoon die Gariepriver 'n gemeenskaplike faktor in al drie "verhale" is, bevat die vertelling geen duidelike diskoersmerkers wat die onderskeie dele van die "verhaal" aan mekaar koppel, wat 'n verband tussen die dele aantoon of 'n logiese uiteinde suggereer nie. Dekonstruksie van die meesterkode van die geskiedenis met sy "structuring process that imparts meaning as well as order" (Hutcheon, 1989:62), vind op 'n soortgelyke wyse plaas as wat deur Hutcheon (1989:64) beskryf word:

... much recent narrative poetry challenges the modernist or late romantic separation of lyric poetry and narrative prose by foregrounding both the narrative codes and their (and our) desire for closure as well as for the order usually implied by systematic plot structure. What this means is that – as in fiction – there is an opening up of poetry to material once excluded from the genre as impure: things political, ethical, historical, philosophical. This kind of verse can also work to contest representation and the traditional notion of the transparent referentiality of language in its problematizing of narrative form, and as such resembles, in its effect, historiographic metafiction.

'n Vorige hoofpunt het reeds die klem laat val op die onderliggende narratiewe inslag van die bundel. Hier kan duidelik gesien word dat in die geskiedenis van die Groot Gariep die narratiewe kode van geskiedskrywing oorskry word deur die afwesigheid van “sequentiality, inevitability, purpose, authority; a teleology that is divinely ordained” (Ashcroft, 2001:82) en deur die binnedring van diskoerse wat oënskynlik buite verband staan en wat voorheen nie as poëtiese materiaal gereken is nie, soos geografiese feite en brokkies dialoog in streektaal. Insluiting van die waterslangverhaal in die verhaal van die geskiedenis van die Groot Gariep problematiseer en ondermyn op sy beurt duidelike grense tussen feit en fiksie en lê klem op die mitologiese, narratiewe en gekonstrueerde aard van die geskiedenis. Dit is voorts 'n tipiese voorbeeld van die interpolasie van geskiedskrywing deur insluiting van kleingeskiedenis wat in wese streeksgebonde is en in die meeste gevalle nie histories naspeurbaar is in die Westerse sin van die woord nie. In die oë van die meeste Westerlinge sou hierdie storiemateriaal nie as “waarheid” gereken kon word nie, omdat dit groot eise aan die verbeelding stel en vir Westerlinge ietwat absurd klink. In die Namakultuur word egter groot waarde aan dié tipe verhale geheg en word dit deur 'n groot groep as religieuse “waarheid” geag. Sodoende word by wyse van die gedig en die poësie hulde gebring aan kennis wat nie in die Weste gereken word nie én aan die geloof en waarheidsbelewenis van 'n kultuur wat nóg deur die vorige nóg deur die huidige regering geag is. Alternatiewe kennissisteme dring op dergelike wyse die geskiedkundige kanon binne en bevestig die identiteit en die waardigheid van marginale bevolkings. Deur voorplasing van dié geskiedenis in die bundel, word, aldus Viljoen (2002:29) prominensie verleen aan dié tipe verhale en die geskiedenis wat simbolies is van 'n ontluikende nuwe Suid-Afrikaanse identiteit.

'n Variasie op klip- en rotsformasies waarop klem gelê word in die beskrywing van die Richtersveldwoestyn, (13-26) is die gedig “narratief van die diamantsorteerder” (18). Waar koloniale geskiedskrywing waarskynlik die klem sou plaas op die gedokumenteerde, feitelik naspeurbare geskiedenis van die georganiseerde diamantbedryf in die Richtersveld, vertel dié gedig die verhaal van Jan Links van

Kommagas en Kiewiet Cloete se ondervindings op die diamantmyne. In plaas van 'n outoritêre weergawe word in hierdie “geskiedenis” sowel Jan Links as Kiewiet Cloete se *menings* oor diamantsmokkelary weergegee – menings wat mekaar duidelik weerspreek. Jan Links vertel: “... smokkel? by anders, maar hier in die Richtersveld, nié” (18) en in die volgende reël sê Kiewiet Cloete: “natúúrlik smokkel mens ja ... / 'n mens kan lekk-ker smokkel / as die sienewies net hou ...” (18). Ironies is dat elke spreker sy vaste oortuiging deur middel van klemlegging aantoon en dat geen regulerende “waarheid” deur die gedig verskaf word nie. 'n Bewys dat die waarheid relatief is en dat dit steeds 'n waarheid *an sich* is.

Die vertel van kleingeskiedenis is een van die belangrikste boustone van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Hierdie streeksgebonde verhale is nie slegs beperk tot die eerste twee afdelings waarin die afdelingstitels duidelik aantoon dat die verhale van verskillende mense van die land vertel word nie, maar kom ook elders in die bundel voor. “Samba Diam Werdi – opgeteken langs die Niger” (91-92) is 'n gedig waarin die metanarratiewe praktyk in die titel openbaar gemaak word en dus klem lê op die gekonstrueerdheid van dié klein “geskiedenis” wat in die aard van die legendariese inhoud ooreenkoms vertoon met die waterslangverhaal in “die Groot Gariep” (14). Dat die verhaal langs die Niger *opgeteken* is, plaas nie slegs die feitlike agterhaalbaarheid van die orale vertelling onder verdinking nie, maar dat Krog dié verhaal uit Wes-Afrika in haar bundel opneem, het ook veelseggende betekenis in die lig van nuwe versoenende identiteite wat sy deur die vertel van kleingeskiedenis tot stand probeer bring. Sy het beslis 'n groter gemeenskap in gedagte as slegs diegene wat binne die grense van Suid-Afrika woon. Deur die vertel van dié aangrypende verhaal vind dekonstruksie van onnatuurlike, gekonstrueerde grense plaas en kom 'n soort onbegrensde ruimte tot stand waarin almal wat deur dié verhaal geroer en aangegryp word, kan deel. Dieselfde ruimte van verbeelding en nostalgie wat geografiese grense te bowe gaan en ondermyn, word opgeroep deur die gedig “stad” (85) waarin die misterieuse stad Timboektoe besing word. Terselfdertyd word egter ook klem geplaas op die koloniale praktyk van begrensing en kartering van fisiese ruimtes:

in 1324 laat Keiser Mansa Musa sy kamele in Kaïro drink  
die handelaars staan verbyster as figure omhul in glansende swagtels  
afgely langs harnasse van goud, silwer en blou  
selfs die kamele glim 'n trillende woestyn satyn

so word jy die woord anderkant ervaring  
die magiese woord van droom, vervulling

en uitwissing waar karavane verdwyn in storms  
en geraamtes die roetes dui na water

maar verbete karteer my voorvaders  
hul gierige drome van glinsterende dakke  
riviere waar goud die bodem langs lym [...]  
(85)

Die gedig is 'n hibriede teks wat steun op sowel "historiese" feite, soos die verwysing na 'n datum en na 'n "historiese" figuur, Keiser Mansa Musa, as op digterlike en verbeeldingryke taal waarin alliterasie en assonansie, sowel as klanknabootsing en beskrywende woorde en frases 'n belangrike rol speel. Die herhaling van "woord" in die eerste twee reëls van die tweede aangehaalde strofe impliseer die gemaaktheid van die geskiedenis deur die woord, maar ook die opheffing van begrensing en beperking deur dieselfde woord. Diskoerse van koloniale besetting en gierigheid staan in dié gedig in jukstaposisie tot droom en vervulling. In hierdie klein geskiedskrywing het grense en die opheffing daarvan, droom en aaklige realiteit, vervulling en uitwissing, feit en fiksie, akademiese en poëtiese taal elkeen sy plek – inderdaad 'n stukkie historiografiese metafiksie.

Dieselfde omgang met die soms ambivalente waarheid van individue, vervat in kleingeskiedenis, vind ons in die tweede afdeling van die bundel, "Wondweefsel" waarin slagoffers se verhale uit twee oorloë in hulle eie woorde as dagboekinskrywings verskyn. Iets wat baie sterk trek op die digteres se weergawe van haar eie waarheid en die ondervinding wat sy persoonlik as witmens in hierdie land het, vind ons in die twee gedigte onder die titel "ná grond-invasions in Zimbabwe" (45-46) waarin sy die vraag vra:

wat doen ek dan? wie is ek dan  
met my voëlvry verklaarde vel?  
leer ek die brutaler onderskeidinge aan  
tussen 'n plaas hê 'n huis hê en 'n shack hê

is ek slegs aanvaarbaar sonder besittings  
of is besitting van die wit vel dié uiteindelik  
ergste oortreding [...]  
(46)

Mini-verhale soos hierdie is in wese ook 'n deel van die geskiedenis van Suider-Afrika en die feit dat die digteres vreesloos politiek inkorrekte standpunte soos die bostaande in haar bundel opneem, is 'n duidelike stelling teen die inskryf van ou magsdiskoerse slegs ter wille van politieke korrektheid. Verwoording van haar onsekerhede is 'n destabilisering van die lank aanvaarde postkoloniale diskoerse wat 'n sterk vermoede laat

ontstaan dat postkoloniale praktyke nie in alle gevalle meer in staat is om totaliserende sisteme wat na kolonisasie ontstaan het, teen te werk en vryheid en geregtigheid in die breedste sin van die woord tot stand te bring nie. 'n Sekere mate van ontnugtering met die meesterkode van die Reënboognasie kan beslis in hierdie gedig, sowel as in die voorafgaande gedig gelees word waarin twyfel aan alles waarvoor postkolonialiste hulle beywer, uitgespreek word:

sal 'n swart man op 'n dag in my gesig gil  
Voetsek! Fôkôf! en my huis oorvat  
en my President bly stil en sy Kabinet  
en die oorblywende wit comrades?

sal ek op 'n dag forseer word om te besef  
swart en wit het niks gemeen nie  
nie waardes nie nie medemenslikheid nie  
selfs en veral nie geslag nie (45)

Uit bostaande betoog behoort duidelik te blyk dat ondermyning van die koloniale wyse van geskiedskrywing in die bundel onder bespreking nie uitsluitlik op resepmatige wyse plaasvind nie, aangesien die digteres in bostaande en ander gedigte nie slegs die meesterkodes van apartheid ondermyn nie, maar ook die meesterkode van die ANC-regering met, byvoorbeeld, sy beleid van verandering van plekname as demonstrasie van sy politieke mag. Oom Jakobus de Wet verklaar naamlik in "die Groot Gariep" oor die Oranjerivier, wat onder die nuwe bewind die Gariepriver geword het: "'ons noem hom nie Gariep nie,' [...] / 'ons noem hom die Oranje / maar ientlik vir ons is hy: Die Rivier'" (13). Die suggestie dat een meesternarratief wat bloot bo-oor 'n ander geskryf word, nie die kern van enige onreg kan regstel nie, spreek duidelik in hierdie woorde mee. Die nuwe regering se klem op sogenaamde navorsing oor plekname in die volksmond, word deur oom Jakobus se woord op ironiese wyse onder verdenking geplaas. Wat deur 'n dergelike werkswyse, soos hierbo aangetoon, na vore kom, is die implikasie dat postkoloniale politiek besig is om homself te ondermyn deurdat dit toenemend duidelik word dat, in baie gevalle, een magsdiskoers slegs met 'n ander vervang word; dat die woordeskat verander, maar werklikhede klaaglik dieselfde bly.

## 5. POSTKOLONIALE KLEM OP IDENTITEITSKONSTRUKSIE

Konstruksie van nuwe persoonlike en kollektiewe identiteite wat in pas is met versoening, dekonstruksie van die grense van ras, geslag en kultuur en kenmerkend is van 'n nuwe, nie-opposisionele, oop paradigma, vind dwarsdeur die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* plaas. Die bundel is ryk aan metafore en simbole wat op gedeelde

identiteit dui, soos die foto's van die Gariep- en Nigerriviere wat onderskeidelik op die voor- en die agterblad van die bundel pryk, die wond en die litteken as simbole van gemerktheid, die (verwonde) liggaam, kleur en die problematiek van "hoort". Die laaste gedigsiklus van die bundel, "*van litteken tot rivier*" word ingelei deur twee belangrike motto's wat inspeel op die identiteitsproblematiek in die bundel. Die eerste motto is 'n aanhaling uit E.J. Lowe se "What is a Criterion of Identity" (84):

A criterion of identity is a principle specifying, in a non-circular way, the identity-conditions of objects of a given kind. Thus, a criterion of identity for rivers might specify that if x is a river and y is a river, then x and y are the same river if x and y have the same source and the same mouth.

Buitengewone klemlegging in die bundel op mede-menslikheid en die groot aantal gedigte wat ten doel het om aan te toon dat die liggaam, en dus die aard van alle mense dieselfde is, ongeag verskille in velkleur, word in dié motto vervat. Van daar ook die groot sorg wat die digteres aan die dag lê in die konstruksie van 'n paradigma wat aantoon dat die verskillende mense van die kontinent almal uit dieselfde mond praat, dat die behoefte aan liefde, geborgenheid, respek en vrede 'n gemeenskaplike basis tussen al Afrika se mense bewerkstellig, met die implikasie dat ons as mense en vredesoekers almal dieselfde is. Dat die voorbeeld wat aangehaal word, verwys na die identiteit van 'n rivier, is veelseggend, aangesien in die betrokke afdeling veel klem gelê word op die Nigerrivier as simbool van Afrika-identiteit en op totstandkoming van 'n kollektiewe identiteit wat onnatuurlike, koloniale grense transendeer:

rivier  
 rivier der riviere  
 Nyl van die Neger  
 n'ger-n-gereo  
 Niger  
 rivier soos geen ander  
 gesonke in herinnering en die droesem van bloed  
     kies vloei sy koers  
 weg van see, oorsprong en graniet  
 ons ontspring dieselfde  
     maar vloei wes oos  
 waak oor vloede en mere en die behoue geheue  
     van moeras en vlei [...]  
 (97)

Alliterasie van die v/w- en r-klank en assonansie van die oe/ie/e-klank in die bogesiteerde reëls bewerkstellig op klankmatige vlak die binding wat op semantiese vlak gelê word deur die reël "ons ontspring dieselfde" saam te lees met die motto van Lowe wat stel dat "x and y are the same river if and only if x and y have the same source and the same mouth" (84).

Die aanhaling verwys na “herinnering” en “oorsprong”, beide begrippe wat met identiteitskepping aan die hand van geskiedenis geassosieer word. Hoewel die “herinnering” gerespekteer word, asook die “behoue geheue”, veral omdat dit vasgelê is in trauma, in “die droesem van bloed”, beweeg die rivier (wat Afrika-identiteit versinnebeeld) later uitmekaar in uiteenlopende rigtings. Veelseggend is die herhaling van die woord “oorsprong” en “ontspring” wat in die motto as belangrikste kriterium vir identiteit genoem word: “weg van die see, oorsprong en graniet / ons ontspring dieselfde / maar vloei wes oos” (97). Hierdie reëls is ‘n direkte bevestiging van die identiteitskriteria van die Lowe-motto en dus ‘n bevestiging dat ofskoon daar diversiteit tussen mense, politieke groeperinge en kulture in Afrika bestaan, ons nietemin almal op menslike vlak dieselfde is. Dit kan gelyktydig gelees word as bevestiging van verskille en ambivalensie én as suggestie dat wegbeweeg word van ou bekende ordenende sisteme (“weg van see”) wat dikwels rigied soos in “graniet” gekap is. In die volgende strofe van die gedig word klem op oorsprong as identiteitsbepaler egter weer gedekonstrueer:

die Niger verwoes wie ‘n enkele mond probeer vind  
 want die Niger het vele monde  
 die Niger gee asem  
 die Niger smelt grense aan sy flanke  
 wat voortdreun as ondergrondse geheue (97)

Hierdie reëls lê klem op die diffuse en ambivalente aard van identiteit en suggereer hibriditeit deur dekonstruksie van die grense van die Self. Die rivier as identiteitsbepaler word gesuggereer deur die metafoer “die Niger gee asem”, tesame met die “ondergrondse geheue” wat impliseer dat die verlede ‘n bepaalde invloed op identiteitskonstruksie het. In hierdie geval is die geheue egter nie aktief nie, maar “ondergronds”, latent. Vergelyk mens dié “ondergronds(e)” ruimte met dieselfde tipe ruimte waarna die gedig “skryfode” (66-74) verwys, kan aanvaar word dat die “ondergrondse geheue” ook hier ‘n liminale, kreatiewe ruimte veronderstel. In die volgende hoofstuk sal aangetoon word dat Krog die “ondergrondse” ruimte veral gebruik om haar stem as digter te vind en dat onder andere versoeningspoësie in dié ruimte ontstaan. Saamgelees met dié gedig sou dit beslis sinvol wees om te beweer dat geheue ‘n onafskeibare bestanddeel van alle identiteit is, maar dat dit nie noodwendig ‘n belemmerende invloed op identiteitskonstruksie hoef te hê nie.

Die tweede motto van die laaste bundelafdeling het te make met die postkoloniale identiteite van kolonis en inboorling:

Settlers are made by conquest, not just by immigration ... The settler-native question is a political question. It is also a historical question. Settlers and natives belong together. You cannot have one or the other, for it is the relationship between them that makes one a settler and the other a native. To do away with one, you have to do away with the other.  
Mahmood Mamdani: *Inaugural Lecture, UCT 1998*  
(84)

Die redenasie vervat in hierdie argument het eweneens belangrike identiteitskeppende implikasies. Interafhanklikheid en leef binne 'n denksisteem wat deur direkte opposisies bepaal word, word hierdeur geïmpliseer, asook die belangrike rol van geskiedenis en politiek in identiteitskonstruksie. Dat onderdrukking van ander lank reeds 'n gevestigde praktyk in Suid-Afrika is, word bevestig deur die kleingeskiedenis wat vervat in die twee dagboeksiklusse in die tweede deel van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* waarin die verhale vertel word van die marginalisering van groepe wat vanweë hulle andersheid gedurende verskillende tye van die Suid-Afrikaanse geskiedenis van politieke mag uitgesluit was en onderdruk is. 'n Groot deel van Foucault se oeuvre (sien Foucault, 1971:241-278) word gewy aan die bestudering van magsverhoudinge. Hy toon by herhaling aan dat mense deur uitsluiting en marginalisering van andere indirek probeer om hulleself te identifiseer en dat die geskiedenis van die Self en die Ander mekaar noodwendig impliseer (sien ook Sarup, 1996:71). In dié proses word die diskoerse en ervarings van die Ander verkleiner en geïgnoreer ten einde die eie identiteit te beskerm en stabiel te hou, 'n identiteit wat bepaal word deur wat die Self *nie* is *nie* – dus die Ander (sien ook Nieman, 2003:5).

In die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* is daar talle eksplisiete en implisiete verwysings na rassisme en verkleining, marginalisering en onderdrukking van die Ander. Die volgende reëls verwys na maghebbers uit die apartheidsera en die wyse waarop hulle “male vanity” deur “othering” in stand gehou is: “ek is moeg / vir hul onbetaamlike haas om te brandmerk, in te stoet en op te pis / almal sit helaas met 'n spul stinkende identiteite in die skoot” (47). Uit dié reëls spreek die digteres se veroordeling van die tipe identiteit wat 'n mens bekom deur verkleining van ander.

Die ambivalensie van die Suid-Afrikaanse realiteit word egter in die voorafgaande gedig aangetoon waaruit dit duidelik word dat “othering” nie slegs deur blankes toegepas word nie, en dat rassisme nie slegs wit-op-swart-diskriminasie behels nie: “... of is besitting van die wit vel dié uiteindelik / ergste oortreding hoe sal ek diegene verafsku / wat my forseer om halsoorkop te vlug terug na die wit // vel, my te skaar by ander wittes omdat

hulle wit is ..." (46). Uit hierdie gedig spreek die onwilligheid wat ook onder swart Suid-Afrikaners bestaan om te vermeng oftewel hibriede identiteit te hê. 'n Ironiese weerspreking van die onderliggende tema van die bundel word deur dergelike uitsprake tot stand gebring. Dit lyk dus asof die strewe na 'n stabiele identiteit wat steeds op grond van lank-aanvaarde klassifikasiesistelsels gevorm word, in die realiteit 'n diskrepansie vertoon met die teorie van postkolonialisme, soos deur Werbner & Modood (2000:5) aangetoon:

What is felt to be most threatening is the deliberate, provocative aesthetic challenge to an implicit social order and identity [...] (W)hile demotic discourses deny boundaries, the dominant discourses of the very same actors demand that they be respected.

Die versugting na 'n hibriede identiteit in die gedig "reis", naamlik "hoe meer kere jy vermeng / hoe meer word jy van hier" (88) word deur realiteite soos die bostaande en die suggestie "alles begin dus van voor af aan / dié slag anders ingekleur" (44) onder verdenking geplaas en laat die vermoede ontstaan dat teoretisering oor postkoloniale identiteit dalk op tekstuele vlak reeds realiseer, maar dat die kuns die werklikheid waarskynlik ook in hierdie geval steeds ver vooruit is.

Dekonstruksie van praktyke van identiteitskonstruksie wat op alteriteit geskoei is, vind deurgaans in die bundel onder bespreking plaas. Inter-afhanklikheid van die A/ander as inherente deel van die eie identiteit is egter nie per definisie 'n negatiewe kwaliteit nie. Dat afhanklikheid van 'n A/ander, oftewel identifikasie, in die vind van 'n eie identiteit in baie gevalle 'n vorm van liefde is, word ook deur die bundel gesuggereer. Lewe sonder die (geliefde) A/ander is in baie gevalle onmoontlik, aangesien die mens as sodanig kontak met ander mense begeer en as 'n belangrike voorwaarde vir 'n sinvolle (voort)bestaan ag. Belangrike kommentaar op die motto wat uit Mamdani se intreerede geneem is (84) en waarin verwys word na die verhouding tussen heerser en oorheersde, word deur die slot van die gedig "Genetiese Heimwee (*Marlene Dumas*, 1984) uitgespreek::

een ding het ek geleer  
hoe meer ek jou vernietig  
hoe meer hink ek self ten gronde (55).

Hierdie reëls onderskryf die belangrike verhouding tussen twee opposisionele partye in die totstandkoming van persoonlike identiteit. Die metafoor van die minnaars wat mekaar moontlik maak, is veelseggend vir die verhoudinge tussen rasse-, geslags- en kulturele groepe van ons land en suggereer die moontlikheid van sodanige

identiteitsverandering wat 'n paradigma van haat deur 'n paradigma van wedersydse respek en liefde vervang. Dat interafhanklikheid van mekaar uiteindelik tot vrede en naasteliefde kan lei, word ook deur die gedig "afskeid" (100) gesuggereer, waarin die digteres die belangrikheid van rasseverskille in identiteitskonstruksie en medemenslike verhoudinge bevestigteken en klem plaas op naasteliefde deur die hartmetafoor:

durf vel so veel sê  
in die identiteit van woorde?

vel het vele kleure in Afrika  
die hart vele vorms

nie die kleur van vel  
maar die kleur van hart(.)

Deur die moontlikheid van "die kleur van hart", dus die verskillende wyses waarop mense in naasteliefde en harmonie kan saamleef, as primêre identiteitskeppende faktor te suggereer in plaas van "die kleur van vel", word die belangrike rol wat verskille in ras en kultuur in ons samelewing speel, onder verdenking geplaas. Relatiewiteit van velkleur as identiteitsbepaler word gesuggereer deur die klankmatige relasie tussen die woorde "vel" en "veel". 'n Identiteit wat bepaal word deur moraliteit in plaas van etnisiteit, is in lyn met die begeerte van gekoloniseerdes om identiteit te hê, ongekontamineer deur misplaaste vooroordele en hiërargiese sisteme. Die hartmetafoor wat staan vir empatie, medemenslikheid en liefde in al sy verskillende manifestasies, kom wydversprei deur die bundel voor en suggereer dat die vermoë om die "hart" in mekaar raak te sien, 'n belangrike stap in versoening en vreedsame naasbestaan is. Die volgende gedig is een van vele voorbeelde:

land van genade en verdriet

7. diepste hart der harte  
hart wat net kan bars uit hierdie swart aarde  
onverskrokke  
met tande ferm  
in die slagaar van die enigste waarheid wat altyd opstaan  
en in dié land is goddank altyd dié wat opstaan  
opstaan en opstaan  
teen die ander in  
teen die eie in  
teen geweld en onreg in  
ek besing dié verblindende medemenslike hart  
met 'n lied van hoort en behoort  
die keel smeul in trane  
vir een kortstondige skitterende oomblik is dié land  
waaragtig ons algar s'n

o my allerhart, jy kom verruk op die been!  
(41)

Dié gedig is deel van die siklus "land van genade en verdriet" (37-44) wat volg direk na die twee dagboeksiklusse in die tweede deel van die bundel. Dit sluit by die dagboekgedigte aan deur die geskiedkundige basis daarvan, die persoonlike wyse waarop vertel word en die seleksie van vertelde stof. Waar die dagboekgedigte persoonlike belydenisse bevat en dus eenvoudige verhale is, word in hierdie tien gedigte persoonlike perspektiewe en insigte aangaande die apartheidsgeskiedenis verwoord. Die siklus open met die woorde:

hoe verskriklik  
hoe wanhopig  
hoe vernietig breek dit tussen jou en my (37)

Uit hierdie reëls spreek die geweldige kloof wat daar in hierdie land tussen verskillende mense en groepe bestaan en wat geëggo word deur klemlegging op stryd tussen "ander" en "eie" in die sewende gedig van die siklus: "en in dié land is goddank altyd dié wat opstaan[...] teen die ander in / teen die eie in" (41). In die volgende gedig word die moontlikheid van dekonstruksie van dié opposisionele diskoers gesuggereer deur die reëls:

hoor! hoor die opwel van medemenslike taal  
in haar sagte weerlose skedel  
en hoor die stemme  
die talige stemme van die land  
almal gedoop in die lettergreep van bloed en hoort  
be-hoort die land uiteindelik aan die stemme wat daarin woon  
lê die land aan die voete van verhale  
van saffraan en amber  
engelhaar en kwets  
dou en eer en draai (38)

Medemenslikheid, verpersoonlik deur die hartmetafoor vorm 'n *leitmotiv* in die siklus "land van genade en verdriet" en word op byna ekstatische wyse deur die visioenêre uitroep in die sewende gedig van die siklus besing: "ek besing dié verblindende medemenslike hart / met 'n lied van hoort en behoort". "Hoort" en "behoort" is belangrike bepalers van identiteit wat in bostaande sitate duidelik in verband gebring word met taal, die poëtiese vergestaltung van idees en die vertel van verhale waardeur narratiewe identiteit gekonstrueer word. Die terapeutiese waarde wat geleë is in die vertel van lewensverhale en die konstruksie van 'n nuwe identiteit deur selfkennis wat voortspruit uit die skep van 'n sinvolle lewensverhaal, is wel bekend en word deur hierdie aanhaling onderskryf. Interpretasie van gebeure uit die verlede ("geraamtes, oorsprong, skande en as" - 38) speel 'n belangrike rol in die konstruksie van 'n lewensverhaal wat veral gemik is op die herstel van 'n bedorwe identiteit. Viljoen en Van der Merwe (2007:2) beskou dit

as die taak van skrywers om die leegheid wat ontstaan het deur die dekonstruksie van die meesernarratief van apartheid te vul, ten einde transformasie en die hergeboorte van 'n nuwe besef van *communitas* te bewerkstellig. In die agtste gedig van die siklus "land van genade en verdriet" word die gelukkige einde van hierdie proses in die vooruitsig gestel:

vanweë die verhare van verwondes  
lê die land nie meer tussen ons nie  
maar binne-in (42)

Belemmeringe tussen mense kan dus by implikasie oorkom word deur die vertel van verhare wat 'n gesuggereerde staat van ver-innerliking tot stand kan bring waarin vrede moontlik is. 'n Mens sou met reg kon beweer dat die hele siklus "land van genade en verdriet", wat in wese 'n selfondersoek van die sprekende ek is na die omstandighede in die land en haar persoonlike betrokkenheid daarby, 'n manier is om tot selfkennis te kom deur nuwe interpretasie van ou feite en verhare én 'n poging om 'n nuwe vreedsame wyse van saambestaan te bedink wat geskoei is op 'n positiewe kollektiewe identiteit.

Dat 'n gedeelde identiteit volgens die digteres moontlik is, spreek uit sowel die eerste as die laaste reëls van die gedig wat aangehaal is. "(D)iepste hart der harte" (41) dui beslis op 'n soort kollektiwiteit wat bevestig word deur die woord "allerhart" wat "almal se hart" beteken en suggereer dat die hart deur almal gedeel word. Gedeelde identiteit is beslis ook die wens van die sprekende ek wat in die gedig "afskied" (100) die volgende versugting slaak:

om die omhulsel van jou ook as myne te erken  
sou ek graag van jou wou  
  
maar die reis het my bevry  
van die tirannie van een

Snow (2001) sien 'n duidelike verband tussen kollektiewe identiteit en kollektiewe aksie:

Embedded within the shared sense of "we" is a corresponding sense of "collective agency". This latter sense, which is the action component of collective identity, not only suggests the possibility of collective action in pursuit of common interests, but even invites such action.

Dergelike kollektiewe handeling word gesuggereer deur verwysing na "onverskrokke" optrede "met tande ferm / in die slagaar van die enigste waarheid" en mense "wat opstaan [...] teen die ander in / teen die eie in" (41). Hoe radikaal die handeling moet wees ten einde die gewenste doel te bereik, word deur die volgende beeld geïllustreer: "sny my [...] / uit tyd uit willekeur en leuens uit die onhoudbare siddering / [...] sny my vry

/ in berou" (40). Soortgelyke handelingte dui op 'n doelbewuste proses wat klem lê op die gemaaktheid van identiteite. Die voordeel van so 'n gemaakte identiteit is dat identiteitskonstruksie nie afhanklik is van primordiale eienskappe soos ras, geslag en seksuele oriëntasie óf van strukturalistiese gemeenskaplikhede soos sosiale klas, etnisiteit of nasionaliteit nie, maar volgens behoefte gekonstrueer kan word (Snow, 2001). 'n Verdere troosryke implikasie van doelbewuste identiteitskonstruksie is dat "real or imagined shared attributes" (Snow, 2000) aan die basis van kollektiewe identiteit lê en dat so 'n verbeelde paradigma geskep kan word deur "'n woordeskat nuut in sag, intieme keelklanke" (42), dat taal in staat is om die oue te transformeer en die nuwe tot stand te bring: "'n duisend woorde / skroei my tot 'n nuwe tong" (42).

Transformasie van 'n politieke werklikheid wat gekenmerk word deur die nalatenskap van apartheid, is een van die vernaamste temas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Verkryging van 'n nuwe identiteit, vry van die belemmeringe van die verlede, is een manier waarop transformasie in die Suid-Afrikaanse gemeenskap tot stand kan kom. Die liriese, byna visioenêre uitroep van die sprekende ek in die bo-aangehaalde gedig: "vir een kortstondige skitterende oomblik is dié land / waaragtig ons algar s'n" is die ideale uitkoms van 'n sorgvuldige proses waarin ou, belemmerende identiteite gedekonstrueer word en versigtig vervang word deur 'n nuwe, bevrydende kollektiewe Suid-Afrikaanse identiteit.

## 6. SLOTSOM

Die voorafgaande bespreking het gefokus op die representasie van karakter en ruimte, twyfel aan die representasievermoë van taal, 'n nuwe perspektief op die geskiedenis en die konstruksie van identiteit as belangrikste manifestasies van 'n postkoloniale diskoers binne die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*.

Die belangrikheid van taal by die konstruksie van ruimte en identiteit val in hierdie bundel dadelik op. So kom die ruimte van die Namas byvoorbeeld tot stand deur appropriasie van hulle idiolek in die eerste gedigsiklus van die bundel. Die kwessie van binne- en buitelanderskap word eweneens geïmpliseer deur die vreemdheid van die sprekende ek se gebruik van Standaard-Afrikaans, maar word ook opgeroep deur die problematisering van besitterskap van die Park se grond. Om te hoort in die Afrika-ruimte is een van die belangrikste temas van die bundel en klemlegging op die

vreemdheid van die ruimte asook op die digteres se ongemak in die woestyn, lê klem op haar en haar mense se vreemdheid in Afrika. Dieselfde problematiek doen hom telkens in die beskrywing van haar reis deur Wes-Afrika voor. Problematisering van ruimte behels by Krog egter ook die ontluistering van die ideale van die nuwe regering en sy grondonteenigingsproses wat as 'n voortsetting van koloniale praktyk uitgewys word, sodat postkoloniale aannames van grondbesit hier sowel onderskryf as ondermyn word.

Krog se metatekstuele kommentaar wat 'n inherente deel van die weefsel van haar teks vorm, bewys dat die digteres bewus is van die transformerende krag wat in taal geleë is. Uit die bundel word dit duidelik dat sy doelbewus 'n hibriede soort taal skep wat in staat is om nuwe paradigmas van saamleef en versoening te skep. Een van die vele wyses waarop dié tipe taal geskep word, is deur 'n kleurvolle vermenging van diskoerse en deur klemlegging op die gelaagdheid van haar poësie wat verskillende mense van Afrika se woorde in dieselfde teks saamtrek. Taal speel nie net 'n belangrike rol in die strugle nie, maar bring ook 'n teoretiese ruimte, wat deur die gedig verteenwoordig word, tot stand wat op sy beurt weer 'n simboliese ruimte van gemeenskaplikheid en versoening verteenwoordig.

Ondermyning van die meesterkode van die geskiedenis, wat natuurlik ook deur middel van taal geskied, is 'n verdere tipies postkoloniale werkwyse waarvan Krog haar in *Kleur kom nooit alleen nie* bedien. Dit is egter insiggewend dat sy nie slegs die geskiedkundige kanon van die apartheidsregering dekonstrueer nie, maar deur subtiele inskryf teen die meesternarratiewe van die Reënboognasie ook kritiek op die nuwe bedeling lewer, sodat dit duidelik word dat postkoloniale teorie besig is om sy relevansie en sy geloofwaardigheid te verloor.

Klemlegging op 'n nuwe, beletselvrye, gedeelde identiteit is een van die hoofemas van die bundel onder bespreking. Deur inkorporasie van die diskoerse van ander digters van die Afrika-vasteland in haar poësie, kom so 'n identiteit op ikoniese wyse in baie gedigte, veral uit die tweede en laaste afdelings van die bundel, tot stand. Dit is heel van die begin af duidelik dat Krog naasteliefde, begrip van die ander se menslikheid en klemlegging op ooreenkomste in plaas van op verskille, as die belangrikste vereistes in die totstandkoming van 'n kollektiewe identiteit beskou. Dit is eweneens duidelik dat sy doelbewus werk aan die totstandbring van 'n gedeelde identiteit en dat sy

identiteitskonstruksie as 'n soort reis beskou wat nooit afgehandel is nie. Indien identiteit doelbewus gekonstrueer kan word en indien dit steeds in proses bly, hou dit bemoedigende beloftes vir die toekoms in. Maar weer eens laat die digteres blyk dat sy bewus is van die feit dat baie mense hulle steeds verset teen die tipe identiteit wat deur baie skrywers as toekomsvisie in hulle tekste ingeskryf word en dat klem op "suiwer" identiteit in die praktyk steeds onder baie groepe die norm is.

# 'N FEMINISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE*

## 1. DIE FEMINISME

### 1.1 Feminisme en grensoorskryding

Daar is in die Afrikaanse literatuur reeds 'n lang tradisie van skryf vanuit die vroulike perspektief. Antjie Krog het oor die afgelope meer as dertig jaar een van die sterkste vrouestemme in die moderne Afrikaanse poësie geword en in dié opsig is *Kleur kom nooit alleen nie* geen uitsondering nie. Die unieke kenmerk van dié bundel is juis sy deurlopende sterk ondertoon van vroulike perspektief, aanpak, aanvoeling en insig as samebindende faktor. Daarom is dit ook gepas dat hierdie hoofstuk, waarin 'n feministiese lesing van die teks onderneem word, meer gewig dra en beduidend langer is as die voorafgaande drie hoofstukke.

Wanneer beweer word dat 'n literêre werk feministiese trekke vertoon, impliseer dit die oorskryding van grense van 'n literêre en filosofiese sisteem wat voorheen deur mans en manlike belewenis gedomineer is deur die inskripsie van die vroulike belewenis in die literêre kanon. In daardie opsig is alle skryf in die feministiese modus derhalwe 'n grensoorskrydende handeling en het die ondersoek na feministiese eienskappe van die bepaalde teks duidelike relevansie binne 'n navorsing wat op grensoorskryding en verkeer in die liminale sone gerig is. Die fynere nuanses van grensoorskryding, liminaliteit en hibriditeit soos van toepassing op spesifieke gedigte wat in die loop van die hoofstuk ontleed sal word, het hier geen relevansie nie en sal in besonderhede tydens die teksontleding bespreek word.

Die grens en die liminale sone, sowel as grensoorskryding, marginaliteit, liminaliteit en hibriditeit is reeds in 'n vorige hoofstuk volledig bespreek en alle verwysings na dié terme in hierdie hoofstuk, word geag as reeds bespreek te wees.

### 1.2 Achtergrond

Die term "feminisme" is die eerste keer in die 1880's in Engeland gebruik in die veldtog om gelyke politieke en wetlike regte vir mans en vroue te beding. Die stryd om vroueregte is egter veel ouer en so vroeg as die begin van die vyftiende eeu het die *Querelle des femmes* in Frankryk gewoed - een van die eerste openbare debatte oor die aard van vroues en die uitbeelding van vroue in die letterkunde (Bryson 2003:5). Die debat het in wese gehandel oor kwessies van moraliteit, goeie maniere en opvoeding.

Sedert die sewentiende eeu verskyn daar meermale publikasies wat op vrouekwessies fokus veral op die aard van die man se beheer oor die vrou. Hoewel vroue tydens die Franse Rewolusie nog onafhanklik van hulle mans 'n optog na Versailles gereël het om die koninklike familie gevange te neem, is hulle afhanklike status deur Napoleon se Sosiale Kode (1804) finaal bevestig. Artikel 213 van dié kode lui dat vroue aan hulle mans gehoorsaamheid verskuldig is, terwyl Artikel 1124 bepaal dat onmondige kinders, getroude vroue, misdadigers en geestesversteurdes geen wetlike bevoegdheid het nie. In die amptelike kommentaar op Napoleon Bonaparte se Wetboek staan daar: "Getroude vroue ... kan dus geen besittings hê nie, omdat hulle self besittings is: die vrou behoort aan die man" (vry vertaal uit Schmaußer, 1991:17). Selfs die vrou se liggaam het volgens dié Wetboek nie aan haarself behoort nie (Schmaußer, 1991:15-17). In die negentiende en vroeë twintigste eeu handel dié debat veral oor kwessies soos vroue-stemreg, gelyke regte voor die wet, vroue-arbeid en besoldiging. In Amerika fokus radikale feministe op die onderdrukking van veral swart vroue. In wese behou die feminisme egter hoofsaaklik 'n politieke agenda en is dit, veral in Amerika, die uiteindelijke doel van baie feministe om die vrou te bevry van onderdrukking deur die man.

Aangesien hierdie studie nie primêr gemoeid is met die sosiale opheffing en bevryding van die vrou nie, sal dié tak van feminisme wat hom ten doel stel om sosiale hervorming en politieke gelykberegting vir vroue teweeg te bring in hierdie kort bespeking agterweë gelaat word ten gunste van dié aspekte wat op literêr-teoretiese en filosofiese kwessies fokus. Dit is onmoontlik om in hierdie beperkte ruimte 'n oorsig te gee selfs net van dié aspek van feminisme wat relevant is vir hierdie studie. Daarom sal hier slegs kortliks verwys word na enkele bakens in die ontwikkeling van 'n feministiese denksisteem en na die belangrikste sosiale kwessies wat dié sisteem onderlê. In die teksanalise wat volg, sal dieper ingegaan word op die fynere detail van relevante teorieë.

### 1.3 Feminisme: Omskrywing van die term

Alvorens die verskillende komponente van die feminisme wat vir hierdie studie relevant is, bespreek word, is dit nodig om eers kortliks stil te staan by die term "feminisme". Die term "feminisme" word wêreldwyd in soveel uiteenlopende betekenisse gebruik, dat dit

nodig is om te verklaar hoe dié term gebruik word binne die raamwerk van hierdie studie.

Die term "feminisme" kan nie as 'n sambreelterm gebruik word vir 'n verenigde vrouebeweging met dieselfde doelstellings wêreldwyd nie. Daarom word tans eerder na "feminismes" as na "die feminisme" verwys.

Volgens Beasley (1999: 3-18) is die wese van feministiese teorie daarin geleë dat dit deur middel van dekonstruksie en hervorming kritiek lewer op hoofstroomdenke, wat dikwels op manlike waardes en denksisteme en die universalisering van die manlike belewenis geskoei is. Feministiese teorie probeer 'n alternatief daarstel vir dié kennissisteem wat die man as norm beskou en wat die vrou meestal in terme van die man definieer. Beasley (1999:15-18) beskryf vyf maniere waarop feministe hierdie twispunt benader. Sommige feministe, veral die liberale en Marxistiese groeperinge, gaan van die veronderstelling uit dat mans en vroue gelyk is en dat vroue in wese in staat is om dieselfde te doen en te bereik as mans. 'n Ander groep, wat dikwels ginosenriese feministe genoem word, werk met die aanname dat mans en vroue verskillend is, veral op kulturele gebied, maar opponeer die hiërargie wat onderliggend is aan tradisionele Westerse politieke en sosiologiese konsepsies van geslagsverskille. Die meer radikale aanhangers van dié teorie is dikwels ten gunste van 'n sosiale sisteem waar mans en vroue heeltemal apart van mekaar woon. Die minder kontroversiële vertakking van die ginosenriese feminisme is die psigoanalitiese en "Franse" feminisme ("écriture féminine"). Sedert die 1990's is daar 'n al hoe groter groep vroue wat kritiek uitspreek op die hoofsaaklik binêre denke wat die gelyk/apart-sisteem onderlê en wat die fokus verskuif na die organisasie, die effek en die ontsyfering van onderdrukkende magstrukture. Hulle konsentreer op die ondermyning van die belangrikheid wat geslagsverskille binne die samelewing speel ten gunste van 'n gesamentlike opponering van onderdrukking en magsmisbruik. Hierdie groepering word oor die algemeen geassosieer met postmoderne en poststrukuralistiese feminisme. 'n Vierde, meer politiek georiënteerde groepering fokus op die alliansie van mans en vroue, ongeag verskille of ooreenkomste, teen onderdrukkende politieke sisteme. Laastens is daar ook 'n groep feministe wat van mening is dat die vrou die meerdere is van die man. Hierdie teorie is eenvoudig 'n ommekeer van die sisteem waarin die man as die superieure wese beskou word.

In die breë sou 'n mens dus feministiese teorie kan beskryf as 'n kennissisteem wat op kritiese wyse verklarings probeer bied vir die onderdrukking van vroue deur die ondermyning en blootlegging van onderdrukkende praktyke. Dit is 'n teorie wat probeer analiseer en verklaar hoe dit kom dat vroue minder mag het as mans en hoe dié versteurde magsbalans uitgedaag en getransformeer kan word (Stacey, 1993:50). Die behoefte aan 'n feministiese perspektief op kennis word deur Spender soos volg uiteengesit:

Fundamental to feminism is the premise that women have been 'left out' of codified knowledge; where men have formulated explanations in relation to themselves, they have generally either rendered women invisible or classified them as deviant ... The description and analysis of the omission of women as autonomous human beings has been one of the most significant contributions made by feminism (Spender, Dale (Ed.) 1981. *Men's Studies Modified: The Impact of Feminism on the Academic Disciplines*. Oxford: Blackwell, soos aangehaal deur Robinson, 1993:2).

Samevattend sou 'n mens dus kon beweer dat feministe breedweg die siening huldig dat daar 'n sosiale tradisie bestaan waarin vroue uitgebuit, onderdruk en oor die algemeen onregverdig behandel word en dat iets gedoen moet word om dié diskriminerende praktyke uit te wis en met 'n meer regverdige sisteem te vervang. Die wyse waarop dié verandering behoort te geskied, kan egter binne die feminisme 'n veelheid van vorme aanneem wat mekaar selfs direk kan weerspreek en wat ook ten nouste saamhang met die uiteindelijke doelwit waarna gestreef word. In die volgende hoofpunt sal dus van nader gefokus word op dié oplossings en teorieë wat tersaaklik is vir die ontleding van literêre tekste in hierdie studie.

#### 1.4 'n Bondige oorsig van feministiese teorieë soos gebruik in hierdie hoofstuk

##### 1.4.1 *Ondermyning van die patriargie*

Baie feministe sien in die seksualiteit van die vrou die basiese aanleiding tot onderdrukking. Dit is egter nie genoeg om slegs die onderdrukkende geslagspesifieke praktyke te beskryf nie - die struktuur waarop seksuele gedrag en geslagsverskille berus, moet ontleed word ten einde bloot te lê hoe dié sisteem tot onderdrukking van vroue aanleiding gee. Daar is lank aanvaar dat die seksuele gedrag van mans en vroue 'n "natuurlike" basis het en dat mans se seksuele gedrag meer aggressief en minder beheersd is as dié van vroue. Hieruit volg dan dat die man in seksuele praktyke graag die "veroweraar" wil wees en die vrou die "verowerde". Die doel van veral sosiale en

Marxistiese feministe is egter om te bewys dat seksuele gedrag sosiaal aangeleer is en nie 'n natuurlike of instinktiewe basis het nie.

Sedert die sewentigerjare word die term "patriargie" dikwels in feministiese debatte gebruik. Die term word die eerste keer gebruik in Kate Millet (1977) se *Sexual politics* wat aanvanklik in 1970 verskyn. In 'n tydperk voor postmodernisme kon hierdie begrip die hele onderliggende magstruktuur en ordeningsbeginsel van die samelewing saamvat. Tog is hierdie term ook in postmodernistiese debatte 'n gewilde manier om te verwys na manlike oorheersing en as 'n norm waarteen vrouebelange gemeet word. Volgens Millet is die primêre terrein van patriargie die gesin as instelling waardeur vroue-arbeid en die vroulike liggaam misbruik word, die man se posisie as maghebber bevestig word en onderdrukkende gedrag deur kinders van hulle ouers aangeleer word (sien ook Bryson 2003:175&176).

Die begrip patriargie, soos dit in die private ruimte van die gesin gebruik word, kan bykans onveranderd oorgedra word op die openbare ruimte van die politiek, die ekonomie en die kulturele ruimte. Ten einde vrouebelange deel van die openbare ruimte te maak, sal die hele struktuur en organisasie van die openbare sektor heroorweeg en hervorm moet word (Bryson 2003:196-197). Baie radikale feministe sien die basis van patriargale onderdrukking egter nie eenduidig in die staat of die ekonomie nie, maar in die manlike beheer van kultuur, godsdiens, taal en kennis.

Toril Moi (1985:xiv) sien die hoofdoel van die feminisme in die politieke agenda, naamlik die blootlegging van patriargale praktyke ten einde te verhoed dat dié praktyke verder bestendig word. Ook Belsey en Moore (1989:1) beskou alle interpretasie van letterkunde deur vroulike lesers as 'n politieke handeling wat die leser óf vir óf teen verandering stem. Hierdie siening word deur talle ander Amerikaanse feministe ondersteun. Hoewel hierdie politieke praktyk in sekere gevalle ook geskik is vir die ontleding van literêre tekste, het dit in wese sosiale hervorming as einddoel. Die Franse tak van die feministiese beweging, daarenteen, het in wese 'n filosofiese basis en is eerder 'n leesstrategie as 'n hervormingsmeganisme. Julia Kristeva wys daarop dat eerste en tweede geslag feministe in hulle ywer om ekonomiese, politieke en professionele gelykberegting vir vroue te beding, dikwels in die slaggate getrap het van die sisteem wat hulle beveg het:

... a failure by first generation feminism (for example de Beauvoir) to recognize the risk of being incorporated into the male power structure, and, with the second generation, a blindness as to the risk of sectarianism and of becoming agents of the violence (terrorism) that the movement expressly opposes. Kristeva's 'third way' would see the 'very dichotomy man/woman ... as belonging to *metaphysics* and, in particular, would advocate 'aesthetic practices' which explore, and also construct, the singularity of every speaking being: that is, a being who is the outcome of a multiplicity of 'possible identifications' (Lechte, 1990:207).

Vir teoretici soos Kristeva het die feminisme dus 'n strategie geword om alle vorme van onderdrukking bloot te lê en te dekonstrueer. Die begrippe "patriargie" en "man/manlik" word binne so 'n filosofiese raamwerk slegs nog metafore vir onderdrukking. So 'n leesstrategie is dus nie meer gemik op die bevryding van die vrou as biologiese wese van die man as biologiese wese nie, maar op die bevryding van die mens op universele vlak van dit wat hom/haar verhinder om subjektiwiteit te besit.

Nog 'n tak van die feminisme wat kritiek lewer teen die patriargie is dié wat hoofsaaklik van postmoderne en poststrukuralistiese teorieë gebruik maak. Hierdie debatte fokus eweneens dikwels op die konstruksie van subjektiwiteit. Daar word in dié debatte aangevoer dat ten einde beheer te kan uitoefen, moet die instansie wat beheer, subjektiwiteit hê. Butler (1990:326) wys daarop dat dit in die verlede 'n eensydig manlike prerogatief was om subjektiwiteit te besit. Die vrou was in die verlede nog altyd die Ander van die man. Die postmoderne twyfel aan die subjek kom vir baie feministe nou egter op 'n baie ongeleë tyd. Di Stefano (1990:75-77) sien dit as 'n kwessie van suur druiwe aan die kant van diegene wat in die verlede 'n duidelik omskrewe, sterk subjek gehad het en wat nou in die pad staan van diegene wat op die punt staan om hulle eie subjektiwiteit te ontdek en hulleself te bemagtig. Hartsock beskryf die dilemma in die volgende emosionele uitspraak:

Why is it that just at the moment when so many of us who have been silenced begin to demand the right to name ourselves, to act as subjects rather than objects of history, that just then the concept of subjecthood becomes problematic? (Hartsock 1990:163-164).

Eensyds bestaan daar dus by sommige feministiese groepe die behoefte om hulleself te beskryf deur van byvoorbeeld modernistiese "gereedskap" en teorie gebruik te maak. Aan die ander kant is baie literêre tekste met 'n feministiese agenda egter wel in die tradisie van die postmodernisme geskryf en sal daar dus, sonder om die ander kant van die munt uit die oog te verloor, van postmodernistiese tegnieke gebruik gemaak moet word in die ontleding van daardie tekste.

Oorkoepelend kan dus beweer word dat alhoewel die feminisme veral in Amerika primêr 'n politieke agenda het, die feministiese teorie wat gemik is op die blootlegging en ondermyning van patriargale gebruike 'n sinvolle wyse is om onderliggende onderdrukkingsmeganismes in literêre tekste bloot te lê en om die dominante denksisteme wat op onderdrukking gebaseer is, te ondermyn en te probeer hervorm.

#### 1.4.2 Die tradisionele rol van die vrou

Midgley (1988:33) wys daarop dat 'n sekere tak van feminisme verbete bly konsentreer op die ooreenkomste tussen mans en vroue, terwyl 'n ander vertakking die unieke eienskappe en insigte van die vrou beklemtoon. Sy beweer: "... political equality never means having an equal amount of any chosen characteristic" (Midgley, 1988:34). Hieruit volg dat verskille in "wese" nie noodwendig verskille in hiërgargiese orde beteken nie en dat die vrou dus van die man "mag" verskil sonder om waardigheid en geloofwaardigheid in te boet. Hierdie insig bevat reeds die kiem van 'n denksisteem wat op ambivalensie geskoei is en waarin geslagtelike verskille bloot toevallig is en nie die hiërgargiese orde van die samelewing bepaal en so aan sekere mense mag verleen en ander daarvan uitsluit nie.

Wanneer Clarissa Pincola Estés (2003:16) die vrye vrou met 'n wolf vergelyk, kan in dié metafoer ook 'n ontkenning geles word van die patriargale praktyk om die vrou in terme van die man (as die Ander van die man) te beskryf, dus 'n ontkenning van die belangrikheid van tradisionele geslagsrolle en 'n bevestiging van die unieke wese van die vrou. In haar bekende boek *Women who run with Wolves* (2003) doen sy in diepte-onderzoek na die psigiese identiteit van vroue en hoe psigiese letsels herstel en genees kan word. Sy wys op die noodsaaklikheid van 'n afgeslote fisiese of psigiese ruimte - sy praat spesifiek van "ondergronds gaan" - waarin die vrou haar geesteskragte kan opbou in tye wanneer die lewe vir haar sinneloos begin lyk. Veelseggend is die aard van die handeling wat die vrou in hierdie "ondergrondse" ruimte moet uitvoer, naamlik die vereniging van haar manlike en vroulike energie, ten einde psigiese balans te bereik (Estés, 1992:490).

Kulturele feminisme, 'n vertakking van die radikale feminisme, beskou die ekologiese krisis as 'n uitvloeisel van die haatgedrewe manlike sisteem waarin wit Europese mans die natuur bedreig deur tegnologie en wapens van massa-uitwissing. Omdat dié mans

die siening huldig dat die vrou nader aan die natuur leef as die man, word die vrou by implikasie ook deur dié sisteem bedreig. Hierdie feministe sien hulleself die karaktereienskappe toe wat deur mans as minderwaardig beskou word en wat die vrou as deel van die natuur klassifiseer. Indien vroue dieselfde as mans was, sou hulle dus ook die natuur onderdruk het, maar King (1989:118-121) voer aan dat die vrou se konneksie met die natuur haar juis in staat stel om die natuur (en alles wat natuurgebonde is, soos haar kinders en haar gesin) te beskerm. Kulturele feministe beywer hulle daarvoor om 'n afsonderlike vroulike kultuur te kweek deur die manlike kultuur uit te daag en vroulikheid as 'n bate te vier, byvoorbeeld deur hulle te beywer vir oorlogslagoffers wat immers meestal vroue en kinders is (King, 1989:123&133). Dit is egter duidelik dat hierdie siening van die vrou steeds nie die sisteem van binêre opposisies kan transendeer nie en dit is in baie opsigte slegs 'n vroulike weergawe van die patriargale orde.

In dieselfde gees staan ook Tronto se opstel "Women and Caring" (1989:172-187) waarin sy klem lê op die vrou se rol as versorger en heler. Sy wys op die unieke vermoë van die vrou om langtermynverantwoordelikheid te neem vir ander se versorging. Onder versorging ("caring") verstaan sy die bevrediging van konkrete, fisieke, intellektuele, psigiese en emosionele behoeftes (Tronto, 1989:174). Sy beskou versorging as 'n tipiese aspek van moraliteit wat veral eie is aan die vrou (Tronto, 1989:184).

Castro (1990:125-146) huldig 'n soortgelyke, hoewel meer realistiese siening van vroulike psigiese identiteit. Sy voer byvoorbeeld aan dat versorging nie uniek is aan die vrou nie, maar dat dit 'n karaktereienskap is wat tipies voorkom onder alle mense wat reeds met kinders gewerk het (Castro, 1990:134). Sy is van mening dat moderne mense se persoonlikhede deur mites gevorm word. So beskou sy die mite van Demeter en Persephone as onderliggend aan die selfopofferende persoonlikhede van baie vroue, omdat die handelingspatroon van dié twee godinne nooit *aksie* bevat nie, maar altyd net *reaksie*. Castro (1990:125-127) werk met die konsep *androgynie* in sy nie-liggaamlike konnotasie as "... the pursuit of an ideal 'unlimited personality', based on the refusal to sexualize human traits or to link psychic identity with biological sex". Sy onderskei ook tipies manlike en tipies vroulike eienskappe in mense, maar skryf dit eerder toe aan die invloed van mites wat menslike gedrag en identiteit vorm as aan "natuurlike" en "aangebore" verskille. Dit is egter belangrik om daarop te let dat alle menslike

eienskappe in wese universeel is en nie uitsluitlik in een geslag voorkom nie, alhoewel dit soms tiperend van 'n bepaalde geslag mag wees. Ook beskou sy nie sekere eienskappe as belangriker as ander nie, maar beklemtoon eerder die noodsaaklikheid van sg. vroulike eienskappe in die man en omgekeerd, ten einde 'n volledig menslike ervaring te hê. In hierdie opvatting lê die moontlikheid van versoening tussen die twee geslagte, deurdat ruimte geskep word vir 'n totale menslike ervaring wat geleë is in die strewe na eenheid, soos deur die term *androgynie* geïmpliseer (Castro, 1990:126-127).

Elaine Showalter (1989:11-15) se navorsing oor vroueskrywers sedert die Bröntes bevestig eweneens dat letterkunde deur vroue 'n unieke eie karakter toon, wat Showalter beskryf as "... a thriving and positive entity" (Showalter, 1989:13). Sy wys op bepaalde patroonmatighede wat oor 'n tydperk van etlike geslagte by herhaling in vroueskryfwerk opduik, soos byvoorbeeld die voorkoms van sekere temas, problematiek en beeldspraak wat sy toeskryf aan 'n delikate netwerk van invloede wat tydruimtelik op vroue inwerk (Showalter, 1989:12). Sy beskryf haar werkwyse soos volg:

In this investigation of the English novel, I am intentionally looking, not at an innate sexual attitude, but at the ways in which the self-awareness of the woman writer has translated itself into a literary form in a specific place and time-span ... (Showalter, 1989:12).

Dit is hierdie eie karakter van vroue-skryfwerk wat binne 'n meer filosofiese paradigma die studieveld van prominente Franse akademiese feministe vorm.

#### 1.4.3 Franse feminisme en '*écriture féminine*'

Gedurende die 1970's het psigoanalise 'n belangrike invloed gehad op alle sosiopolitieke denke, insluitend feministiese teorie. Veral die psigoanalitiese teorie van Jacques Lacan en die poststrukuralistiese insigte van Jacques Derrida het die Franse feministiese denke beïnvloed. Die psigoanalitiese teorie verskaf 'n behoorlike teoretiese raamwerk waarbinne die sosiale betekenis van biologiese verskille verreken kan word:

Rather than contesting the 'natural' role of women, psychoanalysis offers the means to challenge the very category of the 'natural' and focus instead on the way in which bodies, whatever their capacities, are socially produced as *sexed* bodies. This shifts the emphasis from nature and biology to the ways in which bodies are encoded and trained by social practices and institutions, such as the family, to *become* masculine or feminine subjects (Gatens, 1991:101).

Die siening dat bepaalde seksuele gedragpatrone verwerf en nie aangebore is nie, is ook 'n belangrike insig in 'n teks wat deurslaggewend was vir baie van die belangrikste teoretiese werk oor feminisme, naamlik Simone de Beauvoir se *The second sex* (1949), waarin sy aanvoer : "One is not born, but rather becomes a woman" (aangehaal deur

Bryson 2003:129). Hierdie siening word in die psigoanalise reeds sedert Freud gehuldig en vorm ook 'n belangrike deel van die werk van die poststrukturalis Michel Foucault wat klem lê op die sosiaal-historiese konstruksie van selfidentiteit ten gunste van die verouderde aanname van "natuurlike" en "aangebore" identiteit (sien ook Beasley, 1999:78).

Een van die bekende Franse feministe en dié persoon wie se teorieë in hierdie studie die vrugbaarste gebruik kan word in die ontleding van Krog se tekste, is Julia Kristeva. Kristeva word na haar aankoms in Frankryk vanaf Bulgarye in 1966 dikwels geassosieer met die *Tel Quel*-groep wat denkers soos Barthes, Derrida, Genette, Todorov en haar latere eggenoot, Philippe Soliers insluit. Hierdie groep akademici met hulle Maoïstiese sentimente, beskou hulleself aanvanklik as politieke aktiviste, maar is tans eerder bekend vir hulle strukturalistiese siening van geskiedenis en politiek, vir hulle teorie van die teks en van skryf (*écriture*) as *produksie* in plaas van representasie (Moi, 1987:4).

Kristeva konsentreer aanvanklik op die verband tussen psigoanalitiese teorie en die taalmodel. In *La révolution du langage poétique* (1974) sit sy haar teorie van semiotiese taalgebruik as "vroulike" taalgebruik uiteen. Amerikaanse linguïstiese feministe konsentreer hoofsaaklik op die verskille in taalgebruik tussen mans en vroue, seksisme in taal en moontlike taalhervorming. Hulle teorieë word gekenmerk deur die aanname dat taal 'n ongekompliseerde, homogene studieterrrein is (Moi, 1985:151). Kristeva, daarenteen, beskou taal as 'n heterogene sisteem en spits haar toe op die vlak van taal waarop sy deur subvertering en disrupsie alle monolitiese magstrukture kan blootlê (Moi, 1987:9). Haar doel is om weg te beweeg van die spesifieke na die algemene en om 'n universele teorie te skep waardeur alle vorme van magsmisbruik blootgelê en gedekonstrueer kan word. Dit is juis weens haar vrees dat die feminisme uiteindelik net nog 'n meesterdiskoers sal blyk te wees, dat Kristeva haar dikwels van tradisionele feminisme distansieer.

Kristeva se taalteorie word hoofsaaklik deur psigoanalitiese denke beïnvloed. Sy bemoei haar met die status van die sprekende subjek, wat in haar geval altyd 'n subjek-in-wording is en die konstruksie van identiteit. Sy is veral bekend vanweë haar kritiese kommentaar op Lacan se simboliese orde deur die verkenning van semiotiese, meerduidige taalgebruik wat sy koppel aan pre-Oedipale primitiewe taalprosesse wat

hulle oorsprong in die *chora* het en sigself manifesteer in vokale en kinetiese ritmes - die ritmies-pulserende aspek van taal - eerder as 'n aparte, "vroulike" taal (Moi, 1987:13).

Kristeva se werk uit die jare 1970 tot ongeveer 1980 is nie spesifiek op 'n bepaalde geslag gerig nie, maar as uitbouing van haar teorie van semiotiek verkry dit, as 'n dimensie van taal, 'n meer universele karakter. In *Pouvoirs de l'horreur* (1980) bemoei sy haar met die representasie van die onsegbare belewenis en verken sy verbande tussen identiteit, ballingskap, ontheemding en grensoorskryding en vroulikheid/moederskap. Die teorie wat sy in *La révolution du langage poétique* ontwikkel het oor die grensoorskrydende proses van opstand, pas sy in *Pouvoirs de l'horreur* aan om die opstand teen die abjekte subjek te beskryf. Toegepas op taal kan dit beskryf word as 'n opstand teen die grense wat 'n subjek verhoed om weer deel te word van die "maternal continent", die pre-Oedipale gebondenheid aan die moeder. Kristeva benadruk die feit dat die abjekte nie noodwendig slegs gerepresenteer kan word deur vuilheid of ontbinding nie, maar ook deur enige grensoorskrydende, ambivalente of intermediêre toestand (Kristeva, 1987 (e):238-271; Smith, 1998:28-30).

Omdat Kristeva as psigoanalise praktiseer, is haar werk in eerste instansie op praktiese terapie en psigiese genesing gerig. Haar lesings van Céline en Dostoyevsky se werk (Kristeva, 1987 (b):55-59 en 1987 (f):314-319) werp insiggewende lig op letterkundige werke wat gerig is op herstel en versoening en kan met vrug gebruik word in die ontleding van die onderhawige teks met sy temas van verwonding, herstel, vergiffenis en versoening.

#### 1.4.4 'n Feministiese kennissisteem

Feministiese teorieë is in baie gevalle niks meer as feministiese lesings van bestaande teorieë soos die Marxisme, die psigoanalise, literêre teorie, historisisme en die liberalisme nie. Omdat dié teorieë dikwels sosiopolitieke kwessies aanspreek en nie spesifiek ontwerp is om diskriminasie op gendervlak bloot te lê nie, bemoeilik dit die taak van feministe (Jaggar et al., 1989:3-4). Alhoewel hierdie teorieë voorgee om "gender-blind" en neutraal te wees, is hulle in werklikheid gebaseer op sogenaamde "gegewe" waardes, soos die opposisies man/vrou, gees/lichaam, rede/emosie en natuur/kultuur wat egter in werklikheid kultureel en histories aangeleer is. Descartes se strewe na sekerheid, orde en duidelikheid het uiteindelik gekulmineer in die filosofie van

positivisme en neopositivisme wat ten minste die eerste helfte van die twintigste eeu gedomineer het. Die Cartesiaanse ideaal waarin suiwer rede nagestreef word deur die uitskakeling van belemmerende faktore soos emosie, instink, sentiment en waardes is skerp deur onder andere Nietzsche en Dewey gekritiseer. Ook onder moderne feministe heers die opvatting dat die Cartesiaanse model nie geskik is om die werklikheid te beskryf nie en dat dié model beslis nie genderneutraal is soos in die verlede algemeen aanvaar is nie (sien Jaggar et al, 1989:3-4).

Sedert die sewentiende eeu word in die filosofie aangeneem dat die mens as verenigde en universele subjek bestaan. 'n Analise van die argumente wat gevolg is om by dié aanname uit te kom, toon egter dat die sogenaamde genderneutrale subjek eintlik by implikasie manlik is en afhanklik is van 'n skadu-subjek wat by implikasie vroulik is. Die "genderneutrale" subjek word in wetenskaplike diskoers gewoonlik benoem deur die term "die mens". Hierdie "mens" is in staat om die natuur te transendeer deur beheer oor die liggaam met sy behoeftes en begeertes uit te oefen en dus ook beheer oor die natuur te neem. Omdat die vrou haar by implikasie nie kan losmaak van die natuur nie (toestande soos swangerskappe en menstruasie verhoed so 'n losmaakproses), is "die mens" daarom by implikasie nie 'n vrou nie. Dit is hierdie verskuilde ideologiese basis wat deur moderne feministe blootgelê word en een van die basiese komponente van feministiese kritiek vorm (sien ook Gatens, 1991:1-6).

Ten einde te ontsnap aan 'n ontologie wat gebaseer is op manlikheid as die norm, is dit vir feministe van alle groeperinge belangrik om 'n alternatiewe kennissisteem daar te stel wat die vrou as (ten minste) die gelyke van die man verreken.

Wilshire (1989:92-114) voer aan dat 'n kennissisteem wat mank gaan weens 'n oorwig "manlike, objektiewe kennis" 'n ongebalanseerde sisteem is wat nie in alle behoeftes kan voorsien nie. Sy doen, as aanvulling tot die tradisionele Westerse sisteem, 'n feministiese epistemologie aan die hand wat verwant is aan die mite. Mitiese kennis is die tipe kennis wat deur mitiese patrone uitgebeeld word en wat sy as net so belangrik as sogenaamde Westerse wetenskaplike kennis ag, wat in sy wese kennis van individuele dinge en persone is en eie is aan 'n tradisioneel manlike epistemologie. Mitiese kennis daarenteen, is kennis wat klem lê op die interverbondenheid van alle dinge en waarin ooreenkomste belangriker is as verskille:

... primal Myth exposes a way of thinking and being in the world that dissolves dualisms, neutralizes coercive hierarchies, and puts some old taboos (especially about women's blood and bodies with their dark interiors) into new and positive frameworks ... (Wilshire, 1989:96-97).

Omdat die mite sikliese patrone uitbeeld waarin die individu ondergeskik is aan die sisteem, moet individualiteit dus ook in 'n nuwe perspektief gesien word:

Thus individuality must be seen as properly manifested only within a sharing community, the individual's quest being not to become top dog or ruler over others but rather to acquire wholeness and an ecological balance, an interconnectedness between the fully developed individual self and all other forms of life (Wilshire 1989:97).

Omdat sowel die patroon as die individuele struktuur belangrik is, stel Wilshire 'n nuwe kennissisteem voor wat nie op binêre opposisies en dualisme gebaseer is nie, maar 'n sisteem wat allesomvattend is.

'n Ontologie wat gebaseer is op ambivalensie vorm ook die basis van Castro (1990:125-146) se revolusionêre konsep van androginie, waarna reeds in 'n vorige hoofpunt verwys is. Haar filosofie konsentreer op die psigiese struktuur van seksisme en behels 'n sistematiese studie van belangrike eksistensiële vrae. Net soos Wilshire, besef ook Castro die belangrikheid van mites in identiteitskonstruksie. Sy is oortuig dat mites 'n belangrike rol by identiteitskonstruksie speel en baseer haar filosofie van androginie op die mite van Dionysus wat die verpersoonliking van universele vitaliteit is en dikwels beskryf word as "vrou-in-man" of as "man-in-vrou". Haar konsep van androginie verskil egter ingrypend van Freud se aanname dat alle mense in wese biseksueel is in dié opsig dat sy androginie op suiwer spirituele vlak sien as 'n revolusie in ontologie waardeur sy menslike bewustheid wil transformeer tot op so 'n punt waar geslagsverskille geen rol in die sosiale opset sal speel nie (Castro, 1989:126&140).

Ambivalensie en mitiese strukture vorm ook die basis van Kristeva se opvatting oor tyd, soos uiteengesit in "Women's Time" (Kristeva, 1987 (c):187-195). Sy verbind tipies vroulike tyd sowel aan sikliese tyd (herhaling) as aan monumentale tyd (ewigheid), gesien vanuit 'n perspektief van moederskap en reproduksie. Liniêre tyd is volgens haar geskiedkundige tyd, teleologiese tyd en projektyd, wat sy aan die manlike sfeer koppel. Sy bepleit die reg van vroue om buite liniêre, manlike tyd te staan vanweë hulle eiesoortige behoeftes, maar wys ook op die vermoë van die (werkende) vrou om sowel

deel te wees van projektyd (liniêre tyd) én sikliese en monumentale tyd (herhaling en ewigheid) deur haar reprodktiewe vermoëns (Moi, 1987:187-188).

Die herskryf van 'n manlik-objektiewe, Cartesiaanse ontologie is een van die mees subtiële wyses van herskrywing en grensoorskryding in die letterkunde en kan uiteindelik lei tot 'n nuwe, bevrydende denksisteem waarin geslagsverskille geen deurslaggewende relevansie meer het nie.

## **2. 'N FEMINISTIESE LESING VAN *KLEUR KOM NOOIT ALLEEN NIE***

### **2.1 Inleiding**

Die voorafgaande oorsig oor feministiese teorie sal as basis dien in die bespreking van die feministiese eienskappe van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Enkele verteenwoordigende gedigte sal geïdentifiseer word waarvan die feministiese eienskappe dan in besonderhede ontleed sal word soos dit in elke betrokke gedig voorkom. Daar word geensins op aanspraak gemaak dat dié hoofstuk 'n volledige bespreking is van al die feministiese aspekte van die betrokke bundel nie en ook nie dat die gedigte wat ontleed word, die enigste gedigte is waarin eienskappe van die feminisme voorkom nie. Dit is ook so dat die gedigte wat in hierdie hoofstuk bespreek word, nie slegs feministiese trekke vertoon nie, maar dikwels ewe goed by 'n ander tema soos die postkolonialisme sou kon aansluit. Wanneer hier op die feminisme gekonsentreer word, word gevolglik skerp gefokus op 'n enkele faset van 'n gedig en nie 'n volledige gediganalise nie.

Vanaf haar eerste bundel, *Dogter van Jefta*, speel die vrou en die vroulike belewenis 'n belangrike rol in Krog se poësie. Dit is ook in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* opmerklik dat Krog in haar soeke na versoening en nuwe identiteite dikwels van metodes gebruik maak wat spesifiek met vroulike beleving geassosieer word.

In haar vroeër bundels laat hoor Krog dikwels die vroulike perspektief op spesifieke lewensfases, soos die eerste liefde, die huwelik, swangerskap en geboorte, die gesinslewe en die liefde tussen ouer wordende huweliksmaats. In dié bundels vind ons dikwels 'n bevestiging enersyds van die verskille tussen man en vrou en andersyds 'n inskripsie van die vroulike belewenis as waardige belewenis.

Die bundel *Gedigte 1989-1995* (1995) bevat waarskynlik van Krog se mees radikale feministiese verklarings. Die bevestiging van haar vrou-wees staan in dié bundel meestal in die teken van uitdagendheid. In die gedig "ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster" maak sy gebruik van 'n tegniek wat reeds oor die jare eie geword het aan haar, naamlik die vermenging van die heilige en die profane, die noem van die Naam van die Here in dieselfde sin waarin sy kru taal gebruik, ten einde nadruk aan haar stelling te verleen:

ek is  
ek is  
die here hoor my  
'n vry fokken vrou (Krog, 1995:66).

Die bundel wat vyf jaar later verskyn, naamlik *Kleur kom nooit alleen nie*, is in 'n heel ander toonaard geskryf. In dié bundel gaan Krog oorwegend te werk volgens die werkwyse van feministe wat Julia Kristeva die derde geslag feministe noem (Lechte 1990:207). In dié bundel is min spore van radikalisme te bespeur, terwyl dit wat Kristeva die semiotiese aspek van taal noem (Lechte, 1990), sterk na vore tree.

Die res van hierdie hoofstuk sal dan ook handel oor 'n ontleding van die feministiese aspekte van die teks met die klem op verskillende manifestasies van grensoorskryding, hibriditeit en leef in die liminale sone.

## 2.2 Bevestiging van haar vrou-wees: Dekonstruksie van die patriargie

Soos in Krog se vorige bundels, is ook die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* oorwegend vanuit die perspektief van die vrou geskryf. Alhoewel hierdie bundel veral politieke kwessies behandel soos gesien uit die oogpunt van veral vroue, kom daar tog wel ook temas voor wat spesifiek met die vrou geassosieer kan word, soos byvoorbeeld die huislike milieu en die hele tweede afdeling van die bundel waarin die erotiese belewenis van die vrou een van die belangrike temas vorm.

### 2.2.1 *Private en openbare ruimtes*

maak sop  
dik boontjiesop  
hulle toyi-toyi die straat af  
ons praat nie  
ons beweeg nie  
hulle skree: let the spy die  
hulle gooi klippe deur die venster  
moenie huil nie Nontuthuzelo, sê jy

'n mens sterf net eenmaal  
kom sit die boontjies in die pot

hulle sê jy's van agter geskiet  
hulle sê jy't Biko verraai (34)

Opponerende ruimtes vorm duidelik die skering en inslag van bostaande gedig. Enersyds is daar die verskillende pole waar die private ruimte, soos verteenwoordig deur die huis, gestel word teenoor die openbare ruimte soos verteenwoordig deur die straat. Daar is egter ook nog die opponerende psigiese ruimtes van die persoonlike lewe in die privaatheid van die woning waar trooswoorde gespreek word, teenoor die openbare politieke ruimte en die verwysing na toyi-toyi-aksies en politieke leiers soos Steve Biko.

Reeds die eerste geslag feministe het daarop klem gelê dat daar by Westerse kulture 'n definitiewe skeiding tussen private en openbare ruimtes gemaak word, waar die openbare ruimte hoofsaaklik as die domein van die man gesien word en die private ruimte as die domein van die vrou. In patriargale gemeenskappe sedert Aristoteles word aan die openbare sfeer meer status toegedig as aan die private sfeer. Alhoewel veral vroeë feministe hulle ten doel stel om te bewys dat die vrou net so goed soos die man in die openbare ruimte kan presteer, is die neiging deesdae, veral onder kulturele en ekofeministe, om weg te doen met dominansie van een sisteem oor 'n ander en met binêre opposisies soos openbaar/privaat deur te konsentreer op die interafhanklikheid van verskillende sisteme (Wilshire, 1989:92). Kulturele feministe daag die manlik-georiënteerde kultuur uit deur klem te lê op die eiesoortigheid en die vreugdes van vrouwees. In plaas daarvan dat hulle probeer deel word van die manlik-gekodeerde openbare sfeer, lê hulle doelbewus klem op die noue verbintenis van die vrou met die natuur en met die "female ghetto" (King, 1989:123).

In die bundel onder bespreking wissel Krog in die siklus "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" gedurig die openbare en die private ruimtes af. Ondermyning van die patriargie geskied deur aan te toon dat die geweld in die openbare ruimte plaasvind en dat die versoening, die heelmaakproses, in die private ruimte van die vrou geskied.

In hierdie vers is die aktiwiteite wat in die straat plaasvind, oproerigheid ("toyi-toyi"), "skree" en klipgooi. Dit is alles handelinge wat reeds iets van gewelddadigheid in hulle het of tot gewelddadigheid aanleiding kan gee. Die koppeling van frases wat aksies

uitdruk wat in die manlike buite-ruimte plaasvind, naamlik "hulle toyi-toyi / hulle skree / hulle gooi klippe" vertoon intensivering en toenemende gewelddadigheid. Toyi-toyi is relatief skadeloos, maar tog opswepend. Dit is self nog nie geweld nie, maar beslis 'n potensiële voorspel waarin die spanning kan afwentel of in geweld kan omsit, terwyl die gooi van klippe 'n duidelike gewelddadige intensie het.

Ook in ander gedigte uit die siklus "gedigte uit die laaste deel van die twintigste eeu" vind die handeling wat met geweld geassosieer word, in die openbare ruimte van die straat en ander openbare plekke plaas:

die baba het ek op die gras neergesit  
haar vel het aan my hande gebly (32)

en:

ek is terug na die wrak  
om my vrou se maermerrie te soek en te begrawe (36).

Dit is veelseggend dat geweld ook in die liminale sone, op die drumpel van die openbare en private ruimtes, plaasvind. Die drumpel is die plek waar die grens oorskry word en geweld wat op die drumpel van die huis plaasvind, impliseer die moontlikheid dat dit die ruimte van die huis kan binnedring en sodoende alles wat met die huis, met troos en geborgenheid en sorg geassosieer word, kan versteur:

op die trappe by die voordeur sit my seun  
hy hou sy pa se kop in sy hande  
hulle is albei vol bloed (35).

In die bo-gesiteerde reëls sou 'n mens die afwesigheid van 'n vloeiende metrum in verband kon bring met 'n doelbewuste onderdrukking van die poëtiese ter wille van die sterker politieke standpunt wat in die gedigte meespreek. Die reël, "hulle gooi klippe deur die venster", in die gedig onder bespreking, is 'n illustrasie van hoe die geweld wat in die openbare ruimte plaasvind, die dun membraan wat die twee opponerende ruimtes skei, deurbreek en die binne-ruimte binnedring om dan simbolies die "vrou"-handeling tot niet te maak. Dit impliseer dat alle pogings tot vreedsame naasbestaan, versoening en naasteliefde wat tipiese "vrou"-handeling is, bedreig word deur die gewelddadige optrede wat tipies is van die manlike sfeer. Die handeling van die openbare ruimte bedreig dus potensieel die versoeningsproses wat verteenwoordig word deur die waardes van die private ruimte.

In teenstelling met die gewelddadige aksies wat buite in die openbare sfeer plaasvind, staan egter die liefdevolle en troosryke handeling wat in die huis, die domein van die vrou, plaasvind. Dit is veelseggend dat die gedig begin met die woorde "maak sop" - 'n handeling wat versorging impliseer en *nie* met tonele van geweld, soos dit byvoorbeeld in mediaberigte uitgebeeld sou word *nie*. Hierdeur word die klem op die "vroulike" aktiwiteit geplaas en word by implikasie aan die "manlike" aktiwiteit van oorlog maak minder prominensie verleen. Dit is 'n duidelike omdraai van die hiërargiese orde waarin hierdie twee handeling dikwels gesien word byvoorbeeld deur die media, soos reeds genoem.

Die gedig begin dus met 'n oproep om kos te maak - "boontjiesop" - en die mense te voed. Die herhaling in die tweede reël - "dik boontjiesop" - is 'n uitbreiding op die beginreëls en beklemtoon die voedsaamheid van die gereg. Die voorbereiding vir die geveg wat buite woed, vind ook in die idioom van die vrou plaas, naamlik om eers die mense kos te gee, hulle liggaamskrag te versterk sodat ook die gees versterk kan word. Die woord "dik" wat in die herhaling as relevering van "sop" optree, kan sowel op die woord "versadig" sinspeel en ook dui op die kragtigheid van die sop en dus op die voedingskrag daarvan. Dieselfde geld die woord "boontjiesop" wat ook 'n relevering is vir die "sop" in die aanvangsreël en eweneens op die voedingskrag van die gereg wys. 'n Mens sou die ete amper kon sien as 'n soort nagmaalviering in die aanskyn van die dood en in dié sin is die ete natuurlik ook 'n versoenende handeling - om saam te eet is om intiem saam met die eetgenote te verkeer.

Die volgende handeling wat binne-in die huis plaasvind - of dan *nie* plaasvind *nie* - is "ons praat nie / ons beweeg nie". Die mees voor-die-hand-iggende rede vir die stilte, is waarskynlik vrees, maar passiwiteit, soos gestel teenoor aktiwiteit wat buite woed, is ook 'n kenmerk wat filosofe oor die eeue as tipies vroulik beskryf het<sup>10</sup>. Hier eien die vroue hulle ook dié passiwiteit toe - weer eens 'n weiering om met die man op sy terrein van geweld mee te ding. Hierdie passiwiteit kan ook verbind word met lydelike verzet wat in opposisie tot gewapende geweld staan en ook in die domein van die vrou tuishoort. Dit is ironies dat die vrou as't ware deur omstandighede tot passiwiteit gedwing word ter

---

<sup>10</sup> Aristoteles noem vroue "verminkte mans", behorende tot 'n laer orde as die man vanweë hulle emosionele en passiewe gebondenheid aan hulle liggaamsfunksies - hulle is nader aan diere as aan die man (Aristoteles, 1912: *De Generatione Animalium* II, 3:737a)

wille van selfverdediging. Dit is vir haar die manier om haarself te beveilig, in teenstelling tot die konflik wat buite aan die gang is. Dit is ook ironies is dat haar krag geleë is in haar passiwiteit en dat sy dit gebuik om later 'n konstruktiewe handeling te verrig, naamlik die voorbereiding van die ete.

Die derde handeling wat binne die huis plaasvind, is die trooswoorde aan Nontuthuzelo: "moenie huil nie, Nontuthuzelo ... / 'n mens sterf net eenmaal". Die skreiende ironie van dié woorde tref die leser dadelik. Die trooswoorde, "moenie huil nie ..." kan eintlik nie troos bring nie, want in hierdie geval was die dood sinneloos. Ook kan die dood, die mees ekstreme vorm van lyding, in hierdie geval nie ontken of geregverdig word nie. Die woorde "'n mens sterf net eenmaal" is eintlik niksseggend en inhoudloos, vanweë die totale onmoontlikheid van enige ander scenario (soos dat 'n mens meer as eenmaal sou kon sterf). Die trooswoorde van die vrou het dus by implikasie hulle helende krag verloor as gevolg van die binnedring van die geweld in die private ruimte van die huis. Hierdie tema, naamlik die oortuiging dat woorde ontoereikend is waar verwonding plaasgevind het en troos nodig is, is een van die deurlopende temas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*.

Die daaropvolgende reël, "kom sit die boontjies in die pot", suggereer eweneens dat woorde sinneloos is waar geweld die botoon voer. Die geweld word besweer deur die versoenende, voedende handeling van kosmaak en die uitspreek van troos wat die geweld relativeer. Die maaltydsimbool as versoeningshandeling word in hierdie gedig by herhaling deur die oproep om kos op te sit, opgeroep.

Die aksie wat deur die vrou in haar huis onderneem word wanneer die geweld buite 'n hoogtepunt bereik, weerspreek ook die opvatting oor die passiwiteit van die vrou. Dit illustreer die vrou se innerlike krag, haar vermoë om te kan kophou in 'n krisis en om sinvolle besluite te kan neem. Hierdeur word dus die grense tussen "manlike" en "vroulike" optrede wat veral in die filosofie beslag gekry het, gedekonstrueer.

Die vernietigende effek wat geweld vanuit die openbare ruimte op die private ruimte van die vrou het, word versinnebeeld deur die politieke ideologie en die verwysing na 'n gewelddadige dood waarmee die gedig eindig: "hulle sê jy's van agter geskiet / hulle sê jy't Biko verraai". Die implikasie dat die vrou en dit waarvoor sy staan nie bestand is teen

gewelddadige aanslae vanuit die "manlike" ruimte nie, word reeds vroeër in die gedig gesuggereer deur die gooi van die klip deur die ruit. Die gevaar vir 'n gemeenskap waarin 'n kultuur van gewelddadigheid die kultuur van versoening en vreedsame naasbestaan oorheers en bedreig, spreek duidelik uit hierdie gedig.

Benewens die konkrete ruimte wat so pas bespreek is, het hierdie gedig egter ook 'n duidelike psigiese dimensie wat opgeroep word deur woorde soos "spy", "huil", "sterf" en "verraai" wat op die eties-psigiese vlak lê. Die psigiese ruimte van vreedsame naasbestaan, versoening en versorging staan duidelik teenoor die negatiewe ruimte van haatspraak, geweld en onverdraagsaamheid. Weer eens is dit duidelik dat die positiewe waardes deur die vrou en haar konkrete binne-ruimte verteenwoordig word en die negatiewe waardes deur die manlik-gekodeerde buite-ruimte.

Die opponerende psigiese ruimtes kan ook gesien word in terme van persoonlike ruimte en ideologiese of politieke ruimte. Die private ruimte is dan dié ruimte waarin die lewens van individue kosbaar is, waarin hulle versorg word en waar hulle troos, warmte en beskerming gebied word. In hierdie gedig word die private ruimte gesimboliseer deur die huis en die handeling van die vrou binne-in die huis, soos reeds voorheen bespreek.

Die ruimte van politieke ideologie staan in direkte opposisie tot die ruimte van die private individu. Die handeling wat op politieke aktiwiteite dui, is handeling wat nie aan individue gekoppel kan word nie - handeling wat vanuit die naamlose massa plaasvind: die ge-toyi-toyi, die geskree en die klipgooiery. Dié dikwels blinde handeling is handeling wat in baie opsigte voortspruit uit 'n groepsgevoel van vernielsug en gerig is op die ontwrigting van hele gemeenskappe. In teenstelling hiertoe lê die kosmaakhandeling en die trooshandeling op die vlak van een-tot-een-kontak en is dit gerig op die welstand van 'n spesifieke persoon of van spesifieke persone, soos geïmpliseer deur die noem van die eienaam "Nontuthuzelo". Die suggestie is dat die vroulike handeling op omgee gerig is, op die welstand van enkelinge binne die opset van die gesin of die gemeenskap, terwyl politieke handeling, wat manlik gekodeerd is omdat hulle in die openbare ruimte plaasvind, die enkeling misken en dikwels die enkeling en sy/haar persoonlike welstand bedreig en selfs vernietig. In die problematisering van die kollektiewe teenoor die individuele is dus potensieel ook 'n oplossing van opposisies geleë.

Die laaste strofe van die gedig toon 'n paradigmatische ooreenkoms met die koppeling "hulle toyi-toyi / hulle skree / hulle gooi klippe" in die eerste strofe, deur die parallelisme "hulle sê jy's van agter geskiet / hulle sê jy't Biko verraaï". Eerstens word die veralgemenende term "hulle" deur vyfvoudige plasing in die gunstige posisie aan die begin van 'n reël beklemtoon. Hierdie term staan in opposisie tot die persoonlike voornaamwoord "ons" in reëls 4 en 5 en die eienaam Nontuthuzelo in reël 8. Hierdeur word die suggestie versterk dat die handeling van geweld vanuit die gesiglose en naamlose massa plaasvind. Die woord "hulle" vertoon ooreenkoms met die postkoloniale term "die Ander" wat dui op onregverdige oorheersing en binêre opposisie. Die "hulle" sou dus in dié gedig vervang kon word met "opposisie" of "vyand".

Die slotreëls word egter ook op die sintagmatiese vlak verbind met die gewelddadige aksies wat deur die koppeling in strofe 1 benadruk word, maar daar word verder 'n sterk oorsaaklike verband (wat berus op wraak) gelê tussen die handeling "skiet" en "verraai". Hierdie handeling hoort tipies in die manlike sfeer van oorlog en geweld, maar ondermyn die manlike etiek. Om iemand van agter te skiet, beteken om iemand te skiet wat weghardloop. Tradisionele oorlogsetiek verbied so 'n lafhartige daad en brandmerk 'n soldaat wat 'n ander van agter skiet, as 'n lafaard. Die tweede onetiese daad waarvan die slotstrofe melding maak en wat trouens in die bevoorregte slotposisie staan, is verraad. Hierdie twee handeling - dié van lafhartigheid en verraad - ondermyn die prestige wat daar tradisioneel kleef aan mans wat oorlog maak en as helde terugkeer huis toe. Ondermyning van die rolle van opposisie en verweerder vind plaas in die skiet van die "verraaier": die persoon wat geskiet het en die persoon wat geskiet is, behoort eintlik, in die realiteite van die Suid-Afrikaanse rassepolitiek, tot dieselfde onderdrukte groep. Die suggestie is dat waar geweld die norm word, die geweld homself voed in 'n immer uitkringende, nimmereindigende siklus en dat alle etiek, alle beskaafde norme en waardes uiteindelik daardeur tot niet gemaak word.

Hierdie gedig en verskeie ander uit die siklus "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" (32-36) toon 'n duidelike simpatie met die standpunte van kulturele feministe en hulle anti-militaristiese aktivisme:

They blame men for war and point out the masculine preoccupation with death-defying deeds as constitutive of man(person)hood ... Since Vietnam, even in the popular culture, the glorification of

the military and the idea that soldiering is great preparation for a successful manly life has been tarnished (King, 1989:124).

Die vrou wat boontjiesop kook om die boosheid buite te besweer, wat trooswoorde bied waar troos byna ondenkbaar is, is duidelik die heldfiguur in dié gedig en die private ruimte van die huis waar aktiwiteite soos koskook en troos plaasvind, word op subtile wyse verhef bo die openbare ruimte waar gewelddadigheid woed en wat die veilige binneruimte bedreig. Sodoende vind dekonstruksie van die openbare (manlike) ruimte plaas, terwyl die private (vroulike) ruimte as die ruimte van heling en sorg uitgebeeld word.

### 2.2.2 *Dekonstruksie van die man se posisie as maghebber*

ai tog!

ek is moeg  
vir dié wat so hewig tuiskom teen die Afrikanerbors  
die ou prostate met die gekroonde tande en die bifocals  
die male vanity wat die laaste woord spreek  
oor die voorwaardes van by hulle hoort

ek is moeg  
vir hulle onbetaamlike haas om te brandmerk, in te stoet en op te pis  
almal sit helaas met 'n spul stinkende identiteite in die skoot  
(en 'n taal gestroop van die grammatika  
van menslikheid en berou)  
mens sê maar gereeld  
mens is niemand se Afrikaner nie  
mens praat niemand se taal nie  
mens is nie 'n moer iemand se meriete nie  
mens is drolwit en pisswart  
mens skyt graag op die manne  
wat werk by die nuwe barcounter van identities

mens hoort by haar wat daaglik woordeloos  
nuwe wolle by die mat vleg (47).

Een van die belangrikste bydraes van die twintigste-eeuse Afro-Amerikaanse feministe is die bewusmaking van die noue verband tussen ras, geslag en onderdrukking. Krog se vorige bundel, *Gedigte 1989-1995* (1995) word gekenmerk deur die temas van politiek, erotiek en mag. Iets van die radikale feminisme kan gehoor word in gedigte soos "dié huwelik is my herder" en die lesbiese gedigte in afdeling 5. Die gedig "1995" kan gesien word as verteenwoordigend van haar afkeer van geweld wat setel in die magsbehepthed van middeljarige wit mans:

almal lyk dieselfde  
almal is mans almal  
is nekke almal  
peule van mag

die generale en brigadiere en ministere  
en hoofmangenerale sit en piele vleg  
en beblieksem 'n hele land met die omruilbare gesigte  
van politiek en geweld  
almal is slu  
almal voel fokol (Krog, 1995:6).

Deur die gebruik van inkriminerende, kru taal en veralgemening deur die herhaling van "almaal", maak die digteres hier 'n duidelike stelling wat betref haar afkeer van magsmisbruik. Simone de Beauvoir se bekende woorde resoneer in dié gedig saam:

- Men rape because they own the law.
- Men rape because they are the law.
- They rape because they make the law.
- They rape because they are the guardians of the peace, of law and order.
- They rape because they have the power, the language, the money, the knowledge, the strength, a penis, a phallus (De Beauvoir, 1981: 194).

Die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* wat vyf jaar later verskyn, bevat in baie opsigte dieselfde tematiese materiaal, maar in meer getemperde vorm. Die bogesiteerde gedig, "ai tog!" is een van die min gedigte in die bundel onder bespreking wat spesifiek na die patriargie verwys. In 'n tydperk voor postmodernisme kon hierdie begrip die hele onderliggende magstruktuur en ordeningsbeginsel van die samelewing saamvat. Tog is hierdie term ook in postmoderne debatte 'n gewilde manier om te verwys na manlike oorheersing en as 'n norm waarteen vrouebelange gemeet word. Baie radikale feministe sien die basis van patriargale onderdrukking nie in die staat of die ekonomie nie, maar in manlike beheer van kultuur, godsdiens, taal en kennis.

Veral Amerikaanse radikale feministe sien die man en manlike chauvinisme as die basiese vyand en onderdrukker van vroueregte. Hoewel sommige van dié feministe, veral lesbiese groepe, so ver gaan as om hulle te beywer vir die uitsluiting van mans uit die samelewing, beskou ander, soos Ginette Castro, nie die individuele man as bedreiging nie. Hulle optrede is gemik teen mans as die onderdrukkende klas, as agente van onderdrukking. En hierdie "onderdrukkersklas" en hulle kwetsende optrede teen vroue en "minderes" moet verander word. Castro beroep haar op Ti-Grace Atkinson wanneer sy beweer dat die wortel van dieselfde kwaad ook in die kiem by vroue aanwesig is maar, ten einde beheer oor die vrou te bekom, het mans as die sterkste geslag die vrou se liggaam gebruik om haar onbevoeg te verklaar vir sekere take en aktiwiteite, wat die man dan vir homself toegeëien het. Castro sien die kern vir dié dilemma in tradisionele geslagsrolle wat in hulle wese 'n politieke en nie 'n biologiese

onderbou het nie. Die stryd moet dus eintlik gevoer word teen stereotiepe geslagsrolle en teen 'n spesifieke gedragspatroon wat dié stereotipering onderlê, hetsy dit mans of vroue is wat dié gedrag vertoon (Castro, 1984:69-74). Bordo stel 'n innoverende nuwe lesing van Foucault voor in haar opstel "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault":

Following Foucault, we must first abandon the idea of power as something possessed by one group and levelled against another, and we must think instead of the network of practises, institutions, and technologies that sustain positions of dominance and subordination within a particular domain (Bordo, 1986:15).

In die lig van bogenoemde voorstel, sou dit dus sinvol wees om in die gedig onder bespreking alle verwysings na die man op ten minste twee vlakke te lees, naamlik op die letterlike vlak én die simboliese vlak. Op die letterlike vlak identifiseer verwysings na "ou prostate" en "male vanity" diegene wat in 'n klimaat van versoening steeds die "voorwaardes" stel "van by hulle hoort", as mans. Maar op die simboliese vlak word die middeljarige wit Afrikanerman beslis ook simbool vir alle vorme van magsmisbruik en vir 'n "gedateerde, eksklusiwistiese opvatting van (Afrikaner-)identiteit" (Viljoen, 2002:27). Wanneer die digteres die spesifiek-manlike metafoor van stoetboerdery gebruik om aan te toon dat die opvatting van dié groep op uitsluiting en oorheersing van ander gebaseer is, is die metaforiek wel manlik, alhoewel die "manlikheid" nie na 'n biologiese feit verwys nie, maar na 'n bepaalde lewensopvatting en gedragspatroon.

Griffiths (1995:124-135) voer aan dat by hoofstroombesprekings oor identiteitskepping oor die algemeen meer gefokus word op die emosies van wreedheid, vernedering, dominansie, trots en skaamte as op emosies soos liefde en verset. Sy wys daarop dat Hegel en Rorty se filosofieë oor outonomie en die skep van 'n selfbeeld die noue verband tussen die emosies van dominansie en wreedheid aantoon. Sy beweer verder dat die verbintenis tussen emosie en outonomie soos dit byvoorbeeld voorkom in Hegel en Rorty se beskrywing van die verhouding tussen meester en slaaf, geslagspesifiek is en slegs by mans voorkom. 'n Ontleding van die wyse waarop bekende manlike filosowe skryf oor identiteitskonstruksie, lei haar tot die volgende konklusies:

I ... consider gender stereotypes related to autonomy ... I show that the apparently gender-free notion of autonomy - or so it is usually presented - is in fact, deeply gendered. I argue that this is not true to the lives and experience of women, and that a new understanding of autonomy and its relation to dependence is needed (Griffiths, 1995:134).

Dat die identiteite van dié groep wat hulle "haas om te brandmerk, in te stoet en op te pis", gekonstrueer word na aanleiding van vergrype wat heel moontlik in die

apartheidsera gepleeg is, word gesuggereer deur die reël "almal sit helaas met 'n spul stinkende identiteite in die skoot" en die opmerking dat hulle "taal gestroop [is] van die grammatika / van menslikheid en berou".

Griffiths wys voorts op die implikasies van die politiek van gender, ras, klas, seksualiteit, gestremdheid en regverdigheid op identiteitskonstruksie:

... my individuality is shaped by political forces and ... what I feel as deeply personal is affected by public systems of control. Equally, I know that such shaping and control are not absolute, fixed or deterministic. The individual I am and the identity I have is mine, and I shape and control it in so far as I am capable of doing so (Griffiths, 1995:1).

Uit die gedig onder bespreking is dit duidelik dat die digteres in opstand kom teen pogings om haar te kategoriseer en identiteit op haar af te dwing asof sy 'n blote aanhangsel is van 'n groep mense wat hulle skuldig gemaak het aan die skending van menseregte. Sy dring daarop aan om buite-om die politieke stelsel en politieke vooroordele identiteit te hê. Sy verwerp die gestereotipeerde opvatting van Afrikaner-identiteit deur die herhaling van wat sy nie is nie: "mens is niemand se Afrikaner nie / mens praat niemand se taal nie" ensovoorts.

Die afkeer van "dié wat so hewig tuiskom teen die Afrikanerbors" vind sy uitdrukking in die koppeling van die frases "ek is moeg" - "ek is moeg" onderskeidelik in reëls 1 en 6, asook in die parallelisme "mens sê maar gereeld / mens is niemand se Afrikaner nie / mens praat niemand se taal nie / mens is nie 'n moer iemand se meriete nie / mens is drolwit en pisswart / mens skyt graag op die manne ...". In dié herhaling is dit opvallend dat die versreëls almal ingelei word deur "mens", 'n woord wat sowel 'n veralgemenende betekenis kan hê én kan dui op die mens, en dus op die universele vlak gelees kan word. Die woord "mens" is een van die sentrale woorde in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* en hou verband met die sentrale tema van die bundel, naamlik die klem wat gelê word op universele menslike identiteit in opposisie tot verskillende sisteme van oorheersing en opposisie. Dit is verder ook duidelik dat die aggressie van die sprekende ek in die parallelisme opbou, soos afgelei kan word uit die taalgebruik wat in kruheid toeneem ("moer" - "drol" - "pis" - "skyt").

Die digteres assosieer haarself met 'n aktiwiteit wat tuishoort in die domein van die vrou, en in Afrika spesifiek die *swart* vrou: "mens hoort by haar wat daagliks woordeloos / nuwe wolle by die mat vleg". Die herhaling van die versreël wat begin met "mens", en

streng gesproke 'n voortsetting is van die parallelisme in reëls 11-16, bring 'n onverwagse wending in die gedig wat versterk word deur die oënskynlike samehang met die negatiewe dinge wat deur die parallelisme in die tweede strofe gesuggereer word. Die begin van 'n nuwe (derde) strofe suggereer wel 'n nuwe konteks, maar die versterking van die sesvoudige paradigmatische herhaling in die vorige strofe, verleen nadruk aan die wending wat op die sintagmatiese vlak lê, naamlik dat die sprekende ek wel met iemand wil identifiseer, naamlik met die vrou wat die mat weef. Die veelseggende klankmatige verband wat in die slotstrofe gelê word tussen die woorde "hoort" en "woordeloos" kry 'n ironiese effek wanneer dit in retrospektief terugwys na die eerste strofe en diegene wat "die laaste woord spreek" en na die tweede strofe met sy verwysing na die "taal gestroop van ... menslikheid en berou" (my kursivering - MT).

Die weef van die mat herinner aan die wewende Penelope uit die *Odusseia* van Homeros wat die kled kan weef of lostorring, al na gelang van haar eie behoefte (Viljoen, 2002 bespreek ook hierdie ooreenkoms). Griffiths (1995:1-93) sien die weef van 'n web as 'n sentrale metafoer van identiteitskepping. Haar siening van die identiteitsweb kan insiggewende lig werp op die wyse waarop die digteres in die gedig "ai tog!" wil identifiseer:

Self-identity is to be understood as a kind of web, the construction of which is partly under guidance from the self, though not in its control. Thus it is marked by competing constraints and influences which overlap and fuse. The theory is one which affirms that the creation of identity is a collective affair in which each person has a valuable contribution to make. It is thus highly individualistic, in the sense that it values the individual, and does not hold that some are dispensable, or more dispensable, than others. Each individual creates her own identity, although she is constrained by circumstance in doing so. Equally it is highly communalistic and political. It states that the individual can only exist through the various communities of which she is a member and, indeed, is continually in a process of construction by those communities. It emphasises that the concept 'community' must be understood to include both those it is possible to know personally and also the wider society and its political categories. Indeed, politics are inseparable from the construction and maintenance of the self. The experience of acceptance and rejection, and the reaction to them cannot be understood without reference to the structures of power in the society in which the self finds itself (Griffiths, 1995:93).

Die siening dat identiteitskonstruksie slegs gedeeltelik by die self lê en gedeeltelik afhanklik is van buitefaktore, en in die besonder politieke faktore, is ook uit die gedig onder bespreking duidelik. Die feit dat die sprekende ek dit nodig ag om te verklaar dat sy niemand se Afrikaner is, niemand se meriete is en niemand se taal praat nie, impliseer dat daar 'n stereotiepe beeld van Afrikanerskap is waarmee sy haarself nie wil identifiseer nie. Dat dit egter nie so maklik is om van dié gestereotipeerde beeld los te

kom nie, word ook elders in die bundel gesuggereer, byvoorbeeld in die gedig wat "ai tog!" direk voorafgaan, "ná grond-invasions in Zimbabwe":

...of is besitting van die wit vel dié uiteindelik  
ergste oortreding hoe sal ek diegene verafsku  
wat my forseer om halsoorkop te vlug terug na die wit (46).

Die aanname dat identiteitskonstruksie gedeeltelik 'n kollektiewe aangeleentheid is, is een van die hoofemas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Die feit dat die digteres haar doelbewus wil ontheg van die stereotiepe beeld van die Afrikaner met sy magsbeheptheid en sy sug na oorheersing, bewys dat dié beeld ook haar identiteit tot 'n mate beïnvloed en gevorm het. Die feit dat sy egter doelbewus vir haarself 'n nuwe identiteit wil konstrueer deur met die matwewende vrou te assosieer, bewys egter dat identiteitskonstruksie ten minste gedeeltelik 'n aangeleentheid van die self is, hoewel buitefaktore wel dié aktiwiteit mag beïnvloed of selfs mag belemmer. Hierdie siening kom ooreen met die siening van veral ekofeministe wat groot klem lê op interafhanklikheid binne groepsverband. Die siening van die vrou as iemand wat klem lê op die individu sowel as op interafhanklikheid binne die groep, word deur hierdie siening ondersteun. Dié siening staan in direkte opposisie tot 'n manlik-gedrewe waardesisteem waarin sekere mense van die groep uitgesluit word en as minder belangrik en vervangbaar geag word, soos gesimboliseer deur die stoetmetafoor in dié gedig.

Die web wat deur die matweefhandeling geïmpliseer word, kan egter ook dui op 'n talige web. Krog se hele oeuvre word gekenmerk deur haar bemoeienis met die woord en die representasievermoë van taal. Die webmetafoor word deur Umberto Eco (1984(a)) gebruik om te verwys na die woord as oneindige, sikliese labirint. Borges (1983:58) beskryf sy biblioteek as "unlimited and cyclical" om sy twyfel aan die representasievermoë van taal uit te druk. Maar die labirint-simbool roep ook Eco se roman "The Name of the Rose" (1998) op met sy labirintmetaforiek wat op intertekstualiteit dui: "... books speak of other books" (Eco, 1998:286).

Die weefmetafoor is nie 'n onbekende metafoor in Krog se werk nie. In die bundel *Lady Anne* (1989) word die "wewers" (1989:12) as getuies geroep vir die geboorte van Lady Anne Lindsay. Ook die sprekende ek in dié bundel wil 'n "bindmiddel" (1989:13) wees in haar huis: "die bindmiddel: elke kind // uitstryk, regvou, warm en bruikbaar oorhandig".

En wanneer dié "ek" na haarself verwys, is sy "... die sy wat woordtresse koord" en "woordgaas spin uit die potloodspoel" (1989:15).

Die beeld van die vrou wat die mat weef, is 'n metafoor waardeur die belangrikheid van interafhanklikheid van mekaar en individualiteit binne 'n groep geïmpliseer word. Hierdie waardes val tipies binne die domein van die vrou en staan in skille kontras tot die waardes van die man wat in die gedig onder bespreking gesimboliseer word deur die uitsluitingsbeginsel van stoetboerdery, die onderdrukking van minderheidsgroepe soos geïmpliseer deur die "stinkende identiteite" en die magmisbruik wat spreek uit 'n frase soos "die male vanity wat die laaste woord spreek" en die terme "brandmerk" en "op te pis". Ook die gebrek aan berou impliseer ten minste een of ander vergryp waarvoor berou uitgespreek moet word. In teenstelling daartoe is die vroulike siening, beleving en uitlewing van identiteit soos 'n "oop sisteem" wat nuwe elemente absorbeer en byvoeg, 'n sisteem wat soepel en veranderlik is en dus kan groei.

In die gedig "ai tog!" word die vroulike waardesisteem van interafhanklikheid en vreedsame naasbestaan gejuksaponeer met die uitgediende waardes van die patriargie. Deur te identifiseer met die vrou wat "nuwe wolle by die mat vleg", word 'n belangrike stelling gemaak ten opsigte van die tipe identiteit en die aktiwiteit wat die sprekende ek as belangrik ag in die proses van versoening wat tans in hierdie land groot prominensie geniet. Nuwe wolle beteken immers in die opset van die gedig nuwe bestanddele en nuwe inhoude in identiteit. Daaruit spreek ook duidelike afkeer van die man se rol as oorheerser, maghebber en geweldenaar wat in die eerste twee strofes van die gedig geïmpliseer word.

### 2.2.3 *Dekonstruksie van stereotiepe geslagsrolle.*

#### 4. Hierarchy (Marlene Dumas, 1991)

ek klim op jou en begin my steeds verbeel  
'n lewe verder voort in jou  
ek pluk jou donker kop tussen my borste in  
om die kleur van jou vel te vlek teen been

jy kneus 'n blou plonsende roos  
teen my nek ek breek jou beendere teen die vloer  
jou hart kap-kap teen die hout  
as ek my vingers uittrek is hulle slymerig

stadig suig jy die murg uit  
terwyl ek blind op jou ry

en ons mekaar handgemeen vind  
in 'n nag van snik en steun, word alles bevestig:

ek's nie 'n oorgawe-vrou nie - tot die sinne toe  
verruk, is ek vrou van wortelskiet (54)

Die gedig "4. Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" is die vierde gedig uit die derde afdeling van die bundel, "Sgraffito". Dit is ook die vierde gedig van die siklus "skilderysonnette e.a.". In hierdie siklus knoop Krog 'n intertekstuele gesprek aan met drie bekende skilders, t.w. Marlene Dumas, Walter Battiss en Pablo Picasso. Ses van die nege gedigte uit dié siklus het dieselfde of 'n verwante titel as Marlene Dumas-skilderye. Dit is daarom duidelik dat hierdie gedigte gelees wil word in samehang met die betrokke skilderye van Dumas. In 'n vorige hoofstuk is in groter besonderhede op die intertekstuele gesprek tussen die skilderye en Krog se gedigte ingegaan. By die bespreking van hierdie gedig sal slegs op enkele raakpunte tussen die gedig en die skildery gewys word.

Nel (2001) wys daarop dat sowel Krog as Dumas in hulle werk worstel met die persoonlike problematiek van 'n eie identiteit binne 'n bepaalde ruimtelike verband: Krog probeer sin vind van 'n wit verblyf in 'n swart kontinent, terwyl Dumas haar as gebore Afrikaan in Europa bevind. Beide kunstenaars se werk hou ten nouste verband met die politiek van "kleur" en dus van magsverhoudings, onderdrukking en bevryding. Nel sien die metafoor van vel as dié metafoor van apartheid wat mense skei, nie slegs op grond van velkleur nie, maar ook op grond van geslag. Beide Dumas en Krog se oeuvres word verder gekenmerk deur 'n bemoeienis met die politiek van seks wat die aanspreek van magsverhoudinge binne 'n liefdesverhouding en die oopskryf van 'n feministiese diskoers impliseer (Nel, 2001:24-26).

Die gedig "4. Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" moet na regte saamgelees word met ten minste die gedig wat dit voorafgaan en die gedig wat daarop volg. Soos Nel ook tereg aantoon, rangskik Krog die sonnette oor Dumas-skilderye nie in chronologiese volgorde nie, maar eerder inhoudelik (Nel, 2001:29). Die gedigte vertoon dus 'n duidelike verband met mekaar. Die voorafgaande gedig, "3. The Image as Burden" (*Marlene Dumas, 1993*), het as interteks 'n swart-en-wit-foto van die film "Camille" (1937) met Greta Garbo geklee in 'n vloeiende wit rok in die arms van Robert Taylor wat in 'n aandpak geklee is (Nel, 2001:30). Hoewel die betrokke toneel in die film eintlik die

sterftoneel van die heldin is, sinspeel Krog se gedig egter op 'n erotiese ontmoeting tussen man en vrou - heel waarskynlik 'n geheime ontmoeting, te oordeel aan die reël "as hy versigtig die deur sluit" (53). Oënskynlik is die verhouding tussen man en vrou dié van tradisionele seksuele onderdanigheid van die vrou ten opsigte van die man. Nel (2001:30-31) wys op die semantiese paradigma van onderdanigheid wat geleë is in frases soos "ek wag op jou" (r.1), "om joune gemaak te word" (r.3), "in jou liggaam verder voort te asem" (r.4), "weerloos geworpe" (r.6) ensovoorts. Die titel "The Image as Burden" suggereer egter dat die "image", die tradisionele beeld van onderdanigheid, vir die vrou tot "burden", tot las word. Die gedig suggereer verder ook die problematiek van eenwording deur verskille uit te hef, byvoorbeeld in die reëls

niemand mag sien hoe elegant ons verskil nie  
weerloos geworpe is die verraad van vel  
reeds vel en been om swart op wit te vermy (53)  
(Sien ook Nel, 2001:30-31).

In die besef dat die uitleef van die stereotiepe geslagsrol vir die vrou tot las word, sou ook 'n inskryf teen die konvensies van die romantiese liefdesnarratief gelees kan word waarin die vrou uitgebeeld word as 'n objek wat behoefte het aan 'n held of 'n beskermer en waarin vervulling van die man se begeerte na die vrou die einddoel is. Schmaußer (1991:18-19) wys daarop dat dié verwronge beeld van die sosiale rol van die vrou (en die man) oorspronklik ontstaan het in karikature uit die negentiende eeu waarin satiriese sosiale kommentaar op destydse sosiale toestande gelewer is. Dié karikatuuragtige rolverdeling het nog tot diep in die twintigste eeu in baie Westerse samelewings normatiewe status geniet.

Die Amerikaanse akademiese feminisme (Women's Studies) het begin met die persepsie dat die vroulike belewenis, geskiedenis en stem afwesig is in die meeste gesaghebbende Westerse diskoerse. Dallery verwys na MacKinnon se bekende uitspraak oor die ooreenkoms tussen Marxisme en feminisme om aan te toon dat vroulike seksualiteit vervreem word, behoort aan, beheer word, gebruik word en gesimboliseer word deur 'n Ander (die man). Sy waarsku dat indien vroulike seksualiteit nie as 'n onafhanklike sosiale feit kan bestaan - en nie slegs as die produk van manlike projeksie en fantasie nie - dan bestaan die vrou nie (Dallery, 1986:52-53).

In reaksie op Jean-Jacques Rousseau se uiteensetting van die rol van die man as die sterker geslag en die rol van die vrou as passief en onderworpe, bepleit Friedrich

Schlegel meer as tweehonderd jaar gelede reeds die opheffing van die opposisiepaar man-vrou deur dit te vervang met die utopie van androgenie; "... das Ideal eines Menschen, der sowohl weibliche als auch männliche Eigenschaften in sich harmonisch vereinigt" (Schmaußer, 1991:12).

Die gedigsiklus "*skilderysonnette e.a.*" is duidelik 'n poging om stem te gee aan die vroulike belewenis van erotiek, onafhanklik van die stereotiepe beeld wat deur manlike fantasie gedrewe is. Ten einde egter beheer te kan uitoefen, moet die instansie wat beheer, subjektiwiteit hê. Butler (1990:326) wys daarop dat dit in die verlede 'n eensydig manlike prerogatief was om subjektiwiteit te besit. In die lig van die sinspeling op die probleem hoort-apartwees in die gedig "The Image as Burden", stel die gedig "Hierarchy" 'n korrektief deur die vrou as subjek uit te beeld en haar in 'n posisie van mag binne die liefdespel te plaas.

Reeds die titel van die gedig verwys na 'n rangorde, 'n orde waarin sekere mense ondergeskik is aan dié wat bo hulle gestel is (Odendal et al., 2000:389) - dus 'n stelsel van oorheersing en mag. Die skildery "Hierarchy" beeld 'n eksplisiete liefdestoneel uit met die vrou in aggressiewe houding bo-op die man. In die gedig "Hierarchy" word die aggressie van die vrou verbaal verwoord deur frases soos "ek breek jou beendere teen die vloer / jou hart kap-kap teen die hout" en "handgemeen" waar die herhaling van die ee-klank verder dié semanties ekwivalente woorde aan mekaar verbind. Dit is duidelik dat die vrou in hierdie gedig die handelende subjek is, terwyl die man passief bly. Die gedig eindig immers ook met die frase "ek's nie 'n oorgawe-vrou nie".

In haar opstel "Power, Sexuality, and Intimicy" maak Muriel Dimen die bewering dat die patriargie primêr 'n sisteem van dominansie is wat menslike begeerte aanval deur dit te reduceer tot seks. Seks word dan gedefinieer in die verpolitiseerde terme van geslag wat berus op die biologiese verskille tussen man en vrou. Begeerte word op hierdie wyse aan geslag gekoppel (Dimen, 1986:38). Bordo wys daarop dat die begeerte van die man (hetsy seksuele begeerte of begeerte na kos) deur die gemeenskap as normaal aanvaar word. Die vrou se begeerte word deur die gemeenskap egter gesien as iets wat onderdruk moet word:

... the control of female appetite for food is merely the most concrete expression of the general rule governing the construction of femininity that female hunger - for public power, for independence, for sexual gratification - be contained ... (Bordo, 1986:18).

Die gedig onder bespreking dekonstrueer die beeld van die vrou wat haar begeerte sublimereur deur stem te gee aan die vrou en vroulike begeerte in frases soos "tot die sinne toe verruk" en deur die handeling aan die vrou toe te sê en dit vanuit die perspektief van die vrou te beskryf. Die betekenisparadigma wat tot stand kom deur die herhaling van woorde met die i-klank vestig die aandag op sowel die begeerte van die vrou as op haar handeling: "klim - blind - vind - snik - sinne - is". Die werkwoord "klim" word in die liefdesdaad immers gewoonlik met die handelingspatroon van die man verbind, terwyl die werkwoord "is" op identiteit en dus op subjektiwiteit dui - ook eienskappe wat lank as deel van die manlike domein beskou is. Die woorde "blind", "vind", "snik" en "sinne" hou verband met die bevrediging van begeerte - in hierdie geval, ten minste onder andere, die begeerte van die vrou.

Uit die beskrywing van die sprekende subjek se handeling is dit nie altyd duidelik of 'n man of 'n vrou aan die woord is nie. Ten aanvang is dit wel duidelik 'n vrou wat beskryf hoe sy op die man klim en sy kop tussen haar borste in pluk. Wanneer sy egter in die tweede strofe sê: "as ek my vingers uittrek is hulle slymerig" en in die derde strofe: "stadig suig jy die murg uit", is dit nie meer duidelik wie van die paar die man en wie die vrou is nie, of alternatiewelik wie aan die woord is nie. Ook die slotreël van die gedig: "... is ek 'n vrou van wortelskiet" impliseer die manlike geslagsorgaan (waar "wortelskiet" beteken penetreer en waar "skiet" beteken saadskiet; sien ook Nel, 2001:32). Deur hierdie onduidelikheid van seksuele oriëntasie en genderrolle word 'n nuwe bewus-wees van seksualiteit en begeerte gesuggereer. In die lig van die problematiek van begeerte en wie mag begeer en wie nie, doen Dimen 'n ambivalente utopiese model van seksualiteit aan die hand:

Recognising contradiction, this utopian model of maturity manages to accommodate the paradox of self and other, of connectedness and separateness. Built into it is the knowledge that you can experience your separateness only through knowing, sensing, and intuiting the other at the boundaries between the two, between self and other ... In other words this model of adulthood, emerging in the charged space between conventional masculinity and femininity, is tolerant of ambiguity, something with which women must be at ease in order to survive under patriarchy (Dimen, 1986:47).

Dat ook die vrou(e) wat in Krog se gedigte aan die woord is, iets van hierdie ambivalensie ervaar en begeer, blyk uit die sonnet wat direk volg op "Hierarchy", naamlik "5. Genetiese Heimwee (*Marlene Dumas, 1984*)", waarin die sprekende ek verklaar:

een ding het ek geleer  
hoe meer ek jou vernietig  
hoe meer hink ek self ten gronde (55).

Hierdie verklaring relativer alle stereotiepe sieninge van onderlinge magsverhoudinge binne die liefdesverhouding deur die erkenning dat beide partye vir hulle bestaan van mekaar afhanklik is. Ook die konstruksie van persoonlike identiteit is ten nouste verbonde aan en interafhanklik van diegene met wie ons in noue verbintenis staan, hetsy in 'n liefdesverhouding of as medebewoners van dieselfde land.

Die handelende subjek in die gedig "Hierarchy" kan inderdaad as 'n ware liminale persoon beskryf word:

[Liminal *personae*] are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, conventions, and ceremonial (Turner, 1969:95).

Soos reeds aangetoon, is die sprekende ek in die gedig "Hierarchy" se biologiese geslag en seksuele oriëntasie ontwykend en kan dit nie met sekerheid uit die gedig vasgestel word nie. Dit glip dus, in Turner se terminologie, deur die versperrings van kulturele en sosiale klassifikasiesistels. Verkeer in so 'n liminale sone stel 'n persoon dikwels in staat om vanuit dié posisie sosiale kritiek uit te spreek en sulke persone beskik dikwels oor 'n potensieel transformerende krag (Gilead, 1986:183). 'n Mens sou dus seker in die lig van bogenoemde kon beweer dat die gedig "Hierarchy" onder andere daarop gemik is om gestereotipeerde genderrolle wat onderdrukking van die vrou impliseer, te dekonstrueer en te transendeer deur universele waardes op te roep en die moontlikheid van evolusionêre groei in 'n vernuwende rigting aan te toon (Gilead, 1986:184).

Sowel Nel (2001) as Viljoen (2002) wys op die manier waarop die gebruik van kleur in die skilderysonnette die grense van ras en geslag deurbreek. In die eerste sonnet, "1. The Loneliness of Skin" word beskryf hoe die skelet "bars verby die wit versperring van vel" (51), met die implikasie dat erotiek die grense tussen rasse kan ophef. Dit kan egter ook gelees word as metafoor vir die opheffing van verskille tussen die twee geslagte (Viljoen, 2002:36). Viljoen wys voorts op die wyse waarop die digteres die kleure swart, wit en blou in verband met mense gebruik, dat dit nooit heeltemal duidelik is of sy verwys na die verskille in ras, of na die kleure van die Dumas-skilderye nie. Wanneer die digteres byvoorbeeld sê: "ek pluk jou donker kop tussen my borste in / om die kleur van

jou vel te vlek teen been", kan die kleure sowel na rasseverskille verwys as na die kleur van die figure op Dumas se doek. Viljoen voer aan dat Krog as't ware onder die vel inbeweeg om dit wat gemeenskaplik is in alle mense uit te hef. Daarom ook die herhaalde verwysing na skelet, wat op sy beurt weer die gedig "roofsonnet" uit die tweede afdeling van die bundel oproep met sy veelseggende einde: "as skelet bly ons die langste mens / daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet" (31) (Viljoen, 2002:36-37). Hierdie spel met ambivalensie ondermyn die bestaan van binêre opposisies, sowel tussen verskillende rasse, maar ook tussen die twee geslagte. Ook hierin sou 'n mens die begeerte tot 'n ambivalente beskouing van ras- en geslagspolitiek kon inlees.

'n Metafoor wat deurgaans in die bundel prominensie geniet, is dié van die liefdesverhouding. Die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* word gekenmerk deur die bemoeienis met verhoudingspolitiek, deur die worsteling om tot versoening te kom met die geliefde en deur die ontginning van verskillende betekenis vir die woord "liefde". Dit is egter ook deurgaans duidelik dat die liefdesverhouding in hierdie bundel die metafoor word vir rasse- en politieke verhoudinge in hierdie land. Deur 'n stem te gee aan die vrou en haar rol en begeerte binne die liefdesverhouding, gee die digteres dus by implikasie ook 'n stem aan alle onderdrukte groepe in dié land.

#### 2.2.4 Slotsom

Alhoewel ondermyning van die patriargie nie die vernaamste oogmerk van die bundel onder bespreking is nie, is dit onteenseglik 'n belangrike grensoorskrydende handeling wat ook, alhoewel dan minder eksplisiet as in die vorige bundel *Gedigte 1989-1995*, in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* teenwoordig is. Ondermyning en dekonstruksie van patriargale norme, waardes en praktyke is 'n instrument waardeur vir die vrou en vroulike belewenis 'n waardige plek in die gemeenskap en in die literêre kanon van enige kulturele groep beding kan word. Deur ondermyning van lank gekoesterde, kulturgebaseerde aannames soos vasgestelde genderrolle, word ruimte gegee aan die konstruksie van nuwe, ambivalente ervarings van ras en geslag wat beter sou inpas in 'n samelewing waar die klem val op samewerking eerder as op oorheersing. In haar dekonstruksie van die patriargie steek Krog egter nie vas in die praktyke van sogenaamde eerste geslag feministe wat die patriargie probeer vervang met 'n nuwe stelsel wat op sy beurt weer eie hiërargieë skep nie. Krog gaan 'n stap verder en

verhoed ook die totstandkoming van 'n nuwe hiërargie deur die moontlikheid van 'n én-én-verhouding te suggereer in die plek van 'n óf-óf-verhouding - dus deur die deurbreking van die stelsel van binêre opposisies wat die basis van patriargale oorheersing vorm.

Uit die gedigte wat hierbo ontleed is, blyk duidelik dat versoening en heling onmoontlik is terwyl die status quo, soos dit voorheen onder apartheid was, nog heers. Daar sal eers nuwe denksisteme geskep moet word en dekonstruksie van ou gevestigde magstrukture sal moet plaasvind alvorens begin kan word om die wonde van die verlede te heel.

In die gedig "maak sop" is aangetoon dat die persepsie steeds bestaan dat die man in die openbare ruimte funksioneer en die vrou in die private ruimte. Ook die tipes handeling wat in die bepaalde ruimtes uitgevoer word, word as manlik en vroulik gekodeer. Daar is verder aangetoon dat waar die handeling van die openbare ruimte die grens oorskry na die private, dit 'n ingrypende (negatiewe) invloed kan uitoefen op die welstand en die lewens van individue. Andersyds suggereer die gedig egter ook die moontlikheid dat die handeling wat aan die private ruimte toegesê word, die grens na die openbare ruimte sou kon oorstek om dan 'n positiewe uitkoms vir die gemeenskap en individue binne die gemeenskap mee te bring.

Die sprekende ek in die gedig "ai tog!" probeer die grens van 'n voorheen bedorwe identiteit wat met (manlike) magsbeheptheid en menseregteskendings in verband staan, oorstek ten einde vir haar 'n nuwe identiteit te konstrueer wat verband hou met handeling wat in die vroulike domein van vreedsame naasbestaan val. Die grense van 'n manlik-gekodeerde sisteem moet dus oorgesteek word na 'n vroulik-gekodeerde sisteem. Dit is egter duidelik dat ook rassegrense in dié proses oorgesteek word. Diegene na wie die eerste twee strofes verwys, is duidelik blanke mans. Die matweefhandeling is op sy beurt weer eie aan swart vroue. Dit lyk dus asof daar 'n paradigmaskuif sal moet plaasvind indien nuwe identiteite in dié land tot stand wil kom wat onafhanklik is van waardes soos dominansie en onderdrukking.

Ondermyning van gestereotipeerde genderrolle met die implikasie van die deurbreking van 'n stel norme wat nie natuurlikerwys eie is aan die mens nie, vorm die basis van die gedig "Hierarchy". Dit impliseer die oorstek en verbrokkeling van die grens wat vroulike

begeerte inhibeer en die oopskryf van 'n ambivalente, liminale ervaring van geslagtelike omgang waarin geen kulturele, voorafbepaalde rolle die gedrag van handelende subjekte rig nie.

Daar sou dus beweer kon word dat al die gedigte wat in hierdie onderafdeling bespreek is, gemoeid is met die dekonstruksie en die ondermyning van 'n kultuurgebaseerde stel norme en waardes wat deel uitmaak van een of ander onderdrukkingspraktyk wat die vrou en vroulike belewing op welke wyse dan ook al inhibeer of beperk. Daarin sou 'n poging gelees kon word om veral genderongelykhede aan te spreek en veral om binêre opposisies wat met genderspesifieke gedrag geassosieer word, aan die kaak te stel. In die plek daarvan sou dan 'n meer ambivalente algemeen-menslike ervaring gestel kon word, 'n ervaring wat nie noodwendig met geslagsverskille te make het nie en wat nie noodwendig hoef te voldoen aan gestereotipeerde, vooraf vasgestelde gedrag nie.

### 2.3 "skryfode" as bevestiging van die versoeningsrol van die vrou

(Die gedig "skryfode" is in sy geheel in die addendum agterin afgedruk).

Die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* laat die primêre fokus val op versoening en op die heelwordproses na 'n tydperk van trauma. Die vrou was in dié opset nog altyd die versoener, die trooster, die persoon wat die wonde heel. Die digteres van dié bundel vereenselwig haar heelhartig met die handeling wat deur die eeue as vroulike handeling bekend gestaan het, naamlik versoening, troos en heling (Grimshaw, 1986:215). Grimshaw omskryf versorging en omgee ("caring") as die identiteitseienskap om jouself in die situasie van die ander in te leef en teenoor die ander op te tree soos die situasie dit vereis. Eiebelang word dikwels in die proses van versorging en "caring" opsy geskuif. Sy beskou die vrou, vanweë haar unieke lewenservaring en aktiwiteite wat met die mikrokosmos van die huishouding te make het, as meer geskik vir die taak van versorging ("caring") as die man (Grimshaw, 1986:224). "Care-giving"-handeling kan ook ruimte skep vir die bevraagtekening van sekere ander prioriteite wat binne sosiale konteks voorrang bo versorging geniet:

In particular, they may provide space for questioning the split between a 'public' world whose concerns or constraints tend to exclude the personal, and a 'private' world of care for others whose constraints and concerns are not suppose [sic] to impinge on the 'public' realm (Grimshaw, 1986:224-225).

Soos hierbo genoem, is een van die hoofemas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* "die herstel van die integriteit van beseerde weefsel" (Krog, 2000: motto) of dan die heel van wonde deur versoening te bewerkstellig. Een van die sterkste instrumente waardeur die digteres versoening probeer bewerkstellig, is deur die ondermyning en bevraagtekening van handeling wat in die openbare ruimte geskied, 'n ruimte wat in die meeste gevalle die toneel is van geweld, konfrontasie en vervreemding. Dekonstruksie van dié ruimtes geskied deur die problematisering van die grense waarbinne sekere handeling volgens voorafbepaalde kodes "mag" plaasvind al dan nie. Ten einde self los te kom van soortgelyke beperkende denksisteme, onttrek die digteres haarself (in die gedig "skryfode") aan die openbare ruimte en gaan "ondergronds".

### 2.3.1 Skryf in die liminale sone: 'n poging tot versoening

skryfode ('n Fragment)

Writing is a fraught activity for everyone, of course, male or female, but women writers seem to have to take stronger measures, make more peculiar psychic arrangements, than men ...  
Janet Malcolm: *The silent woman*

om te kan skryf moet ek myself binne kom  
deur my te buite te gaan

ek verlaat die daglig  
die sleur van gefabriseerde stemme  
en gaan ondergronds

ek reis soos 'n gedagte

dis stil hier  
en volkome afgesluit  
veilig privaat  
ek tas die wande af  
ek gryp in die ongegronde donker grondelings rond  
om my stem te vind  
om die geluid van die gedig te hoor  
die reël wat sag oopspat van êrens

en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg

(bogronde  
wag die man wat ek liefhet  
Sondae stap hy teen Leeukop  
as die laatmiddaglig sloep teen die klip  
die ruimte wat nie is nie  
is nié, sê hy)

dit problematiseer die neerskryf  
en ek baklei met myself tot die dood toe (66)

#### 2.3.1.1 Liminal personae

Die gebruik van twee binêre opposisies aan die begin van die gedig, naamlik "binne" teenoor "buite" en "daglig" teenoor "ondergronds", asook die verklaring dat die skrywende ek haar "te buite" moet gaan om te kan skryf, suggereer 'n ekstreme handeling. Op 'n tweede vlak van betekenis kan die "te buite gaan" egter ook letterlik geles word, naamlik dat daar 'n afstandelikheid moet kom, 'n losmaak van die persoonlike en vertroude "daglig"-handelinge. Die digteres moet haar doelbewus afsluit van voorafbepaalde aannames wat gedragskonvensies binne 'n samelewing reël - die "gefabriiseerde stemme" - alvorens sy kan begin skryf. Die woorde "kom" en "gaan" aan die reëleindes roep die uitdrukking "kom en gaan" op en dui op verwisseling van ruimte. Viljoen (2005:18) wys daarop dat liminale karakters soms gekenmerk word deur hulle beweging tussen verskillende ruimtes. Die voorneme van die digteres ten aanvang van die gedig laat dus reeds die hele teoretiese web van grensoorskryding en skryf in die liminale ruimte tril.

Die konsep van liminaliteit is geskep deur die antropoloog Arnold van Gennep in sy boek *Rites du Passage* (1908) om die prosesse rondom inisiasierites te beskryf. Liminale persone is derhalwe persone wat die grens oorstek. Wanneer die grens oorgesteek is, verkeer so 'n persoon meestal in 'n soort marginale of tussen-ruimte. Op tekstuele vlak impliseer marginaliteit 'n binêre sisteem wat geleë is tussen twee grense of diskoerse, in teenstelling tot liminaliteit wat 'n oop en plurale sisteem is wat gegenereer word "between two or more discourses, a transition area between two or more universes which thereby shares in two or more poetics" (Aguirre *et al.*,2000:11-31). Gilead (1986:183) beskou die liminale sone as 'n gebied waarin universele waardes geld en van waar af kritiek op struktuur-gebonde gedrag en norme uitgespreek kan word (sien ook Viljoen, 2005:4).

Turner (1969:95) verwys na persone wat in liminale ruimtes leef en werk as "liminal *personae*". Dit is, in antropologiese terme, mense wat uit die struktuur van die samelewing uitbeweeg na 'n anti-strukturele, nie-hiërargiese sisteem wat hy *communitas* noem (sien ook Viljoen, 2005:3). Hierdie "liminal *personae*" is mense wat, soos reeds in 'n vorige hoofpunt bespreek, deur die klassifikasienetwerk glip van bestaande kulturele sisteme. Dit is, aldus Gilead (1986:183) persone wat dikwels oor transformerende krag beskik en 'n belangrike invloed op die gemeenskap kan uitoefen. Soos reeds gesê, word hierdie figure dikwels gekenmerk deur 'n gedurige beweging tussen verskillende ruimtes

- in "skryfode" die beweeg van die digteres tussen die "bogronse" en die "ondergrondse" ruimte. Turner (1969:133) merk ook op dat "liminal *personae*" dikwels optree in tye van radikale sosiale oorgange. Volgens Turner (1969:106-130) is dit dikwels kunstenaars en profete wat hulle tot dié ruimtes wend en wat poog om *communitas*-tipe verhoudinge met hulle medemense aan te knoop.

Wanneer die digteres van "skryfode" haar dan voorneem om "ondergronds" te gaan, is dit 'n verklaring dat sy die ruimte binnegaan wat tradisioneel aan die kunste en veral aan die poësie toegedig word. Bachelard (1964:23) plaas die poësie byvoorbeeld direk in die domein van die kelder. Wilshire wys daarop dat Persephone, die godin van die dood, die onderwêreld bewoon het wat vir haar aanbidders 'n plek van heling en wedergeboorte was - die skoot waaruit lewe ontstaan (Wilshire,1989:103). Ook Estés wys op die noodsaak van 'n psigiese ruimte waarin die vrou haar kan terugtrek. Sy beskryf dié ruimte as 'n ruimte waarin visioene kan voorkom, insigte kan ontstaan en skatte ontdek kan word wat die vrou se psige kan voed wanneer sy terugkeer na die "bogronse" ruimte. Dit is volgens haar 'n ruimte waarin oor die toekoms besin kan word en waar nagedink kan word oor psigiese letsels, waar dié letsels opgedoen is en hoe dit geheel kan word. Ook sy eien die "onderwêreld" as die ruimte van kreatiewe energie en skeppingskrag (Estés, 2003:344-346). Viljoen beskryf die liminale sone as 'n sone wat gekenmerk word deur spontaneïteit, maar ook as 'n ruimte van metamorfose en heling waarin kontakte en gesprekke tussen twee verskillende sisteme of partye kan voorkom. Hy sien dit as 'n sone wat tradisioneel deur die kunste opgeëis word omdat kuns kan floreer in ruimtes wat effens verborge is van die openbare oog. Die krag van spel, sang en dans kom hier tot sy volle reg (Viljoen, 1998:14-18).

#### 2.3.1.2 Digterlike inspirasie

Die ondergrondse ruimte wat op 'n metaforiese vlak die geheime ruimte van ondergrondse verset, opstand of ondermyning simboliseer, word in die letterkunde dikwels deur die kelder verteenwoordig. Dit is 'n ruimte wat ryk is aan metaforiese betekenis en dikwels deur metafore van donkerte uitgedruk word (Turner, 1969:95).

Krog skryf oor dié ruimte:

ek verlaat die daglig  
die sleur van gefabriseerde stemme  
en gaan ondergronds

ek reis soos 'n gedagte

dis stil hier  
en volkome afgesluit  
veilig  privaat  
ek tas die wande af  
ek gryp in die ongegronde donker grondelings rond  
                  om my stem te vind  
om die geluid van die gedig te hoor  
die reël wat sag oopspat van êrens (66).

Aguirre (2004:18) wys op die verskynsel in die letterkunde waar liminale sones "a condition rather than a location" is. Die feit dat die sprekende ek "reis soos 'n gedagte", laat vermoed dat ook vir haar die ondergrondse ruimte waarin sy haar terugtrek, nie soseer 'n fisiese as 'n metafisiese ruimte is nie.

Die digteres kies die "ondergrondse" ruimte spesifiek om digterlike inspirasie te kry, "om die geluid van die gedig te hoor / die reël wat sag oopspat van êrens". Die belangrikheid van die klankmatige aspek van die gedig word eerstens uitgehef deur die klankmatige verband tussen die woorde "geluid" en "gedig" en tweedens deur die klanknabootsing in "sag oopspat". Deur die klem op die *klink* van die gedig te laat val, word ook die orale letterkunde gesuggereer wat veral in Afrika 'n belangrike vertelwyse is. Die klankmatige aspek van 'n gedig dui vir Julia Kristeva egter ook op die vroulike aspek van skryf - *écriture féminine* (hieroor meer in 'n volgende hoofpunt).

Die ruimte wat "volkome afgesluit" is van die daaglikse sleur, die stil donker ruimte is vir die digteres bevorderlik om haar "stem te vind". In die bogesiteerde fragment word deur assonansie van die o-klank semantiese verbande gelê tussen woorde wat die ondergrondse ruimte oproep: "Ondergronds" - "volkome (afgesluit)" - "(ek gryp in die) ongegronde donker grondelings rond".

Die "hoor" van die gedig is egter ook in dié ruimte nie onproblematies nie. Die innerlike stryd van die digteres is implisiet teenwoordig in die suggestie van blindheid ("ek tas die wande af ..."). Die blinde daad word verder gesuggereer deur die woord "ongegegronde". Letterlik kan dié woord egter ook *bodemloos* beteken en dan suggereer dit die onnaspeurbaarheid en die onkenbaarheid van die donker waaruit sy sin probeer maak. Die woord "grondelings" is weer eens 'n woord wat verskeie betekenisne genereer, soos byvoorbeeld "grond-langs" wat kan dui op die feit dat die digteres nugter (met voete op die grond) soek na inhoude vir haar gedig. Dit kan egter ook die betekenis hê van *op die*

*bodem* en dan kan dit verwys na die afsaksel, die sediment wat van die bodem loskom deur daarin te krap. Ook hierdie betekenis hou 'n belangrike implikasie in vir die wyse waarop die digteres in haar ondergrondse sone skryf. Ten slotte is die grondwoord *grond* natuurlik ook die medium waarin groei plaasvind en ook hierin lê 'n verruimende betekenis vir die gedig opgesluit.

### 2.3.1.3 Stryd en versoening

Eksplisiet word die stryd in die bogesiteerde fragment verwoord deur die opmerking "en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg" waar die parallelisme ("en die skryf, die neerskryf ...") die problematiese skryfhandeling onderstreep. Stryd word ook geïmpliseer deur die onbegrip van die "man wat [sy] liefhet" wanneer hy verklaar: "die ruimte wat nie is nie / is nie ..." asook deur die digteres se reaksie op dié stelling: "dit problematiseer die neerskryf / en ek baklei met myself tot die dood toe". Hierdie "geveg" wat klankmatig weergegee word deur 'n opeenhoping van plofklanke in die betrokke sitaat, eggo dwarsdeur die gedig in frases soos "soms word ek moeg van naamgee / van die worstelende selfgeveg" (70)

Bachelard (1964:23) verbind die ondergrondse ruimte met spesifieke aktiwiteite: "There, secrets are pondered, projects are prepared. And, underneath the earth, action gets under the way" (Bachelard, 1964:21-22). Ook vir die digteres van "skryfode" is die ondergrondse ruimte dié ruimte waarin sy haar versoeningsprojek kan bedink en van waar af sy dit as't ware kan lanseer. Dit is die ruimte waarin sy kreatief met die taal omgaan en deur taal tot insig kom aangaande die probleme waarmee sy worstel, om stem te gee aan 'n nuwe bedeling van vrede en versoening tussen alle mense van hierdie land. Die worsteling met die woord is duidelik die hoofmotief in hierdie gedig en blyk reeds uit die motto:

Writing is a fraught activity for everyone, of course, male or female, but women writers seem to have to take stronger measures, make more peculiar psychic arrangements than men ... Janet Malcolm: *The Silent Woman* (66).

Die stryd met die beminde word in hierdie gedig, soos ook elders in die bundel, die metafoor vir die verskillende strydende partye van hierdie land, en - gesien in die lig van die laaste afdeling van die bundel - van die hele Afrika. Maar die minnaars staan ook vir die digteres se bemoeienis met die representasievermoë van die woord en vir haar bemoeienis met die skryfproses as sodanig.

Insiggewend is in dié verband Julia Kristeva se kommentaar op Dostoyevsky se *Crime and Punishment*. Sy lê veral klem op die helende aspek van skryf:

... suffering is overcome through forgiveness, but forgiveness is fundamentally a symbolic affair, and thus potentially an affair of writing ... Kristeva ... suggests that we should see much more than the imaginary rebirth of characters in these novels, and recognise that Dostoyevsky's writing has analytic effects - first of all, for the reader, but most importantly for Dostoyevsky himself (Lechte, 1990:191-192).

Die afsondering van die digteres in die liminale sone is beslis ook op haarself gerig, soos duidelik blyk uit die sitaat ten aanvang van hierdie hoofpunt en ook uit die veelvuldige gebruik van die persoonlike voornaamwoorde "ek" en "my" dwarsdeur die gedig. Die stryd met die geliefde wat in die "ek-en-jy"-modus geskryf word, getuig van persoonlike betrokkenheid by die "ondergrondse" aktiwiteite, maar ook haar persoonlike wroeging vind duidelik gestalte in frases soos:

ek het alles te verloor  
ek gee niks op nie (68)

waarin die parallelisme deur herhaling die emosionele geladenheid van die uiting beklemtoon.

Die digteres se innerlike stryd met die netelige rasse- en kulturele kwessies van hierdie kontinent, weerklink dwarsdeur die bundel. Haar visie van versoening tussen strydende partye stuit egter keer op keer op die realiteit wanneer meerledighede na vore kom wat gekonfronteer moet word. Ten spyte van háár bereidwilligheid om versoen te raak en te vergewe, loop sy haar telkemale vas teen rasse-vooroordele van haar medelandgenote:

sal ek altyd wit wees  
maak nie saak waarvoor ek staan  
by wie ek skaar wat ek doen  
wie my ondersteun nie?  
(Uit: "ná grond-invasions in Zimbabwe" p.45).

Die reis, wat onderliggend is aan die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*, en ook 'n belangrike komponent van "skryfode" vorm - "ek reis soos 'n gedagte" (66) - is dus, benewens die verskuiwing na die liminale sone, vir die digteres ook 'n persoonlike reis in haar eie psige in om tot versoening te kom met die problematiek van hierdie land, ten einde vir ander die weg te kan aandui.

Eers wanneer die digteres tot versoening met haarself gekom het, is dit, aldus Kristeva, ook moontlik om met die leser in interaksie te tree: "Writing produces forgiveness; for it opens up suffering to the self and thus to the other as well" (Lechte, 1990:192).

In "skryfode" word die versoening geïmpliseer deur momente soos:

ons raak mekaar aan met nuderwetse teerheid  
ons wil duur om die aarde dop te hou  
en taal te sny om die moment te betrag  
die gemeenskap van ons bloed en ons hart (74).

Weer eens vind versoening tussen die minnaars primêr plaas op die vlak van die taal. Daar is reeds by herhaling daarop gewys dat die luister na verhale van "verwondes" 'n bevrydende handeling is waarin die potensiaal van versoening opgesluit lê. Ook uit hierdie sitaat blyk dat "die gemeenskap van ons bloed en ons hart" deur middel van taal "betrag" en bepeins kan word.

Volgens Bachelard is die kelder een van die plekke waar mense se lot met mekaar verbind word en selfs 'n ruimte waar die lot van mense geweef word. Hy illustreer hierdie stelling aan die hand van Henri Bosco se *Antiquaires*:

It is in a basement such as this that the antique dealers ... claim to link people's fates. Henri Bosco's cellar, with its four subdivisions, is a loom on which fates are woven (1964:22).

Ook die digteres van "skryfode" is doelbewus besig om in haar liminale ondergrondse sone die lot van verskillende kulturele en rasse-groepeerings binne hierdie land aan mekaar te probeer "weef", soos reeds aangetoon in die gedig "ai tog!" en die weefhandeling waarmee die digteres haar wil identifiseer. Dit is vanuit die kelder dat die digteres met die ander wil kontak maak:

alles tonnel te diep  
ek soek op die wind 'n stem na jou toe (69).

Dat kontak wel gemaak is, woorde gevind is waarmee die ander bereik kon word, word teen die einde van "skryfode" duidelik. Die veelseggende slot van die gedig impliseer herstel en herlewering van weefsel wat reeds besig is om te ontbind:

raak my aan  
vannag  
my ontbindende wang met jou vingerpuntspriet (74).

Die metafoor "vingerpuntspriet" impliseer enersyds die pen (waar *spriet* die betekenis van *grashalm* het), maar dui andersyds ook op nuwe lewe wat (deur middel van die

skryfhandeling) tot stand kom, wanneer *spriet* verwys na nuwe groei by 'n plant. Verder kan *spriet* ook die voelspriet of antenna van 'n insek aandui. Hierdie betekenis van die woord dui dan daarop dat die sprekende ek besonder sensitief is in die liminale sone waar sy haar bevind. Die attribuut "vannag", met sy implikasie van donker, roep die "ondergrondse" ruimte op, dus die ruimte waar poësie bedink en geskryf word, die ruimte waar groei en heling kan plaasvind.

Dat nuwe verhoudinge wel tot stand gekom het as gevolg van die digteres se verkeer in die ondergrondse sone, word gesuggereer deur die versoening van die twee minnaars aan die einde van die gedig:

en nou kan ek sê  
(in my uitgevegte taal):  
hiër slaap jy vannag! (73)

### 2.3.2 *Die grensoorskrydingsmite, inisiasierites en handeling in die liminale ruimte*

#### 2.3.2.1 Struktuur van grensoorskrydingsnarratiewe

Die gedig "skryfode" is in wese die verhaal van sy eie ontstaan wat egter ook metafories word vir die digambag as sodanig. Die onderliggende narratiewe struktuur van die gedig vertoon 'n duidelike begin, 'n middel en 'n einde. Ten aanvang van die gedig verklaar die digteres:

om te kan skryf moet ek myself binne kom  
deur my te buite te gaan

ek verlaat die daglig  
die sleur van gefabriseerde stemme  
en gaan ondergronds (66).

En dan: "ondergronds kry die teks haar onbevange vorm" (69). Ten slotte, wanneer die gedig klaar geskryf is, kan die digteres terugkeer:

na maande word die tonnel  
ondergronds oopgegrawe na lig (73).

Die basiese "verhaal" van die gedig verloop dus soos volg: losmaak van die "boggrondse" ruimte - grensoorskryding en verkeer in die "ondergrondse" ruimte - terugkeer na die "boggrondse" ruimte.

Victor Turner (1969:94-95) beskryf, na aanleiding van Van Gennep (1960) die vorm en die kenmerke van rituele grensoorskryding in drie fases, naamlik skeiding - liminaliteit - herintegrasië, waarin liminaliteit 'n sentrale posisie beklee. Tydens die eerste,

preliminale fase maak die persoon wat aan die rituele handeling gaan deelneem, hom los van die sosiale struktuur ten einde die gemeenskap te verlaat. Tydens die liminale fase (afgelei van die Latynse woord *limen* wat "drumpel" beteken) beweeg die persoon in 'n domein wat sterk verskil van die sosiale struktuur wat hy verlaat het en waar hy blootgestel word aan beproewinge en ongewone ondervindinge. Liminale persone beskik noodwendig oor ambivalente eienskappe, omdat hulle nie inpas in die normale klassifikasiesisteme van die samelewing nie. In die derde, postliminale fase vind herintegrasie by die gemeenskap plaas (sien ook Viljoen, 2005:2-3). Nadat die oorgang afgehandel is en die persoon weer in die gemeenskap opgeneem is, geniet hy/sy egter 'n veranderde status binne die gemeenskap wat ten nouste saamhang met die rituele handeling wat in die liminale fase uitgevoer is en die kennis en insigte wat daar verwerf is.

In sy bespreking van die volksverhaal (fairytale) wys Aguirre (2002:13-14) op ooreenkomste tussen volksverhale en inisiasierites. Hy voer aan dat inisiasierituele met hulle handeling wat die oorskryding van 'n grens behels, 'n teleologiese struktuur met 'n duidelike plot het. Dit is dan deel van 'n dinamiese proses waarin progressie van een plek of toestand na 'n ander plaasvind en waar inderdaad temporele progressie én letterlike of metaforiese ruimtelike verplasing voorkom – en derhalwe is dit 'n struktuur wat, soos die volksverhaal, op 'n spesifieke doel afgestem is en 'n tipiese narratiewe struktuur (begin - middel - einde) vertoon, soos hierbo aangetoon ook by "skryfode" die geval is. Aguirre plaas die grootste deel van die handeling wat in die volksverhaal plaasvind (vandat die held die bekende ruimte verlaat totdat hy terugkeer aan die einde van sy soektog), binne die liminale sone. Hierdie handeling aan die oorkant van die grens vertoon ooreenkoms met die rituele handeling wat buite die gemeenskapstrukture plaasvind tydens inisiasie- en ander grensoorskrydingsrites soos eks-kommunikasie.

In 'n kongresreferaat, *Thoughts on Boundary Transgression and Identity in the Myth of the Wounded Hero* (2000), wys TE Knight ook op die tipiese grensoorskrydende handeling van die klassieke held. Die held gaan uit om na 'n spesifieke voorwerp of na kennis of na 'n bepaalde insig te soek. Die grens word in hierdie mites altyd bewustelik oorskry, soos hierbo aangetoon ook by Krog die geval is. Daarna volg verwonding, dikwels verbanning uit die samelewing en soms herintegrasie by die samelewing

wanneer die taak suksesvol afgehandel is. Ook by inisiasierites is verwonding nie ongewoon nie en die geïnisieerdes word dikwels herken deur letsels op hulle liggame wat deur verwonding in die liminale sone veroorsaak is.

Estés wys op die verskil tussen die narratiewe verloop van die heldeverhaal en die verhaal van versweë geheime met sy dikwels tragiese afloop. Die heldeverhaal handel oor die held wat homself in 'n onbekende en dikwels gevaarlike gebied begewe om na afloop van enige denkbare beproewing sterker, wyser en vryer uit die stryd te tree. Die tragedie, daarenteen, is 'n verhaal waarin die heldin (sic) in 'n uitsiglose situasie beland (dikwels as gevolg van geheime wat sy verswyg) en waaruit nie syself of enige helpers haar betyds kan bevry nie. In laasgenoemde geval is die beproewinge fataal en dien dit geen opbouende doel nie (Estés, 2003:451).

Laasgenoemde scenario sou ook maklik op die post-apartheid Suid-Afrika van toepassing kon wees, aangesien ons situasie hom daartoe leen om die verlede met sy vele geheime te verswyg en sodoende 'n onhoudbare situasie van wanhoop en wantroue in mekaar te skep. In die lig hiervan sou die leser van *Kleur kom nooit alleen nie* uiteindelik moet kan vasstel of die beproewinge wat die skering en inslag van die bundel se onderliggende verhaallyn vorm, die betrokkenes as oorwinnende "helde" of as verloorders uit die stryd laat tree. Daar sou ook vasgestel moet word of die verkeer in die liminale sone enige (positiewe) verandering in die liminale persoon/persone teweeggebring het, of herintegrasie in die gemeenskap geskied het, en indien wel of die persone wat nuut tot die samelewing toegetree het, enige (positiewe) veranderde status in die gemeenskap geniet. 'n Mens sou selfs kon aanvoer dat 'n omruiling van sentrum en periferie deur baie van hierdie gedigte gesuggereer word, deur die implisiete vraag: Wie is binne en wie is buite?

Die ooreenkoms tussen al die bogenoemde narratiewe strukture met die gedig "skryfode", is voor die hand liggend. Reeds vroeg in die bundel word dit duidelik dat die digteres dit as haar opdrag sien om deur middel van die gedig versoening tussen die verskillende mense van hierdie land en tot 'n mindere mate selfs tussen die mense van Afrika te bring. Die feit dat sy gedurig tussen die "boggrondse" en die "ondergrondse" sone pendel, maak van die digteres 'n tipiese liminale persoon met ambivalente eienskappe. Ook die verwarrende teenwoordigheid van die geliefde wat nie die

noodsaak wil insien van die onttrekking ter wille van die kreatiewe handeling wat vir die liminale persoon onontbeerlik is nie, beklemtoon die liminale toestand waarin kunsskepping dikwels plaasvind. Die stryd tussen die minnaars wat uiteindelik op versoening uitloop, is natuurlik die belangrikste en mees voor die hand liggende metafoer waardeur stryd en versoening ook op 'n breër vlak gesuggereer word. Ofskoon baie min direkte verwysings na versoening voorkom, word die begeerte na versoening dwarsdeur die bundel gesuggereer deur konstante verwysings na verlange en afwesigheid.

### 2.3.2.2 Liminale handeling: Versoening

Uit die drievoudige paradigmatische koppeling van die frase "vergewe my", wat telkens direk onder mekaar as versreël staan en geïntensiveer word deur die smeking "seblief" in gedig 8 van die siklus "land van genade en verdriet" spreek 'n byna obsessiewe begeerte tot versoening:

... Ek wil sê  
 vergewe my  
 vergewe my  
 vergewe my  
  
 jy wat ek verontreg het - seblief  
 neem my  
 met jou saam (42).

Die afwykende sinstruktuur, waarin die gesegde aan die begin van die sin staan, verseker verder vooropstelling van die belangrikste sinskomponent, naamlik "vergewe my". Uitheffing van die woord "jy", wat deur die sprekende ek as belangrik geag word in die handeling van vergiffenis, word eerstens teweeg gebring deur die normale sinstruktuur te verwing om die woord "jy" aan die begin van die frase, aan die begin van 'n nuwe strofe en aan die begin van 'n nuwe versreël te laat staan. Koppeling van die klankmatig ooreenstemmende frases "vergewe my" en "neem my" dui op progressie: vergifnis word in die praktyk 'n saamneem van mekaar op die lewenspad.

Ook in gedig 9 van die siklus "land van genade en verdriet", speel die parallelisme wat voorkom in sewe semanties ooreenstemmende frases 'n belangrike rol in die beklemtoning van die spreker se stygende radeloosheid met 'n onvermoë om los te kom van die verlede. Hierdie gedig is ook een van die min wat eksplisiet na "versoening" verwys:

wat doen 'n mens met die oue

hoe word jy jouself tussen ander  
hoe word jy heel  
hoe word jy vrygemaak in begrip  
hoe maak jy goed  
hoe sny jy skoon  
hoe ná kan die tong tilt aan teerheid  
of die wang aan versoening (43).

### 2.3.2.3 Liminale handeling: Stryd en verwonding

Wanneer die digteres van "skryfode" dus aankondig dat sy ondergronds gaan, kan 'n mens, soos reeds aangetoon, met redelike sekerheid aanneem dat die einddoel van haar skryfproses is om deur middel van haar poësie heling en versoening tussen mense te bewerkstellig.

Soos by die held in die klassieke grensoorskrydingsmite, vind ook by Krog 'n geveg in die liminale sone anderkant die grens plaas. By herhaling konstateer sy: "en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg" (66) en: "... ek baklei met myself tot die dood toe" (66). Hierdie geveg "tot die dood toe", laat dan, soos Knight ook aantoon, wonde. Sy verklaar: "ek balanseer tussen wonde, rowe en keloïd" (68).

Bogenoemde aanhaling roep die gedig "roofsonnet" uit die tweede afdeling van die bundel op, waarin die herstel van beskadigde weefsel die tema vorm:

in primêre hegting pas die rande perfek op mekaar  
'n skoon wond wat heel  
tot dunskoon littekenlyn  
in sekondêre hegting is die weefsel beskadig  
probeer die vel van die kante af ingroei soos kikoejoe  
(...)

En dan die slotsom:

daarom bring letsels altyd kleur (31)

Die motto voor in die bundel lewer kommentaar hierop: "Wondherstel is die herstel van die integriteit van beseerde weefsel". Alhoewel die identiteit dus aangetas is, kan dit teruggroei en herstel. Dit merk die mens op 'n bepaalde manier (dit "kleur" hom) en verleen sodoende 'n unieke identiteit aan die verwonde persoon. Soos die bundel vorder, word dit duidelik dat die moontlikheid van herstel vir die digteres al hoe sterker word.

Die beeld van die strydende minnaars is 'n verdere deel van die verwondingsmetafoor. Dat die oorskryding van die grens ook op die gebied van die liefde met pyn en verlies gepaard gaan, is duidelik uit die oënskynlik paradoksale verklaring:

nooit het ek so liefgehad  
as die oomblik toe ek hom verlaat (71).

#### 2.3.2.4 Liminale handelinge: Identiteitskonstruksie

Wanneer die sprekende ek teen die einde van "skryfode" aan haar minnaar sê:

verby ons verouderde liggame en verlore letsels  
hou ons mekaar vas (73),

sou ons hierin ook 'n verwysing kon lees na letsels wat opgedoen is as gevolg van die digteres se "ondergronds gaan", die oorsteek van die grens. Die interafhanklikheid van mekaar wat deur die vashouhandeling gesuggereer word, vind sy weerklank in die samebindende funksie van die herhalende o- en ou-klanke op strukturele vlak. Uiteindelik staan dit vas dat alhoewel konflik 'n integrale deel is van liefhê, die minnaars nogtans volkome van mekaar afhanklik is vir hulle identiteit. Ten spyte van gedurige konflik verklaar die digteres:

mens  
ek kan die aarde nie sonder jou nie (73).

Soos reeds ten aanvang van hierdie hoofpunt aangetoon, is buitelanderskap of verbanning uit die gemeenskap een van die fases in die grensoorskrydingsproses. In die gedig "skryfode" vind ons vrywillige tydelike ballingskap wat bepaalde offers vra: "ek gaan die koue binne - alleen" (70).

Lotman sien die liminale sone as 'n plek waar semiotiese individuasie kan plaasvind:

One of the primary mechanisms of semiotic individuation is the boundary, and the boundary can be defined as the outer limit of a first-person form (Lotman, 1990:131).

Betekenisgewing wat tot dieper selfkennis lei, kan dus hier plaasvind. Selfkennis is ook een van die belangrike doelstellings van inisiasierites en in 'n sekere mate ook van die volksverhaal. Dat die digteres van "skryfode" in haar "ondergrondse" ruimte veg om betekenis te gee aan die heersende toestande en die persoonlike rol wat sy in dié omstandighede behoort te speel, blyk duidelik uit herhaalde verklarings dat sy worstel "om [haar] stem te vind" (66). Een van die duidelikste bewyse dat identiteite doelbewus en volgens behoefte geskep moet word, vind ons in die frase: "ek wil terug na die plekke waar ek onstwee gemaak het" (72). Dié insig plaas 'n vraagteken agter die opvatting van

vaste identiteite en bied 'n belangrike insig vir diegene wat opreg versoening nastreef met 'n groep wat voorheen as die vyand beskou is. Ongunstige sieninge van identiteit kan dus ongedaan gemaak word deur die skep van 'n nuwe gunstige identiteit vir die ander/Ander.

Uiteindelik lyk dit asof die digteres in die doel geslaag het wat sy haar ten aanvang van haar tog gestel het, want teen die einde van "skryfode" kan sy verklaar:

in die begenadigde woord  
sou mens by mekaar kon hoort (74).

Die semantiese verband tussen die twee woorde in die rymposisie, naamlik "woord" en "hoort" is hier onmiskenbaar. Bereiking van die doel geskied weer eens, soos so dikwels, deur middel van taal en die woord - woorde kan inderdaad versoening tussen mense bewerkstellig en dié mens wat voorheen 'n buitestander was, kan by ander "hoort" deur "begenadigde" woorde te gebruik.

### 2.3.3 *Slotsom*

Die gedig "skryfode" is een van die gedigte in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* wat baie sterk fokus op versoening. In wese is hierdie 'n epiese gedig met 'n verhaallyn wat in die handelingspatroon sterk ooreenkoms vertoon met gekykte narratiewe vorme soos die heldeverhaal, die sprokie en die mite. Soos die hoofkarakters in dié verhale, steek ook die sprekende ek in die gedig 'n grens oor na 'n liminale sone met die doel om sekere insigte daar te verkry en bepaalde handeling daar uit te voer alvorens sy met haar nuutverworwe insig en vaardighede na die gemeenskap en na haar vervreemde minnaar terugkeer om vrede te bewerkstellig.

Die stryd wat die digteres in die liminale sone voer, is hoofsaaklik 'n stryd met die minnaar met wie sy in gedurige konflik leef en wat in die konteks van die bundel 'n metafoor is vir die land en sy inwoners - en trouens ook andersom. Die stryd is 'n meerledige stryd met die woord, 'n twyfel aan die representasievermoë van taal. Dit is duidelik dat die digteres, vanweë haar digtersamp versoening deur die woord wil bewerkstellig. Die skryfproses is daarop gemik om van terapeutiese waarde vir die leser te wees en om die mense van hierdie land met mekaar te versoen, maar dit is duidelik dat ook die sprekende ek deur die skryfhandeling tot versoening kom met haarself en haar situasie. Die transformerende krag van die liminale "ondergrondse" sone

waarheen sy haar psigies terugtrek, stel haar in staat om *communitas*-handeling uit te voer wanneer sy terugkeer na die gemeenskap en haar verlore minnaar wat gerig is op nuwe, vreedsame naasbestaan en die doel het om voorheen strydende partye en sisteme met mekaar te versoen deur middel van die woord en haar digkuns.

Soos wat verkeer in die liminale sone deelnemers aan inisiasierites in staat stel om na herintegrasie in 'n nuwe verhouding te staan ten opsigte van die gemeenskap waaruit hulle hulleself onttrek het, lyk dit asof haar afsondering "ondergronds" ook die digteres van "skryfode" in staat gestel het om in die verhouding met haar minnaar nuwe insigte te verkry - waar die verhouding met die minnaar natuurlik steeds metafories is vir die gekompliseerde Suid-Afrikaanse rasse- en geslagskwessie en/of andersom. Soos die held in die sprokie die grens oorsteek en in die liminale gebied sekere toetse moet slaag alvorens hy die "prys" kan verower wat gekoppel is aan die suksesvolle afhandeling van die gestelde take of eise, so moes die digteres van "skryfode" sekere psigiese en fisiese struikelblokke oorkom in die weg na versoening met die minnaar/ander/Ander. Soos verwonding vir die klassieke held deel was van sy verblyf in die liminale gebied, het ook die digteres van "skryfode" nie sonder 'n verbete stryd tot insig gekom nie en het ook sy letsels van haar "gevegte" oorgehou wat haar merk as 'n "nuwe" mens wat met nuwe insigte die grens terug na die gemeenskap waaruit sy haar onttrek het, oorsteek.

Dit lyk dus asof ons in hierdie geval met 'n tipiese heldeverhaal en nie met 'n tragedie nie, te make het, aangesien die beproewinge in die liminale sone klaarblyklik 'n positiewe uitwerking op die sprekende ek van die gedig gehad het (Estés, 2003:451). Dat daar wel ook herintegrasie by die gemeenskap plaasgevind het, kan afgelei word uit die waarneming: "ons raak mekaar aan met *nuderwetse* teerheid" (74) (my kursivering - MT). Die verbanning na die liminale sone het dus uiteindelik positiewe verandering teweeg gebring wat op nuwe verhoudinge in die gemeenskap dui. Benewens die reeds aangehaalde reëls, suggereer die voorlaaste gedig van die bundel ook dat 'n weg van versoening gevind is en eindig met die reëls:

ek weet waarheen ek op pad is  
tot hiertoe en verder huis (103).

Die frase "tot hiertoe" suggereer dat die reis voortgaan, maar dat die digteres vrede en versoening *nie* ten alle koste kan aanvaar nie, dat sekere grense *nie* oorgesteek kan word nie. Tot dié besef het haar geveg in die liminale sone haar ook gelei.

## 2.4 Krog en Kristeva: Vroulike aspek van taal en vroulike kennissisteme

Vanaf haar eerste bundel, *Dogter van Jefta*, speel die vrou en die vroulike belewenis 'n belangrike rol in Krog se poësie. Dit is ook in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* opmerklik dat Krog in haar soeke na versoening en nuwe identiteite veral van metodes gebruik maak wat spesifiek met vroulike belewing geassosieer word.

### 2.4.1 *Die semiotiese aspek van taal*

#### liefdeswoord

liefde is so 'n dun woord  
vir wat drie en twintig jaar tussen man  
en vrou lê - dun armsalig' woord

kyk hoe weerloos begin die letter l  
(sonder die steun van alleen)  
kyk hoe yl klief die ie  
hoe agter die ruising van l en f  
(twee riete snipperend in die wind met i)  
hoe moeisaam tand-en-lip van f se oorgawe  
terugrem na tand-en-tong  
in die dompelende dofdooie d  
en terugval  
terugval  
na ontronde, onteerde, ontroerde [ə]

lief-[də]  
liefde

tussen die ruisende frikatiewe  
flikker geen gehawendheid  
geen afranseling van drome  
geen hert jags in dorre streke nie  
geen dolk delf die rug nie

liefde is so 'n effe arme woord  
vir wat ons hier het  
ons hyg deur dieselfde strot  
ons teer aan dieselfde klier  
ons bestaan nie apart nie  
ons skyt saam

en om alles te kroon  
gee die rankheininkie van die woord liefde  
geen aanduiding  
dat ons mekaar tot bloedwordens toe beveg  
en beveel en al bloeiende  
mekaar ten gronde verag en bemin (63)

In haar teoretiese inleiding tot *La Révolution du langage poétique* beskryf Julia Kristeva die semiotiese (sensoriese) aspek van taal as aanvulling tot die simboliese aspek van taal (*signifiante*):

... the two trends ... designate *two modalities* of what is, for us, the same signifying process. We shall call the first '*the semiotic*' and the second '*the symbolic*'. These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved; in other words, so-called 'natural' language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic. On the other hand, there are non-verbal signifying systems that are constructed exclusively on the basis of the semiotic (music, for example). But ... this exclusivity is relative, precisely because of the necessary dialectic between the two modalities of the signifying process, which is constitutive of the subject. Because the subject is always *both semiotic and symbolic*, no signifying system he produces can be either 'exclusively' semiotic or 'exclusively' symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both (Kristeva, 1987(a):92-93)

Sy ondersoek die dialektiese prosesse waardeur die individuele subjek van een modus na die volgende in poëtiese taal beweeg (byvoorbeeld van die informatiewe na die sensoriese) deur breuke in die sintaktiese en semantiese struktuur (byvoorbeeld metafore en metonimia) (Smith, 1998:20-21). Die tesis van dié werk is dat poësie die bewys is dat taal nie deur sintaksis en grammatika alleen kan lewe nie, "... that sensation will leave its indelible stamp and that this imprint of the body in language is readable..." (Smith, 1998:14).

Dié "... play of signifiers in a text which move through and beyond *signification* ..." (Smith, 1998:18), die sintuiglike wat nie deur taal gerepresenteer kan word nie, noem Kristeva die *chora*, na aanleiding van Plato wat die *chora* beskryf as 'n tipe "houer", "an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases (...) nourishing and maternal, not yet unified in an ordered whole because deity is absent from it" (Kristeva, 1987(a):93-94). *Chora* is ook die Griekse term vir uterus. By Kristeva word dié metafoor dus in sy wydste sin gebruik. Sy noem die sensoriese belewenis in taal *semiotiese* taalgebruik, en beskou dit as die "vroulike" aspek van taal in dié sin dat, in 'n psigoanalitiese raamwerk soos dié waarin sy en Lacan byvoorbeeld skryf, aanvaar word dat die nie-verbale tekens wat kommunikasie onderlê, die vorming van subjektiwiteit (die simboliese orde of Orde van die Vader) voorafgaan (Smith, 1998:21). Dit wil egter *nie* sê dat die sprekende subjek gereduseer kan word tot 'n spesifieke *gender* nie:

The *chora* is connotative of the mother's body - an unrepresentable body. The mother and the body as such in fact go together for Kristeva. The mother's body becomes the focus of the semiotic as the 'pre-symbolic' - a manifestation - especially in art, of what could be called the 'materiality' of the symbolic: the voice as rhythm and timbre, the body as movement, gesture, and rhythm. Prosody, word-plays, and especially laughter fall within the ambit of the semiotic (Lechte, 1990:129).

Kristeva wys daarop dat 'n skrywer soos Mallarmé sterk bewus is van die semiotiese ritme van taal:

Indifferent to language, enigmatic and feminine, this space underlying the written is rhythmic, unfettered, irreducible to its intelligible verbal translation; it is musical, anterior to judgement, but restrained by a single guarantee: syntax (Kristeva, 1987(a):97).

Die *chora* is streng gesproke nie representeerbaar nie, want, as die Ander van die simboliese orde wat deur die ego gesimboliseer word, sou dit deel word van die simboliese orde sodra daarvoor gepraat word. Dit is nie 'n plek of ruimte nie, maar energie in gekonsentreerde vorm, die lokus van dryfenergie wat die semiotiese orde onderlê: "Neither model nor copy, the *chora* precedes and underlies figuration and thus specularization, and is analogous only to vocal kinetic rhythm" (Kristeva, 1987(a):94). Daarom kan die semiotiese aspek van taal ook gesien word as oorskryding en dekonstruksie van die simboliese, of dan van die sintaktiese en strukturele stabiliteit van 'n teks (Smith, 1998:23).

Na aanleiding van hierdie beskrywing sou 'n mens dus Krog se poësie met sy sterk inkantatiewe inslag en sy wegbeweeg van vaste poëtiese strukture by uitnemendheid kon beskou as taalgebruik wat in die domein van die *chora* tuishoort.

Kristeva se "vroulike" taalgebruik sluit ook daardie tipe taal in wat nie *significance* bewerkstellig nie - taal wat dus meer op die klankmatige as op die betekenismatige gerig is. Kristeva lê veral klem op dié funksie van taal wat die onsegbare belewenis verwoord. Dit is juis in die representasie van die onsegbare dat die kunstenaar en meer spesifiek die skrywer se taak opgesluit lê:

In melancholia and poetic language there is a return to the very origins of language, to the poetic function as Jacobson understands it, a return from *signification* to *sens*. The listener or reader, deprived of obvious meaning, is faced with a secret language of hidden meanings over which the subject has imperious control, like the echolalia of the infant. The reader is left immersed in vocal gesture (Smith, 1998:40).

Daardie belewenis wat moeilik of glad nie verwoord kan word nie, word, aldus Kristeva, die beste deur die klankmatige (semiotiese) aspek van taal uitgedruk. Die klem wat ook in *Kleur kom nooit alleen nie* op die klankmatige geplaas word, is dus deel van die semiotiese of vroulike belewenis. Die gedig "liefdeswoord" (63) suggereer 'n hele nuwe stel betekenis vir die woord "liefde" wat uitsluitlik op grond van die woord se klankbeeld aan bod gestel word. Die gedig ondersoek die verhouding tussen die klankmatige en die emosionele betekenis van die verskillende klanke in die woord "liefde" en kom dan tot die gevolgtrekking dat daar 'n diskrepansie bestaan tussen die tradisionele betekenis van "liefde" en die hardheid van die klanke waaruit dit saamgestel

is. Uiteindelik word dan 'n hele nuwe stel betekenis vir die woord *liefde* aan die hand gedoen.

In haar bespreking van Mallarmé se gedig "Un coup de dés", fokus Kristeva op die klankmatige aspek van die gedig sonder om enigsins by 'n betekenisverklaring uit te kom:

Kristeva is only concerned to affirm here that the text is more than the punctual presentation of meaning in words - the 'pheno-text' - and has to be understood to include the engendering of meaning - the 'geno-text' (Lechte, 1990:128).

Die musikaliteit van die Franse taal lê, aldus Kristeva, veral op die vlak van *timbre*, die sonore verskille tussen die klanke van verskillende woorde wat deur 'n modernistiese digter soos Mallarmé uitgebuit word om ambivalensie bloot te lê:

To emphasize the importance of timbre in Mallarmé's poems is, at the same time, to point out that there is no single, unified meaning underlying the letters on the page. Rather, a pulverised unity becomes perceptible at the semiotic level of sound differences" (Lechte, 1990:143).

Wanneer Krog in die gedig "liefdeswoord" 'n verband lê tussen die klankbeeld van 'n woord en die emosie wat dié klank by die leser of by die digteres ontlok, probeer sy die ambivalensie aantoon van 'n woord soos "liefde" waarvan die betekenis deur veelvuldige gebruik en misbruik al so uitgekalk is, dat dit eintlik geen betekenis meer het nie. Omdat die leksikale betekenis van die woord nie naastenby voldoende is om die veelheid van 'n term soos "liefde" mee te beskryf nie, wend sy haar tot ander sintuie. Sy konsentreer dan veral op die semiotiese aspek van die verskillende klanke van die woord "liefde" en probeer die emosionele betekenis oproep wat die hoor van die afsonderlike klanke by haar of by 'n moontlike leser ontlok. So assosieer sy die l-klank met "weerloos(heid)", die ie-klank met "yl(heid)", sy hoor "twee riete snipperend in die wind" in die l- en f-klanke en in die ongeronde stemlose vokaal [ə] lê die betekenis van "onteer(de)" en "ontroer(de)" opgesluit. Sy gebruik dan dié attribute ten einde die betekenis van die woord "liefde" op 'n vindingryke manier te verruim. Hierdie bewustheid van 'n addisionele betekenisdimensie wat in die klankbeeld van die poësie opgesluit lê, kan beslis in verband gebring word met Kristeva se taalgebruik wat binne die domein van die *chora* lê.

Dergelike voorbeelde is natuurlik nie altyd so duidelik aantoonbaar en lokaliseerbaar nie, maar lê meestal op die diffuse vlak van die bundel as geheel, veral omdat die semiotiese mede-aanwesig is in *signifiance*. Die semiotiese betekenis word dus nie noodwendig

altyd duidelik opgemerk nie, omdat daar in poëtiese uitinge natuurlik ook vormgewing (*significance*) aanwesig is. In poësie word die aandag egter doelbewus deur verskeie poëtiese konvensies op die poëtiese meerduidigheid gevestig (Lechte, 1990:129-130). Dit is egter ook waar dat in sekere gedigte die semiotiese aspek van taal meer prominent figureer as in ander. Die gedigte in die siklus "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" (79-83) steun byvoorbeeld sterk op die betekenis van die troosryke klanke van die gedig en herinner klankmatig sterk aan die tipe taal wat 'n ma met haar baba sou praat voor formele taalverwerwing. Die refrein

sj-sj  
stil maar  
soet  
slaap sag  
slaap heel  
en swart gekantel (70)

steun sterk op die kalmerende s-klank en die sagte vokaal a wat by herhaling in die woord "slaap" voorkom, asook die strelende e van die woord "heel". Op die vlak van formele betekenis is die betekenis van bostaande strofe maar yl en byna niksseggend - 'n frase soos "swart gekantel" kan binne die konteks van die strofe byna as betekenisloos beskou word. Op die vlak van die klankmatige waar die strelende klanke van die vertederende woorde troos vir die kleintjie moet bring, sluit die s-, die a- en die e-klank van dié versreël egter aan by die res van die strofe. Ook die voorkeur, dwarsdeur die siklus, vir die gebruik van die klank "sj-sj" wat deel is van die semiotiese orde in plaas van 'n term soos "bly maar stil", wat binne Lacan se simboliese orde val, bewys die digteres se voorkeur vir semiotiese betekenisinskripsie bo die inskripsie van formele leksikale betekenis.

Die inkantatiewe inslag van die gedig "liefdeswoord" is 'n verdere kenmerk van die taal wat die *chora* oproep, 'n effek wat veral verkry word deur die tegniek van opeenstapeling wat so eie is aan Krog se hele oeuvre. Koppeling van die byvoeglike naamwoorde "ontronde, onteerde, ontroerde" in reël 14 van die gedig versterk die klankmatige ooreenkoms tussen die woorde en vorm 'n soort inkantasie wat veral op die sensoriese vlak van begrip gerig is. Ook die parallelisme "geen afranseling van drome / geen hert jags in dorre streke nie / geen dolk delf die rug nie" vorm deur die herhaling van die woord "geen" 'n inkantasie wat die afwesigheid wat deur "geen" geïmpliseer word, versterk. Die viervoudige herhaling van "ons hyg ... / ons teer ... / ons bestaan nie ... / ons skyt ..." het benewens die voor die hand liggende funksie van beklemtoning 'n

addisionele funksie op die melodiese vlak van die gedig wat bydra tot die inkantatiewe aard en sensoriese beleving van die gedig as geheel.

'n Ander gedig wat sterk steun op semiotiese betekenisgewing is die gedig "klaaglied" uit die vierde afdeling, "bindweefsel", wat ook, soos die siklus "slaapliedjies vir Ntombizana Attoo", gebruik maak van klankmatige en sintaktiese herhaling en refrein. In 'n frase soos "geruisloos draf die dood deur die donker / draf die dood die kappende, dolwende dood" (77&78), sou 'n mens op 'n transsintaktiese vlak in die herhalende donker o-vokaal 'n argetipiese weeklag kon hoor en in die plofklanke d, p en k die nabootsing van die geluid waarmee 'n panga 'n liggaam tref. Die transsintaktiese inskripsie van emosie wat geleë is in die ritme en intonasie, die sterk inkantatiewe, melodiese inslag van die gedig as geheel en die uitdagende eise wat aan die sintaksis gestel word, aktiveer ook in hierdie gedig die semiotiese vlak van taal.

Dit is inderdaad so dat in die gedigte wat hierbo bespreek is, maar ook in talle ander gedigte dwarsdeur die bundel, die betekenis van die woorde op die bladsy verruim én "gepulveriseer" word (Lechte, 1990:143) deur die saampraat van die "*Klangfarbenmelodie*"<sup>11</sup> van dié woorde.

#### 2.4.2 *Ambivalensie*

Semiotiese betekenis steun veral op die meerduidigheid of polisemie van die woord soos vervat in die konsep van zero-twee-logika, wat deur die wiskundige Dedekind uiteengesit word. Waar die relasie 0-1 in die wiskunde normaalweg dui op die verskil tussen "waar" en "vals", dui die relasie 0-2 op die subtiële meerdimensionele en onbepaalde aspek van 'n relasie waar die terme "waar" en "vals" nie die relasie bevredigend kan beskryf nie. Kristeva gebruik dié begrip om ambivalensie in poëtiese taal te beskryf<sup>12</sup>. Ook in poëtiese taal is dit nie belangrik of 'n bepaalde uiting "waar" of

---

11 *Klangfarbenmelodie* is die musikale term wat die modernistiese komponis Anton von Webern gebruik om sy komposisies te beskryf. Dié musiek word veral deur uitbuiting van klankeffekte en timbre gekenmerk. Ook ander komponiste van die Tweede Weense Skool onder leiding van Schoenberg gebruik later dié term om hulle musiek te beskryf wat die diatoniese sisteem met sy voorskriftelike intervalprogressies verlaat ten gunste van 'n a-tonale sisteem.

12 "The *subject of utterance* is both representative of the subject of enunciation and represented as object of the subject of enunciation. It is therefore commutable with the writer's anonymity. A *character* (a personality) is constituted by this generation of a double entity starting from zero. The subject of utterance is 'dialogical', both [subject of narration] and [addressee] are disguised within it" (Kristeva, 1987 (b):46).

"vals" is nie, maar gaan dit veral om die verhouding tussen die woorde, konsepte of dinge waarvan die gedig "praat" (Lechte, 1990:113).

Wanneer Krog in die gedig "liefdeswoord" (63) dus doelbewus die klankstruktuur van die woord "liefde" blootlê en dit op semiotiese vlak ondersoek en ontleed met die doel om die ambivalensie van 'n woord soos "liefde" met sy hoë gebruiksfrekwensie aan te toon, is dit gevolglik met die doel om fasette van dié gewraakte woord aan die lig te bring wat binne patriargale diskoers selde of nooit as deel van die semantiese veld "liefde" geëien word nie. Insgelyks word daar in die flapteks van Marlene van Niekerk se "Agaat" (2004) ook gestel: "Wat is die ware aard van wat mens so maklik 'liefde' en 'sorg' noem?"

By 'n ontleding van die semantiese paradigma wat tot stand kom deur die byvoeglike en bywoordelike bepalings en ander semantiese attribute in die gedig te ondersoek, blyk enersyds 'n sinonieme ooreenkoms tussen dié attribute. Byna al die beskrywende woorde of frases, buiten die laaste, het oor die algemeen 'n negatiewe betekenis en sou dus nie gewoonlik met die voor-die-hand-liggende betekenis van die woord "liefde" in verband gebring word nie:

dun - dun armsalig' - weerloos - sonder die steun - yl - snipperend - moeisaam [die] oorgawe - dompelende - dofdoeie - terugval - terugval - ontronde - onteerde - ontroerde - gehawendheid - afranseling van drome - jags - in dorre streke - dolk delf die rug - arme - hyg - teer - skyt - beveg - beveel - bloeiende - verag - bemin

Buiten die laaste woord, is "jags" die enigste woord wat normaalweg in verband gebring sou word met die woord "liefde". Dit is egter opvallend dat dié woord in die volksmond 'n negatiewe seksuele konnotasie het. Ironies is die inspeling op Psalm 42 uit die 1773-vertaling: "Hijgend hert, der jagt ontkomen, schreeuwt niet sterker naar't genot van de frissche waterstromen ..." (S.A. 1875:105-106) as 'n soort valse psalm. Die laaste woord in die paradigma, "bemin", staan in kousale verband met die res van die paradigma, deurdat dit, as die laaste woord in die gedig as't ware 'n samevatting van al die voorafgaande eienskappe van liefhê is. Dit is ook die enigste woord wat binne die geïkonnekte konteks waarin die woord "liefde" gewoonlik gebruik word, as sinoniem vir "liefde" sou kon staan. Die implikasie is dat dié woord, "bemin", die somtotaal van al die voorafgaande (oënskynlik negatiewe) woorde is en dat die betekenis van die woord "liefde" verruim sou kon word om ook dié emosies of sentimente te omvat wat niks met die romantiek te make het nie, maar wat beslis deel uitmaak van die standaard-huwelik en die standaard-verhouding tussen mense van verskillende geslagte, maar ook van alle

ander denkbare sosiale verhoudinge. Hierin vertoon die gedig "liefdeswoord" duidelike ooreenkomste met die roman "Agaat" van Marlene van Niekerk wat 'n "ontstemmende blik" gee op die lotgevalle en verhoudinge van 'n gesin en wat "gekenmerk [word] deur ontwigte, verminkte menslikheid", 'n roman waarin "[d]ie uiterste grensgebiede van intimiteit ... verken [word]" (Van Niekerk, 2004: Flapteks).

Kristeva lê sterk klem op ambivalensie as tiperend van vroulike kennis (Lechte, 1990:147). Die gedig "liefdeswoord" (63), waarin talle betekenisse van die woord "liefde" ontgin word, tipeer die ambivalensie van 'n woord soos "liefde" wat deur veelvuldige gebruik al so uitgekalk is, dat die betekenis daarvan vervlak het tot "love" - 'n soetsappige en oppervlakkige mediawoord. Wanneer die digteres dan uiteindelik uitkom by die besef:

en om alles te kroon  
gee die rankheininkie van die woord liefde  
geen aanduiding  
dat ons mekaar tot bloedwordens toe beveg  
en beveel en al bloeiende  
mekaar ten gronde verag en bemin (63),

beteken dié gewraakte woord wat hier gekontrasteer word met 'n opeenstapeling van negatiewe b-woorde wat kulmineer in die woord "bemin", in die realiteit iets heel anders as wat die media aan ons voorhou as "liefde/love". Die blote feit dat mense wat mekaar liefhet, bereid is om ten spyte van die feit dat hulle mekaar "beveg", "beveel" en "verag" nog by mekaar te bly, is deel van die betekenis van die woord "liefde". Maar "liefde" impliseer ook dat die bemoeienis wat oor 'n lang tydperk met mekaar gemaak word (hetsy romanties of opponerend), deel is van die "liefdespektrum".

In die verruiming van die betekenis van die woord "liefde" sou ons ook 'n inskryf teen die konvensies van die romantiese liefdesnarratief kon lees waarin die vrou tradisioneel uitgebeeld word as 'n objek wat behoefte het aan 'n held of 'n beskermmer en waarin vervulling van (die man se) begeerte (na die vrou) die einddoel is. Die tradisionele liefdesnarratief eindig gewoonlik met die begin van 'n stabiele verhouding tussen die man as held en die vroulike objek van begeerte. Wat daarna gebeur en hoe die "liefde" wat gevind is verder ontwikkel en groei, word gewoonlik nie vertel nie, aangesien die soektognarratief ("quest") die basisvorm van die liefdesverhaal is, en dié narratief eindig met die vind van die begeerde objek (Viljoen, 1995:32). In die gedig "liefdeswoord" word as't ware verby die einde van die tradisionele manlik-gekodeerde liefdesverhaal geskryf.

Dit is 'n oopskryf van die werklikheid van liefde tussen man en vrou, 'n ontluistering van manlik-gedrewe begeerte na liefde waarvan die vrou net die verpersoonliking is (sien ook Viljoen, 1995:32-35).

Dat hierdie haat-liefde-verhouding ook 'n vorm van liefhê is, dat "liefde" meer is as "... and they lived happily ever after", is beslis 'n troos in dié land met sy problematiese verhoudinge. Die ontginning van die ambivalente betekenis van die woord "liefde" is ook vir die bundel in sy geheel belangrik, aangesien versoening een van die kerntemas van die bundel is en liefde een van die kernbestanddele van versoening uitmaak.

### 2.4.3 Die abjekte

#### Klaaglied

geruisloos draf die dood deur die donker  
draf die dood die kappende, dolwende dood  
(daar's gister en môre, maar nou is ondraaglik)  
deur voetsool en kraakbeen druis dood deur die donker  
dis die gouddonker hart van Rwanda  
op 'n godlose dag in April

die lank ingehoue skreeu skreeu

uit vrees, uit waansin, uit skuimende angs  
val gekapt in omhelsings van bloed  
'n ma met 'n kind aan haar pelvis gekap  
'n ligpienk panty in die femur gekerf  
oor 'n vlerkdun skapula druipe 'n stringetjie krale  
'n baba tot turksvymoes in 'n vysel gekap  
elke ledemaat wéér  
elke tong draai weg  
elke arm ontdek alleen haar stilte

net die dood alleen weet  
dat die hand van 'n broer dodeliker  
regeer as die dodelikste maaier deur God bedink

geruisloos draf die dood deur die donker  
draf die kappende, dolwende, snuiwende dood  
(daar's gister en môre, maar nou is ondraaglik)  
in die gouddonker hart van Rwanda  
- (die skitterswart hart van almal)  
kap 'n panga die tande dwars in sy gesig  
kloof 'n panga haar vagina tot ravyn  
skil 'n panga die kleintjie se kop soos 'n ui  
die heuwels word wakker in 'n droesem van bloed  
en die onweloweglike spektakel van been

soveel beendere speek in die piesangplantasies  
soveel lyke vlot langs die oewers  
soveel vingers in die mae van visse  
koffie, avokado, heuning, honde  
'n uitspansel kraai word gevoed met bloed  
die dood draf voort in my skoene  
driehonderd en dertig dooies per uur

geruisloos draf die dood deur die donker  
draf-draf die dûende, dorstige, dom dik dood  
(daar's gister en môre, maar vandag is ondraaglik)  
kyk hoe verkneukel die dood hom in fyn stiksels harspan  
vermurwende neusbeen uitspattige tande  
lip en tong en oog en hart  
is nóóit mensblywend genoeg om te duur nie

geruisloos maaier die hart van Rwanda  
die skitterswart hart van almal  
(gister en môre stort weg in die nou)  
die uitgepakte mummifiserende lyke  
is nie meer man of vrou of swart of wit  
is net onafwendbaar  
onontwarbaar  
mensloos mens  
geslag deur die hande van dié wat reeds dood is

ons is Rwanda  
ons is onvermybaar

in die dood het jy jou hart verloor  
die gouddonker hart van Rwanda  
die swart skitterhart van ons

(Kigali/Butare, Junie 2000) (77-78)

Die simboliese ontheftingsproses van die moeder en daaropvolgende identifikasie met die vader word in 'n psigoanalitiese raamwerk soos dié waarin Kristeva skryf, beskou as een van die belangrikste identiteitskeppende prosesse in menslike ontwikkeling. Vir Kristeva lê die basis van die ontheftingsproses in die verwerping van die liggaam van die moeder deur die kind in sy pre-simboliese fase. Ofskoon 'n normale kind dikwels sy hele lewe lank 'n sterk geestelike band met sy moeder behou, behels dié liefde nie liggaamlike kontak in die sin dat die kind hom-/haarself as deel van die moeder se liggaam beskou nie. Dit beteken dat die liggaam van die moeder vir die kind op metaforiese vlak afstootlik word:

... the symbolic is not, of its own accord, strong enough to ensure separation; it depends on the mother becoming abjected. *The abject would thus be the "object" of primal repression* (Lechte, 1990:159).

In die psigoanalise word groot waarde geheg aan die openbaarmaking of belydenis van die afskuwelike/abjekte:

But precisely 'what is the point of emphasizing the horror of being?' The short answer is that the control exerted by horror - the abject - can only be the greater if it remains hidden, unknown - unanalysed ... Through a refusal to confront the abject, therefore, a fundamental aspect of individual and social life remains in oblivion, and our understanding and capacity to cope are thereby greatly diminished (Lechte, 1990:158).

Begeerte na die moeder se liggaam kan gesien word as die basiese taboe, soos dit ook vergestalt word in die Oedipus-mite. Kristeva vergelyk die noodsaaklikheid van die formulering van die abjekte met die verswyging van taboes binne 'n gemeenskap. Sodra openhartig oor taboes gepraat kan word, kan letsels wat as gevolg daarvan ontstaan het, begin genees. Sy sien die terapeutiese be-skrywing van die abjekte spesifiek as die taak en die opdrag van die kunstenaar en die skrywer (Smith, 1998:39).

Die spreek van die abjekte vorm ook in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* 'n belangrike stap in die proses van versoening. Verskeie gedigte in die twee siklusse "dagboeke uit die begin van die twintigste eeu" en "dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu" uit Afdeling 2 van die bundel, kan, vanweë die grusame aard van die gegewe, beskou word as gedigte waarin die abjekte terapeuties gespreek word.

Die gedig "klaaglied", die eerste gedig van die laaste afdeling, "bindweefsel", is egter beslis dié gedig in die bundel waarin die mees eksplisiete beskrywing van die afskuwelike en weersinwekkende voorkom. Die beskrywing van gruwelike verminking van veral vroue en kinders tydens die burgeroorlog in Rwanda geskied met 'n byna obsessiewe behepthed met wreedaardige detail wat die grense van menslikheid en welvoeglikheid oorskry, veral deur die eksplisiete beskrywing daarvan.

Die gedig met sy sterk apokaliptiese trekke vertoon sterk ooreenkoms met die karnavaleske hiperrealistiese werk van na-oorlogse Europese skrywers en digters, maar dit vertoon ook duidelike ooreenkoms met wat Kristeva in haar bespreking van Céline se werk die "apokaliptiese lag" noem:

... Céline's writing 'speaks' horror. It brings it into view in carnivalesque fashion, and reveals the other repressed face of human existence - the one with a direct line back to the mother who gives life, but also death, who thus wrecks 'the infinite'. In this sense Céline writes beyond the symbolic: the evil which he shows and embodies is not moral, that is to say philosophical evil; it is rather barely symbolizable apocalyptic evil. Céline, says Kristeva, is *inside* horror desperately striving to give it a name - to *speak* it (Lechte, 1990:165).

Openhartigheid oor die afskuwelike/abjekte maak dit moontlik om die trauma te begin verwerk. Onderdrukking gee aanleiding tot groter trauma, maar 'n bepaalde soort "lag" - apokaliptiese lag - in die aanskyn van onrepresenteerbare gruwel, bring bevryding.

Die gedig "klaaglied" (77-78) begin met 'n apokaliptiese refrein wat (met variasies) in totaal vier maal in die gedig herhaal word:

geruisloos draf die dood deur die donker  
draf die dood die kappende, dolwende dood  
(daar's gister en môre, maar nou is ondraaglik) (77).

Hierdie refrein met sy d-asonansie herinner aan Germaanse towerspreuke in stafrym (Krell & Fiedler, 1968:4-5). Die herhaling van die d- en p-klanke in ritmiese reëlmaat wat, soos reeds gesê, die klank naboots waarmee 'n panga 'n liggaam tref, is 'n bindende faktor dwarsdeur die gedig en lê op paradigmatische vlak klankmatige relasies tussen belangrike woorde wat op vernietiging dui, soos "dood", "donker", "draf", "bloed", "beendere", "dûende", "dorstige", "dom", "dik", "ondraaglik", "kap", "panga".

Die karnavaleske aard van die gedig lê in die personifisering van die dood as apokaliptiese figuur wat die Wet van God parodieer en die ander kant van die menslike natuur ontbloot wanneer hy die goddelike gebod vernietig en 'n eie wetmatigheid van vernietiging en verskrikking skep waardeur God, alle outoriteit en sosiale norme uitgedaag word (Kristeva, 1987 (b):41-49). Die metafoor "geruisloos draf die dood ...", waarin die dood metafories as 'n "drawwende" gedaante voorgestel word, roep beelde op van Middeleeuse voorstellings van die dood wat met sy sens oor die aarde loop en mense afmaai. Dié beeld van die dood as wrekende figuur word versterk deur terme soos "kappende", "dorstige", "dom" en "dik" wat as attribute saam met "dood" gebruik word, maar ook meer eksplisiet deur reëls soos "kyk hoe verkneukel die dood hom in fyn stiksels harspan" (78). Die dood as vernietiger van menswees word egter die beste geïllustreer deur die groot gelykmakings- en ontmenslikingsproses wat in die dood plaasvind:

die uitgepakte mummifiserende lyke  
is nie meer man of vrou of swart of wit  
is net onafwendbaar  
ontontwarbaar  
mensloos mens  
geslag deur die hande van dié wat reeds dood is (78).

Die implikasie van hierdie reëls, naamlik dat harmonie tussen swart en wit, tussen man en vrou eintlik slegs in die dood moontlik is, laat 'n mens sidder. Die slotsom "lip en tong en oog en hart / is nóóit mensblywend genoeg om te duur nie" (strofe 7) sluit hierby aan met sy troostelose suggestie dat alle lewe vir die dood bestem is, 'n lewensingesteldheid wat sterk herinner aan Eugéne Marais se bekende refrein uit "Skoppensboer":

Die een wat deur die nag  
ons pret beloer  
en laaste lag  
is Skoppensboer.

(Marais, Eugène, in: Brink, André P., 2000:30).

Die gedig "klaaglied" steun sterk op herhaling: eerstens in die vorm van alliterasie en assonansie, soos reeds bespreek, maar ook herhaling van woorde en verwante frases, soos:

elke ledemaat wéér  
elke tong draai weg  
elke arm ontdek alleen haar stilte (77).

In hierdie aanhaling versterk die oordrywing "elke" wat "ledemaat", "tong" en "arm" bepaal, die totale gebrek aan beskrywende woorde om die gruwel te representeer. Opeenstapeling van weersinwekkende beelde elders in die gedig laat iets van die apokaliptiese lag, wat Kristeva as stylkenmerk van Céline sien, weerklink - die wellus van die beskrywing van naakte gruwel:

'n ma met 'n kind aan haar pelvis gekap  
'n ligpienk panty in die femur gekerf  
oor 'n vlerkdun skapula druip 'n stringetjie krale (77).

Hierdie sintaktiese konstruksie word in strofe 5 herhaal met ewe gruwelike detail:

in die gouddonker hart van Rwanda  
...  
kap 'n panga die tande dwars in sy gesig  
kloof 'n panga haar vagina tot ravyn  
skil 'n panga die kleintjie se kop soos 'n ui  
die heuwels word wakker in 'n droesem van bloed  
en die onweloweglike spektakel van been (77).

En in strofe 6 nog 'n maal:

soveel beendere speek in die piesangplantasies  
soveel lyke vlot langs die oewers  
soveel vingers in die mae van visse  
koffie, avokado, heuning, honde  
'n uitspansel kraaie word gevoed met bloed (78).

Ironie vorm in hierdie gedeeltes die basis van die weersinwekkendheid wat daaruit spreek - die skreiende kontras tussen die normale betekenis van woorde en die gruwelike verband waarin dit hier gebruik word. Let byvoorbeeld op die ironiese relasie wat tot stand kom deur die klankmatige ooreenkoms tussen "skapula" en "kap", of op die ironie van 'n stringetjie krale wat "druip" oor die skapula van 'n kind wat na alle waarskynlikheid reeds dood is. Die vergelyking "skil 'n panga die kleintjie se kop soos 'n ui" is niks anders nie as 'n onweloweglike oortreding van beskaafde sosiale norme. Dit is trouens opmerklik hoe dikwels die beskrywing van lyke en verminking geskied in kos-terminologie: "'n ligpienk panty in die femur gekerf", "'n baba tot turksvymoes in 'n vysel

*gekap*", "*skil 'n panga die kleintjie se kop soos 'n ui*", "*koffie, avokado, heuning ... word gevoed met bloed*" (my kursivering - MT). Hierdie stylkenmerk word trouens ook deur Kristeva verbind met die karnavaleske wat dikwels gekenmerk word deur opposisies soos "high and low, birth and agony, food and excrement, praise and curses, laughter and tears" (Kristeva, 1986:49) wat ook omruiling van magposisies impliseer.

Op die vlak van die bundel vertoon die gedig onder bespreking sterk ooreenkoms met onder andere die gedigsiklus "land van genade en verdriet" (37-44) uit die tweede afdeling van die bundel, sowel wat betref die woordgebruik, metaforiek én die strekking. Die opvatting dat die mens bestem is vir die dood, word veral in die vierde gedig van die siklus geïllustreer deur die aanvangstrofe:

ons dra die dood  
in duisend klowende gedaantes  
drummelend  
droef  
dra ons die dood (39)

In hierdie gedig word die dood simbolies van die beroulose houding van baie Afrikaners en die versteurde verhoudinge binne ons land, soos blyk uit die slotstrofe van die vierde gedig:

die dood klap sy beroulose kleppe in ons taal  
ja, die onverdrote deeglike dood (39)

Sodoende word die web van die bundel verdig en word verbande gelê nie slegs tussen gedigte onderling nie, maar ook die onderlinge verband tussen ons eie situasie en die situasie elders in Afrika word vrugbaar ontgin. Op die abstrakte vlak word skokkende verbande blootgelê tussen die wreedhede van 'n burgeroorlog in Rwanda en die onverdraagsaamheid wat heers tussen burgers van hierdie land.

Ofskoon die gedig "klaaglied" duidelik die Rwandese burgeroorlog as basiese gegewe het, soos ook blyk uit die datering van die digteres aan die einde van die gedig: (*Kigali/Butare, Junie 2000*), is daar tog duidelike aanduidings dat die gedig ook op 'n meer universele vlak gelees wil word. Die tweede strofe van die gedig, wat uit 'n enkele reël bestaan, "die lank ingehoue skreeu skreeu", het heel waarskynlik Edvard Munch se bekende skildery "Die Skree" as interteks. Ook Picasso se "Guernica" (1936), die skildery wat die Spaanse Burgeroorlog uitbeeld en waarin die skreeuende perd en die wenende moeder die sentrale gegewe vorm, word deur dié apokaliptiese reël opgeroep.

Hierdie twee intertekste verbind die gedig aan universele wanhoop en aan oorloë en hulle verskrikking oral ter wêreld as universele gegewe.

Die verwysing na "beendere" roep weer die gedig "roofsonnet", een van die sentrale gedigte in die bundel, op:

littekens kom oral voor behalwe in been  
as skelet bly ons die langste mens  
daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet (31).

Die boodskap wat uit dié gedig spreek, is een van hoop en versoening. Dit is 'n gedig wat klem lê op ooreenkomste tussen mense ten spyte van verskille in velkleur of politieke oriëntasie. Die teenstrydige aanname dat 'n mens as skelet die langste mens bly, dui onder andere daarop hoe moeilik dit is om menslikheid "tot niet" te maak.

Verder verwys strofe 6 beslis intertekstueel na D.J. Opperman se bekende gedig "Gebed om die Gebeente". Vergelyk Krog se:

soveel beendere spreek in die piesangplantasies  
soveel lyke vlot langs die oewers  
soveel vingers in die mae van visse (79)

met die slotreëls van Opperman se gedig:

Maar soveel beendere lê onder die roosmaryn ...  
Seën, Here, ál die bleek gebeente van die stryd -  
ek ken as moeder ná 'n halwe eeu van pyn:  
een land vol skedels en gebeente, een groot graf  
waaroor u noordewind die droë dissels waai  
en spruit en krans vul met die afloskrete van  
die aasvoëls, van die wildehonde en die kraai  
- dat ons as een groot nasie in dié grammadoelas  
met elke stukkie sinkplaat en met elke wiel,  
en wit en bruin en swart foelie agter skoon glas  
ewig U sonlig vang en na mekaar toe spieël.  
(Opperman, D.J. in Brink, André P, 2000:249)

Ooreenkoms tussen Krog en Opperman se gedigte is egter nie beperk tot die beeldmateriaal alleen nie. Ook in die tema van versoening tussen die verskillende rasse-groepeerings in hierdie land wat in sowel Opperman se "Gebed om die Gebeente" asook in Krog se bundel as geheel die tema vorm, lê 'n belangrike ooreenkoms opgesluit. Die tema van versoening wat uit Opperman se gedig spreek, spreek dus ook implisiet in die Krog-gedig mee.

Die ooreenkoms met 'n teks soos Esegïël 37, wat trouens ook 'n interteks vir Opperman se gedig is, val ook in Krog se gedig op. Dié gedeelte handel oor 'n gesig wat die profeet Esegïël gesien het:

Die laagte was vol bene. Die Here het my om die bene laat loop, en ek het gesien daar is baie bene in die laagte en hulle is baie droog.

Toe vra die Here vir my: "Mens, kan daar in hierdie bene weer lewe kom?"

Ek het geantwoord: "Nee, dit weet net U, Here my God."

Hy sê toe vir my: "Tree op as profeet vir hierdie bene en sê vir hulle: Hoor die woord van die Here, droë bene! So sê die Here my God vir hierdie bene: Ek gaan gees in julle laat kom sodat julle kan lewe. Ek sal vir julle senings en vleis aansit en julle oortrek met vel en dan sal Ek gees in julle gee sodat julle kan lewe. Dan sal julle besef dat Ek die Here is."

(...)

Die Here het vir my gesê: "Mens, al hierdie bene stel die hele Israel voor ... So sê die Here my God: Ek sal julle grafte oopmaak en julle laat uitkom, my volk, en Ek sal julle terugbring na die land Israel toe ..."

(Esegïël 37: 1b-6; 11-12).

Die saamlees van bogenoemde twee tekste met die gedig "klaaglied", bied 'n verruimende positiewe perspektief op 'n oënskynlik uitsiglose gegewe. Die boodskap van versoening tussen strydende politieke groeperinge en die belofte van heropstanding en nuwe lewe kan, saamgelees met groot dele van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*, gesien word as deel van die versoeningsproses wat een van die sentrale bundelgegewens is.

Maar ook die slotreël van die gedig: "die swart skitterhart van ons", soos gekontrasteer met die reël "die skitterswart hart van almal" wat in strofes 5 en 8 voorkom, dui op 'n verruiming van insig. 'n Frase soos "skitterswart hart" sou hier (mede) die betekenis kon hê van "skitter in sy swartheid" soos in "skitter in afwesigheid" met "swart" hier beslis as 'n woord met negatiewe betekenis. Daarteenoor sou "swart skitterhart" 'n besliste positiewe betekenis kon hê, waar "swart" waarskynlik (ook) op ras/vel kon dui - veral as die spesifieke Rwandese werklikheid in ag geneem word. Die woord "skitterswart" dra besliste positiewe betekenis, soos in "skitterskoon"/"skitterblink" ens. Ook die gebruik van die persoonlike voornaamwoord "ons" in plaas van die onbepaalde "almal" dui op progressie en persoonlike betrokkenheid - 'n aanvaarding van persoonlike skuld en mede-verantwoordelikheid, wat op psigologiese vlak een van die eerste stappe in die versoeningsproses verteenwoordig.

Die beswerende funksie van die teks waardeur die abjekte na die oppervlakte gebring word, korreleer op teoretiese vlak met psigoanalitiese praktyke waardeur die psigose uit

verdringing opgediep word om dit te kan hanteer. Psigoanalise berus op die aanname dat rou en medelye, skuld en vergiffenis eers moontlik is met kennis en konfrontasie.

Dit is bepaald betekenisvol dat Krog nie in die apokaliptiese en afgryse bly vassteek nie, maar dit transendeer deur steeds die positiewe te laat deurskemer - sy dit dan ook slegs deur indirekte intertekstuele verwysing. Ook hierin kan 'n besliste vereenselwiging met die vrou-figuur as draer van lewe gesien word in teenstelling tot die na-oorlogse Europese digkuns wat dikwels in vertwyfeling en wanhoop bly vassteek in 'n uitsiglose toekomspektief.

#### 2.4.4 'n Feministiese kennisstelsel: Mitiese kennis

(Die hele gedig "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" is agter in die addendum afgedruk).

##### slaapliedjies vir Ntombizana Atoo ('n fragment)

2. die wind is die hemel vol  
met my stem op pad na jou toe  
jy wat onwrikbaar gestippel lê  
êrens in lappe en kruie  
in sangetjies en pyn  
jou rugstringetjie gekrom teen wat kom  
hou vas liewe kind  
teen alles in
- dat jy die aarde kan sien  
saamgekleef met sonne en mane en komete en meteoriete  
die windgesyferde lug  
soos klosse vuur spat tamaties in die bedding  
die maan meld haar aan in melk  
sterre neurie in die doringboom  
langs die voetpad op pad na jou toe  
jy moet sien  
jy moet hóór hoe die wind die son oor jou drumpel dra  
próé hoe water in die ondergaande son ivoor word
- kindjie die grond gloei van hemel (80)

Soos ook die gedig wat dit voorafgaan ("klaaglied"), het die gedigsiklus "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" die Rwandese burgeroorlog as basiese gegewe. Die metaforiek van hierdie gedigsiklus herinner plek-plek sterk aan die metafore van dood en sinnelose verwoesting wat die gedig "klaaglied" kenmerk. Veral die derde gedig van die siklus vertoon op metaforiese en semantiese vlak sterk ooreenkoms met "klaaglied":

ek sal jou kom haal uit beendere en koeëls en geweld en vigs  
uit stomheid en domheid uit die korrupte gesigte van mans  
...  
want jy moet dit anders sien

ons van die afgrond  
moet almal anders sien  
die vasteland wat soos 'n groot swart hart op die aardbol dryf  
...  
groot aggressiewe hart waarop honderde daaglik geruisloos sterf  
en in hope saamverweer tot besems van beendere (81)

Die herhaalde gebruik van woorde soos "beendere" "bloed", "dom(heid)", "hart" en "swart" lê 'n semantiese verband tussen die twee gedigte. Maar alhoewel ook die slaapliedjie-siklus na die wreedhede van die oorlog, na sterftes en geweld verwys, dui die konteks waarin woorde soos byvoorbeeld "swart" gebruik word, op 'n bepaalde progressie: die slaapliedjie-siklus is beslis 'n siklus gedigte waarin hoop en toekomsverwagting 'n belangriker tema as dood en verwoesting vorm. Die konteks waarin 'n woord soos "swart" in die gedig "klaaglied" gebruik word (deur dit byvoorbeeld saam met woorde soos "donker" en "dood" in dieselfde semantiese paradigma te plaas), gee 'n ongunstige, negatiewe betekenis aan dié woord. In die derde gedig van die slaapliedjie-siklus staan die woord "swart" in 'n semantiese paradigma saam met woorde en frases soos "hart", "kloppend van bloed" en "groot hartkamers". Hierdie woorde en frases verwys duidelik na lewe en sodoende verkry die woord "swart" binne hierdie konteks beslis meer van 'n positiewe betekenis as in die gedig "klaaglied".

Bogesiteerde fragment uit die siklus "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" wemel letterlik van verwysings na lewe, die aarde, die natuur en seisoenale siklusse wat dikwels verbind word met kennis wat vir vroue belangrik is. 'n Tipiese sintaktiese paradigma wat sensitiwiteit vir die aarde, wisseling van seisoene en tyd impliseer, is byvoorbeeld:

buite draai die aarde - dat jy die aarde kan sien - saamgekleef met sonne en mane en komete en meteoriete - die maan meld haar aan in melk - hoe die wind die son oor jou drumpel dra.

Hierdie metafore vorm op paradigmatische vlak 'n bindende faktor oor die vyf gedigte van die siklus heen, maar bevestig ook op sintagmatiese vlak die tipe kennis wat die sprekende ek as belangrik ag vir die pasgebore baba vir wie sy die slaapliedjies sing.

Wat Krog duidelik in hierdie gedigsiklus maar ook elders in die bundel doen, naamlik om haar te beroep op 'n kennissisteem wat met die aarde en seisoenale lewensiklusse te make het, kan verklaar word deur van die teorie van eko- en natuurfeministe gebruik te maak.

In haar opstel "The uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-visioning Knowledge" (1989) stel Donna Wilshire 'n alternatiewe kennissisteem voor. Sy toon aan dat Westerse kennis sowel hiërargies as piramidies is. Dit beteken dat sekere soorte kennis waardevoller is en hoër geag word as ander. Westerse wetenskap en filosofie streef na objektiewe, feitelike en "suiwer" kennis. Hierdie kennissisteem word sedert die tye van Aristoteles met die manlike sfeer verbind. Ander tipes kennis, soos dié waarin die subjektiewe beleving, intuïsie en emosies 'n rol speel, word laer geag as "wetenskaplike kennis" en word tradisioneel met die vrou verbind (Wilshire, 1989:92-93).

'n Feministiese kennissisteem hou, volgens Wilshire (1989:96-102) verband met die mite. Omdat die mite universele patroonmatighede verklaar, val die fokus, veral in antieke mites, op daardie dinge wat mense, die natuur en goddelike wesens met mekaar verbind en word daar nie gefokus op aparte detail en die lotgevalle van individue nie:

... the method and subject matter of primal Myth correctly understood, *not* as defined by the western scientific tradition, is synonymous with and indispensable to the feminist quest for knowledge ... This feminist quest seeks to validate the social, bonding, community experiences, for therein lie the highest human values and the solution to alienation for all of us on this planet. Thus individuality must be seen as properly manifested only within a sharing community, the individual's quest being not to become top dog or ruler over others but rather to acquire wholeness and an ecological balance, an interconnectedness between the fully developed individual self and all other forms of life (Wilshire, 1989:97).

Ekofeminisme stel 'n denksisteem voor waarin rede en natuur in gelyke mate geag word, ten einde alle onderdrukkende sisteme te beëindig. In die praktyk is dit inderdaad so dat die meeste oorlogslagoffers vroue en kinders is en dat die land wat deur die oorlog vernietig is deur vroue bewerk en beskerm word (King 1989:133). Ekofeministe beweer dat daar maniere van weet is wat nie geskoei is op objektivering en dominerings nie, maar op die simbiose van oënskynlik botsende epistemologieë soos wetenskap en mistiek: "The laboratory of nonoppositional opposition is the action taken worldwide by women ..." (King 1989:132). Soos Wilshire, is ook King (1989:121-126) ten gunste van 'n kennissisteem wat op die natuur en natuurlike siklusse gebaseer is en waarin die klem val op samewerking eerder as konfrontasie. King beweer dat dit immers 'n voldonge feit is dat samewerking, en nie individualisme nie, 'n deurslaggewende rol in ewolusionêre verandering gespeel het.

'n Mens sou Krog kwalik kon klassifiseer as 'n tipiese eko- of natuur-feminis, maar dit is duidelik dat haar verse 'n bepaalde sensitiwiteit vir die onderlinge verbondenheid van sisteme vertoon. In die gedigsiklus "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" is dit duidelik dat

die sprekende ek die "kindertjie natgebore" sowel as individu maar ook as deel van 'n groter geheel sien. Dit is ook nie toevallig dat dié gedig vir 'n meisie-kind geskryf word nie. In die heel eerste gedig van die siklus vertel sy aan die pasgebore baba: "buite draai die aarde" (79) en sy wens haar toe: "laat die wind jou hartklop vat / laat die water jou oë vat jou ore / laat die reën jou vat" (79). Uit hierdie uitinge spreek 'n bewuswees van die verbondenheid met die aarde en seisoenale siklusse. Ook in die tweede gedig van die siklus staan die toewensing: "dat jy die aarde kan sien / saamgekleef met sonne en mane en komete en meteoriete" (80). Die derde gedig lê aanvanklik klem op die individuele identiteit van die kind, wanneer die sprekende ek verklaar: "ek sal jou kom haal uit beendere en koeëls en geweld en vigs / uit stomheid uit domheid uit die korrupte gesigte van mans / wegraap sal ek jou uit miljoene vlugteling" (81). Saamgelees met die res van die gedig waarin klem gelê word op die "ons" en die "vasteland" van Afrika, lyk dit derhalwe asof bewustheid van die eie ek 'n voorvereiste is vir vreedsame naasbestaan; meer nog: asof 'n gevoel van verbondenheid met ander slegs moontlik is waar individue hulle bewus is van hulle eiewaarde. Want eers wanneer die kindjie as enkeling "weg[ge]raap" is uit die neerdrukkende toestande waarin 'n groot deel van die mense van Afrika hulle bevind, kan sy as't ware vanuit voëlvlugperspektief die groter prentjie sien: "want jy móét dit anders sien / ons van die afgrond / moet almal ánders sien / die vasteland wat soos 'n groot swart hart op die aardbol dryf / vasteland wat óns is" (81). En dan kom die pragtige toewensing wat hier eerstens aan die kindjie Ntombizana Atoo gerig word, maar beslis in 'n wyer verband vir alle mense van Afrika moet geld:

ek wil dat dit jý moet wees my kleine  
 dat jy tussen jou ribbes die trilling moet voel dat dit anders moet wees  
 dat iets moet wáár word dat ons óns is  
 dat wat ín ons as Afrikane is iets so medeménslik is  
 so grondwetlik groot is  
 dat dit vreemde verstand te bowe gaan

ons is wat ons is oor ons van mekaar is

hoe bly ons dan so verkeerd wees? (81)

Direk in aansluiting by dié ubuntu-verklaring, in die vierde gedig van die siklus, word die kind weer aangemoedig om as individu die wanhopige toestande te trotseer: "voeg jou skouerblaaie soos vlerkies bymekaar / en tors die wanhoop / lief ding ek is so na aan jou ..." (82). Die troos dat die sprekende ek naby haar is, val tipies binne vroulik-gekodeerde handeling en sluit aan by die idee van sorgsaamheid en onderlinge afhanklikheid en verbondenheid. Enkele reëls later staan dan die oproep om deel van die groter geheel te

word: "hou in jou hande die stugge mompelende hart / ... / [dat] dit joune myne ons sinne word" (82). Hierin lê duidelik die bewustheid van inter-verbondenheid met die vasteland van Afrika, wat binne die bundel as geheel 'n belangrike tema vorm, veral in die digteres se worsteling om te "hoort": "hoe word ek / boorling" (85). Soos so dikwels is die woord "ons sinne" 'n toespeling op die *woord* as versoeningswapen. Die laaste toewensing van die sprekende ek aan die kindjie staan dan ook in die gees van onderlinge verbondenheid, wanneer sy sê: "en dat iets van my met jou saamgaan" (82).

'n Gevoel van interverbondenheid met die aarde, die vasteland van Afrika en alle mense van die vasteland, spreek egter ook uit die res van die bundel. Die eerste gedigsiklus, "ses narratiewe uit die Richtersveld", begin met 'n soort ontstaansgeskiedenis van die subkontinent en die Gariep, verweef met 'n verslag van die bestaan van die Namas en hulle afhanklikheid van die Rivier (13-14). Die siklus "land van genade en verdiet" uit die tweede afdeling van die bundel handel onder andere oor die problematiek van hoort in Afrika en in "ná grond-invasions in Zimbabwe" word twyfel uitgespreek of harmonie tussen die mense van Suider-Afrika moontlik is: "want wie dink mense herken in mekaar medemenslikheid / is blykbaar 'n dwaas en verdien nie die lewe van 'n African nie" (46). Teen die einde van die bundel, in die gedig "afskeid", word egter weer die dringende begeerte uitgespreek om as deel van 'n groter geheel identiteit te hê:

om die omhulsel van jou ook as myne te erken  
sou ek graag van jou wou

maar die reis het my bevry  
van die tirannie van een (100).

Metafores sluit die siklus "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" ook aan by die antieke mite. In 'n frase soos "die maan meld haar aan in melk" is dit byvoorbeeld eerstens opvallend dat die maan hier in die vroulike vorm staan. Veral in die antieke mites van die moedergodin het die maangodin 'n belangrike rol gespeel en is die maansiklus aan die menstruele siklusse van vroue en dus aan die lewensiklus, verbind. Gebruik van antieke simbole en metafore dui beslis ook hier op 'n vereenselwiging met mitiese gegewens en kennis.

Die betekenis van die antieke mite lê opgesluit in kodes, dikwels onbekend aan die moderne leser. In antieke mites is die personasies nie individuele gode of godinne nie, maar metafore of simbole van die een of ander sikliese patroon wat die werking van die

natuur uitbeeld, soos byvoorbeeld die seisoenale patrone van lewe, dood en hergeboorte. Waar die antieke mite met sy verwysing na sikliese patrone tyd as siklies beskou, is die moderne mite geskoei op 'n liniêre tydpatroon. Dit wat binne individuele of liniêre tyd val, sal egter eindig en tot niet gaan omdat dit profaan en onbenullig is en gekoppel aan 'n individuele lewe, maar dit wat aan sikliese tyd gebonde is, sal nimmereindigend voortbestaan en verteenwoordig dus universele waardes en patrone (Wilshire 1989:103). In haar bekende werk "Women's Time" sit Julia Kristeva die konsep van "vroulike tyd" soos volg uiteen:

As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains *repetition* and *eternity* from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations. On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnameable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage or escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word 'temporality' hardly fits: all-encompassing and infinite like imaginary space ...

... The fact that these two types of temporality (cyclical and monumental) are traditionally linked to female subjectivity in so far as the latter is thought of as necessarily maternal should not make us forget that this repetition and this eternity are found to be the fundamental, if not the sole, conceptions of time in numerous civilizations and experiences, particularly mystical ones. The fact that certain currents of modern feminism recognize themselves here does not render them fundamentally incompatible with 'masculine' values (Kristeva, 1987(c):191-192).

Dat Krog intens bewus is van sikliese patroonmatigheide en haar dus ook met tyd as sikliese immerherhalende proses vereenselwig, spreek duidelik uit die bundel as geheel waarin patrone van swaarkry, onregpleging, verminking en versoening soos 'n goue draad dwarsdeur die bundel loop. In die slaapliedjiesiklus vind dié bewuswees van die sikliese gang van tyd gestalte in die verweefdheid van metaforiese materiaal wat seisoenale verskynsels, weersgesteldhede, hemelliggame, kosmiese aktiwiteite en die broosheid van die mens insluit. Hierin lê die implikasie dat die mens deel is van 'n groter sisteem wat, soos die koms van seisoene, weer en weer herhaal word binne die monumentale tydruimte van die heelal wat menslik gesproke buite liniêre tyd lê en nooit tot niet sal gaan nie, maar homself steeds bly vernuwe. Die gedurige vernuwingsproses word geïmpliseer deur verwysings in al vyf gedigte van die siklus na die menslike siklus van lewe, dood en hergeboorte, soos onder andere verwoord deur die semantiese paradigma:

kindertjie *natgebore* - laat die wind jou *hartklop* vat - *saamgekleef* - die *maan* meld haar aan in *melk* - *kloppend* van *bloed* in die groot *hartkamers* - *daagliks* geruisloos *sterf* - in hope saam *verweer* tot besems van *beendere* - ek wil in jou *inblaas* (my kursivering - MT).

Uit hierdie paradigma kan afgelees word hoe die mens gebore word, leef, sterf en deur 'n verweringsproses weer deel word van die aarde en die kosmos.

Volgens Wilshire (1989:97) is die tipe kennis wat tradisioneel deur mitiese patrone uitgebeeld word en op grond waarvan sy 'n feministiese epistemologie aan die hand doen, net so belangrik soos sogenaamde Westerse wetenskaplike kennis, wat in sy wese kennis van individuele dinge en persone is en eie is aan 'n tradisioneel manlike epistemologie. Omdat sowel die patroon as die individuele struktuur belangrik is, stel Wilshire 'n nuwe kennissisteem voor wat nie op binêre opposisies en dualisme - die óf-óf-sisteem - gebaseer is nie, maar 'n sisteem wat allesomvattend is - 'n én-én-sisteem. Soos reeds by herhaling aangetoon, worstel Krog dwarsdeur die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* met die kwessie van hoort in Afrika en bemoei sy haar om mense van verskillende rassegroepe en oortuigings bymekaar te bring deur onder andere die klem op ambivalensie te laat val. Haar wens is, aldus die gedig "voorbereidings":

vir 'n oomblik word ons van mekaar deel  
met velle dun en lieflik  
vleiend van liefkoos en bilabiale erkenning  
ook hals en dye en soms selfs beminde  
is ons dieselfde

kry ons vel agtergelaat (86).

Die woorde "hoe meer kere jy vermeng / hoe meer word jy hier" (88) in die gedig "reis" uit die siklus "van litteken tot rivier" kan dui daarop dat hoe meer individuele identiteit afgelê word ten gunste van 'n hibriede identiteit, hoe makliker kan 'n mens oorleef in die "hier" of hoe meer "hoort" 'n mens in Afrika. Dit verklaar die bundel se herhaalde kritiek op eksklusiwiteit, soos gesimboliseer deur die Afrikanerman. Hierin is beslis een van die belangrikste boodskappe van die bundel geleë: die individu bly ondergeskik aan die groter plan waarbinne die welstand van alle mense nagestreef word. Die slot van "skryfode" stel dit só:

alles gaan tot niet  
en alle skrywes en geskryfdes  
maar hierdie aarde  
hier stuiwende adembenemende blou tafereel  
nié (74).

#### 2.4.5 Slotsom

Taalgebruik wat deur Julia Kristeva as deel van die *chora* en die domein van die vrou beskou word, is van die heel begin 'n stylkenmerk van Antjie Krog se poësie. Die worsteling om die regte woord te vind, is dwarsdeur haar oeuve teenwoordig, soos byvoorbeeld in *Beminde Antarktika*: "... van al my woorde kon ek nie een wakker vind / kon nie een die einde met my deurwaak ..." (Krog, 1975:19) of in *Lady Anne* waar een gedig heet "weer eens / voor 'n leë bladsy lynloos A4" (Krog, 1989:14) of: "in die vlak brakkerige water trap Ma klei / met die metafore" (Krog, 1989:92) en in *Gedigte 1989-1995*: "onder die tafel ontglip die woord my / die enkele woord om van dié kant af te transgress" (Krog, 1995:10). Sy is dus duidelik 'n digter wat sensitief is vir woorde en bewus is van die impak van woorde, maar ook van die onvermoë van woorde om die menslike kondisie te representeer.

Krog se sensitiwiteit vir die woord word duidelik weerspieël in 'n gedig soos "liefdeswoord" waarin sy ook die semiotiese aspek van 'n woord soos "liefde" ondersoek - 'n woord wat binne die gees van versoening wat tans in Suid-Afrika aan die gang is, maar ook binne die opset van die bundel 'n baie belangrike woord is. Haar sensitiwiteit vir die onvermoë van woorde om die onsegbare belewenis te verwoord, word ondervang deur haar sterk fokus, in "liefdeswoord" en elders in die bundel, op die melodiese, inkantatiewe en troosryke klankmatige aspek van woorde, 'n aspek wat deur Kristeva met die vroulike domein verbind word. Fokus op die ambivalensie van poëtiese taal is in wese 'n grensoorskrydende handeling, omdat dit die stabiliteit van die teks ondermyn en die simboliese orde uitdaag deur die versplintering van *signifiance*. Skryf in hierdie liminale gebied stel die *liminal personae* in staat om kritiek op die bestaande bestel uit te oefen en potensieel versoenende handeling uit te voer wat nie deel is van die simboliese orde nie.

'n Ondersoek na die semantiese aspek van die woord "liefde" in die gedig "liefdeswoord" bring eweneens die digteres uit by die ambivalensie van woordbetekenisse, maar ook by die ambivalensie van 'n begrip soos "liefde". Die oopskryf van die betekenis van dié omstrede woord, is in lyn met die moderne siening van die vloeibaarheid van identiteit asook met die konsep van zero-twee-logika wat gebaseer is op meerduidigheid of polisemie, op relasies wat nie bevredigend deur terme soos "waar" en "vals" beskryf kan word nie. Sodoende word daar sinvolle semantiese relasies geskep tussen woorde wat normaalweg nooit saam in die konteks van "liefde" genoem sou word nie en wat 'n

oorskryf is van verhoudinge tussen mense wat lankal niks meer te make het met romantiek of esoteriese aannames oor wat liefde tussen twee mense behels nie. Die verruiming van die betekenis van die woord "liefde" het belangrike implikasies vir 'n land soos Suid-Afrika wat deur onderlinge liefdeloosheid, onbegrip en haat geteister word. Dat sulke teenstrydige begrippe ook binne die spektrum van liefhê ingeruim kan word, bring inderdaad hoop op versoening en 'n harmonieuse saambestaan in hierdie land. In hierdie opsig, naamlik dié van die verruiming van die betekenis van die woord "liefde" en die saambring onder dieselfde sambreel van begrippe wat op die oog af niks met "liefde" te make het nie, tree die bundel ook in gesprek met ander tekste in die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkunde, soos byvoorbeeld Marlene van Niekerk se "Agaat". Soos reeds aangedui, impliseer die klem wat op die polisemie van die woord val, 'n belangrike grensoorskrydende handeling wat *signifiance* ondermyn en verruimende insigte op 'n verstarde lewensopvatting bied vanuit die liminale sone wat ingrypend verskil van die filosofiese raamwerk vanwaar lank geskryf is en wat die basis is van binêre denke. Vanuit hierdie denksisteem kan belangrike versoenende handeling uitgevoer word omdat voorskriftelikheid aangaande konsepte soos liefde en identiteit ambivalent bedink kan word en mense nie meer hoef te voldoen aan eise en eienskappe wat deur die samelewing opgelê is en lank as inherent menslike eienskappe beskou is nie.

In die verruiming van die liefdesnarratief tot die verhaal van dit wat in later jare nadat die romantiek vervaag het, tussen man en vrou bestaan, kan ook 'n dekonstruksie van die manlik gedrewe liefdesnarratief en die oorskryding van die grense van die patriargale sisteem as sodanig gelees word. Dit is die oorskryf van 'n tipe liefde wat nie eenduidig verbind kan word met manlike begeerte na die vrou nie en wat die werklikhede van "liefde" in berekening bring ook nadat man en vrou mekaar "gevind" het. Die insig dat die liefdesverhaal nie noodwendig ewigdurende romantiek veronderstel nie, maar ook die stryd uitbeeld om ten spyte van verskille en konfrontasies steeds by mekaar te bly en by mekaar te hoort, is 'n verruimende insig vir alle partye, hetsy liefdesgenote, landgenote of mense as sulks, wat vreedsame naasbestaan begeer.

Antjie Krog se "Country of my Skull" (2003) is een van die tekste wat belydenisse van die Waarheids- en Versoeningskommissie bevat. Die doel van dié kommissie was in eerste instansie om 'n liminale gebied te skep vir die vertel en openbaarmaking van gruweldade wat tydens die apartheidsbewind in Suid-Afrika gepleeg is, ten einde 'n

proses van versoening in die land te begin. Krog, wat as verslaggewer daaglik teenwoordig was by die sittings van die Kommissie, is dus deeglik bewus van die helende waarde wat eksplisiete belydenis van traumatiese gebeurtenisse op traumaslagoffers het. Dit verbaas dus nie dat sy ook in haar kreatiewe werk van dié terapeutiese metode gebruik maak om heling en versoening te probeer bewerkstellig.

Skryf van die abjekte of weersinwekkende kom in *Kleur kom nooit alleen nie* voor in die tweede afdeling van die bundel wat handel oor die lot van veral vroue en kinders tydens die Anglo-Boereoorlog en die onluste onder die apartheidsregering. Hierdie afdeling hou ten nouste verband met getuienisse wat tydens die Waarheids- en Versoeningskommissie se sittings gelewer is. Ook die gedig "klaaglied" uit die laaste afdeling van die bundel is 'n gedig wat gekenmerk word deur die eksplisiete weergawe van weersinwekkende besonderhede. Die tegniek wat deur Kristeva as apokaliptiese lag beskryf word, kenmerk dié gedig. Dié tegniek impliseer 'n karnavaleske beskrywing van handeling en toestande wat die grense van menslikheid en welvoeglikheid oortree, maar ook neerkom op oortreding van die Wet van die Vader/God deur die bykans wellustige beskrywing van onvoorstelbare gruwel. Krog maak wel gebruik van die tegniek waarin die vertel van taboes of traumatiese gebeurtenisse die "pasiënt" help om binne die liminale sone wat deur die vertelling geskep word, tot versoening te kom met sy trauma. Hierdie proses eien Kristeva ook as behorende tot die vroulike domein deurdat onthegting van die moeder op psigologiese vlak in verband gebring kan word met die aflê van dié aspekte van die moeder wat in die simboliese orde onaanvaarbaar (abjek/afstootlik) geword het. Krog pas egter hierdie tegniek op unieke wyse aan by haar eie poëtika wanneer sy die genregrense oorskry en die moontlikheid van versoening en heelwording in die abjekte teks inskryf deur intertekstuele verwysings na haar eie en ander werk wat versoening as tema het.

Kennis wat met die aarde, die lewensiklus en subjektiewe belewenis te make het, is sedert die tye van Aristoteles as vroulike tipe kennis beskou en as minderwaardig geag ten opsigte van objektiewe "manlike" kennis. Hoewel vroeë feministe hulle van dié tipe kennis probeer distansieer het, is dit deesdae die neiging onder baie feministe om hulle met tradisionele "vroulike kennis" te vereenselwig en om dié tipe kennis as deel van 'n allesomvattende kennissistiem na waarde te ag. 'n Vroulike kennissistiem berus hoofsaaklik op die attribute van die oermite waarin patroonmatige gedrag verklaar word

en wat klem lê op die interafhanklikheid en interverbondenheid van alle kosmiese sisteme. Een van die hoofemas van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* is die konsep van mense se afhanklikheid van mekaar, binne ons land, maar ook binne die groter opset van Afrika as geheel. Die metaforiek van die oermite met sy sikliese tydspatrone wat afhanklik is van elke individu wat 'n rol te speel het binne 'n groter geheel, is by uitnemendheid geskik om die problematiek van "saam hoort" te beskryf. Deur die saamgroepering van mens, aarde, seisoene en kosmiese patroonmatigheede, word klem gelê op die verweefdheid van alle sisteme in die heelal. Deur die sikliese gang van tyd op te roep deur weersiklusse en die siklusse van menslike geboorte, dood en hergeboorte word die klem verskuif vanaf die individu, na samewerking tussen opponerende groepe. Samewerking kan immers blywende verandering bring, terwyl individuele prestasie op universele vlak geen verskil kan maak nie. Uit die gedigte wat bespreek is, blyk derhalwe duidelik dat versoening 'n groeps poging van alle mense van Afrika sal moet wees. Die inskripsie van 'n uniek vroulike epistemologie is 'n geweldige sprong gesien vanuit die beperkende filosofiese stelsel waarbinne die afgelope dekades oorwegend geskryf is. Die verruiming van 'n verouderde kennissisteem deur die bybring van voorheen versmaaide kennis, bied ruim geleentheid om probleme wat binne die patriargale orde onoplosbaar gelyk het, op te los.

Krog se verse met hulle ryk melodiese en inkantatiewe elemente, die klem wat deur dié tipe verse val op die representasie van die onsegbare betekenis van menslike ervaring, haar durf om die abjekte te konfronteer en uit te spreek as heling vir trauma en haar skryf in 'n mitiese metafoor wat klem plaas op universele patroonmatigheede en waardes, maak haar verse deel van 'n tipe belewenis wat Kristeva eien as die domein van die vrou en wat in Afrika, met sy geskiedenis van haat en onverdraagsaamheid die moontlikheid op uiteindelijke heling en versoening kan bied wat ou uitgediende waardesisteme nie kon bied nie.

### **3. SAMEVATTING**

Soos reeds aan die begin van hierdie hoofstuk gesê, behels die blote skryf in 'n feministiese idioom reeds die oorskryding van die grense van 'n teoretiese en filosofiese sisteem wat deur manlike, "objektiewe" waardes gedrewe is. Inskripsie van feministiese idees verplaas die teks na 'n liminale gebied van waar die sentrum uit 'n nuwe perspektief beskou kan word, van waar kritiek op die sentrum uitgespreek kan word en

waar *communitas*-tipe handeling uitgevoer kan word. Viljoen (1998:15) en Gilead (1986:183) beskryf liminale *personae* as mense wat transformasie in 'n samelewing kan bring en kreatiewe energie kan genereer.

In die bespreking van die feministiese eienskappe van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* is aangetoon dat die digteres (die sprekende ek) die grense van die patriargale orde oorskry deur die problematisering van handeling wat in die openbare en die private ruimtes uitgevoer word. Die weiering van die vrou om betrokke te raak in die gewelddadige aksies van die openbare ruimte deur versorgingshandeling uit te voer en passief te bly, is 'n ondermyning van die aksiegedrewe handeling van die man. Wanneer dit blyk dat geweldenaars en slagoffers beide uit dieselfde politieke "kamp" kom, word ook die tradisionele konsep van oorlogvoering ondermyn deur aan te toon dat geweld homself voed, ongeag politieke oriëntasie. Oorlogvoering met sy konstruksie van helde en heldedade word ontbloot as 'n praktyk wat in 'n nuwe soort samelewing nie langer aanvaar kan word nie en die kategorie "held" word ondermyn en bevraagteken deur die blootlegging van onnoembare geweldpleging wat vroeër as "heldedade" geroem is. In die problematisering van die kollektiewe teenoor die individuele is 'n verdere uitdaging van die patriargale orde met sy klem op individualiteit, geleë. Die veroordeling van magsbeheptheid en magsmisbruik en die inskripsie van die matwewende (swart) vrou in die kanon van die Afrikaanse letterkunde, is eweneens 'n grensoorskrydende handeling wat die pad oopmaak vir vrede en versoening en 'n nuwe konsep van identiteit. Ondermyning van ras en geslag as maatstawwe om na ander mense te verwys, geskied deur die suggestie van 'n nuwe sisteem waarin identiteite onafhanklik van ras en geslag gekonstrueer word en waarin universeel-menslike eienskappe belangriker is as die beperkende kategorieë van ras en geslag wat lank deur sosiale konvensies voorgeskryf is.

Lotman (1990:131) se aanname dat identiteitskonstruksie plaasvind op die buitenste grense van die eerste persoon, is 'n belangrike insig in die lig van pogings om nuwe maniere te vind waarop identiteitskonstruksie kan plaasvind. Dan moet toegegee word dat Krog nie altyd in staat is om haar persoonlike omstandighede so ver te transendeer dat sy by universele patroonmatighede uitkom nie. Sy bly, selfs in haar nuutste werk, maklik vassteek in haar persoonlike omstandighede en die leed wat sy rondom haar

sien. Hierin sou 'n mens 'n swakheid kon sien, maar daar lê ook 'n bepaalde krag in die *spesifieke* belewenis opgesluit.

Bewuswees van ambivalensie, soos reeds geïmpliseer deur die ondermyning van ras en geslag as kategoriseringsprinsiepe vir mense, is ook 'n belangrike grensoorskrydende handeling. Die inbeweeg in 'n én-én-sisteem vanuit 'n óf-óf-sisteem lê aan die wortel van die dekonstruksie van die patriargale orde. Meerduidigheid van betekenis is meermale in hierdie bundel die metafoor vir die ondermyning van 'n sisteem van binêre opposisies. Polisemie van die woord "liefde" word die vehicle vir onder andere die dekonstruksie van die romantiese begrip "liefde" soos uitgebeeld in die romantiese liefdesnarratief waarin manlike begeerte na en besit van die vrou die hoofmotief is. In die oorskryding van die grense van dié narratief wat gewoonlik eindig met die hoogbloei van die liefde, word die geleentheid geskep tot 'n ruimer begrip van liefde wat ook stryd, haat, worsteling en leed insluit. Indien hierdie beperkende denksisteem deurbreek word en dié begrip van liefde op die post-apartheid Suid-Afrika toegepas word, is versoening inderdaad 'n moontlikheid tussen partye wat voorheen deur vooroordele en haat verdeeld was. Klemlegging op die semiotiese aspekte van skryfkuns, soos dit veral in poësie aangetref word, tesame met Krog se wegbeweeg van vaste poëtiese vorme, is 'n uitdaging van die simboliese met sy klem op *signifiance* en vaste betekenis.

Krog maak in haar lang epiese gedig, "skryfode", gebruik van 'n struktuur wat sterk herinner aan inisiasierites en die klem wat in dié rites op grensoorskryding val. Die handeling wat die sprekende ek in die "ondergrondse" sone uitvoer waarin sy haar terugtrek, herinner sterk aan die tipe *communitas*-gedrewe handeling wat tydens inisiasie deur persone in die liminale sone uitgevoer word. Hierin lê die implikasie dat die doel van die onttrekking na die liminale gebied ook vir die digteres van "skryfode" is om nuwe insigte te vind en om by haar terugkeer na die gemeenskap in 'n nuwe hoedanigheid ten opsigte van haar medemens te staan - in haar geval om handeling van versoening en heling binne 'n verdeelde gemeenskap uit te voer en om as 'n tipe profeet vir 'n nuwe bedeling op te tree (sien Turner 1969:106-130).

Vereenselwiging met 'n ontologie wat gemeenskaplike belang bo die belang van die individu plaas deur klemlegging op mitiese kennis, is 'n kreatiewe verruiming van 'n sisteem wat klem lê op "manlike, objektiewe" kennis en wat die individu en individuele

prestasie verheerlik. 'n Kennissisteem wat gebaseer is op mitiese kennis, bemagtig die vrou en verleen status aan dié handeling wat tipies deur vroue uitgevoer word en wat voorheen as minderwaardig beskou is. 'n Verruiming van die kategorie "tyd" deur erkenning van sikliese en monumentale tyd as tydsmodusse wat veral met die vroulike belewenis geassosieer word, voeg 'n nuwe dimensie by liniêre tyd wat in wese die tyd van die individu en van individuele handeling is deur klem te lê op die interverbondenheid en die interafhanklikheid binne 'n gemeenskap. Toe-eiening van die kategorie van sikliese tyd waarin alle sisteme met mekaar verband hou, bied 'n belangrike insig in die problematiek van sowel ons land as van Afrika, naamlik dat samewerking die mens en die natuur se enigste oorlewingstrategie is.

Samevattend sou beweer kon word dat skryf in 'n feministiese idioom in wese die inskripsie behels van 'n nuwe dimensie in 'n epistemologie wat weens sy gestereotipeerde waardesisteem nie meer in staat is om die ontologiese denke van die moderne mens in al sy fasette te ondersteun nie. Dit is 'n poging om stem te gee aan diegene wat in die verlede onderdruk is deur sisteme wat van buite af sekere kategoriserings op mense afgedwing het ten einde hulle te onderdruk en te oorheers. Dit is ook 'n poging om "menswees" in nuwe, verruimende en kreatiewe wyses te omskryf en om mense te bevry van die las wat deur belemmerende sosiale konvensies op hulle gelê is sodat elke mens uiteindelik 'n waardige mens in eie reg kan wees.

## **HOOFSTUK 6**

### **GEVOLGTREKKINGS**

Die doel van hierdie studie was om antwoorde op drie belangrike vrae te verskaf, naamlik:

- Watter rol speel grense in die bewuswording en begrip van, asook in die insig van veranderende politieke en sosiale omstandighede en hoe word hierdie problematiek artistiek in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* verwoord?
- Wat is die belang van dié metafore vir onder meer identiteitskonstruksie en die huidige literêre debat?
- Hoe funksioneer die grensmetafoor in die teks onder bespreking?

Uit die voorafgaande teksontleding het 'n fokus op grense enkele insiggewende fasette van die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* aan die lig gebring. Die grens, begrensing en die oorsteek van grense is belangrike metafore en word op verskeie kreatiewe wyses in die teks verweef. In die loop van die bespreking is aangetoon hoedat ruimtelike grense oorgesteek word, byvoorbeeld deur die tema van reis en die rivier as grensmetafoor te gebruik. Ook op meer subtiele vlak speel oorskryding van grense 'n belangrike rol in die bundel. Op metafisiese en metaforiese vlak word byvoorbeeld die grense van die suiwer poësie oorskry deur die sterk narratiewe onderbou van die bundel, die grense van die kunswerk word oorskry deur die inkorporasie van ander tekste in die teks, en die grens van afgebakende, rigiede identiteit word deur klemlegging op die vloeibaarheid van identiteit ondermyn. Die grense van belemmerende denksisteme word onder meer oorskry deur klemlegging op vroulike belewenis, deur inskripsie van die verhale van minderheidsgroepe en voorheen onderdruktes in die gekanoniseerde letterkunde en geskiedenis en deur 'n wegbeweeg van kategorieëse opposisies deur klemlegging op die ambivalensie van die waarheid, van tyd en ruimte en van gestereotipeerde geslags-, rasse- en sosiale rolle. Die gedig self word dikwels as drumpel of interseksie gebruik waar 'n verskeidenheid diskoerse mekaar ontmoet en met mekaar in gesprek tree.

- Oorskryding van fisiese en metafisiese grense impliseer die bestaan van ruimtes anderkant die grens wat dikwels egte liminale ruimtes is waar die liminale persoon hom-/haarself as afgesonder van sy/haar groep, alleen en ontuis beleef (vgl. Turner, 1969:94). In *Kleur kom nooit alleen nie* kom 'n hele aantal sulke liminale ruimtes

voor, dikwels verafgeleë ruimtes (die Richtersveld), ruimtes wat deur ander mense vermy word (soos die Rwandese burgeroorlog) of openbare ruimtes (die trein en die ruimte waarin graffiti gemaak word) of ruimtes wat sterk simbolies gelaai is ("ondergronds"), maar ook ruimtes wat metafories ontmoetingsplekke verteenwoordig (die teks) en wat ikonies is met grensoorskreiding, soos die reis.

- Die digteres se besoek aan die Richtersveld Nasionale Park, haar reis na Wes-Afrika, asook haar bootreis op die Nigerrivier behels die oorsteek van geografiese of nasionale grense en verkeer in 'n sone anderkant die grens. Dikwels behels die oorsteek van sodanige fisiese en geografiese grense ook die oorskryding van sosiale, kulturele en politieke grense en die grense tussen verskillende rasse, nasionaliteite en klasse en sou dit dus as liminale sones beskryf kon word. In die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* bring die digteres se reise haar veral tot die besef van 'n bepaalde lotsverbondenheid en 'n inherente ooreenkoms met ander mense, kulture en nasionaliteite. Sy lê telkens klem op die eenderse belewing van die menslike kondisie en kom tot die slotsom "as skelet bly ons die langste mens / daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet" (31). Hierdie insig hou verreikende implikasies in vir interpersoonlike verhoudinge en sluit ten nouste aan by die sentrale tema van die bundel, naamlik versoening tussen strydende partye in Suid-Afrika sowel as op die Afrika-kontinent. Indien meer klem gelê word op ooreenkomste in plaas daarvan om op verskille van ras, geslag en kultuur te konsentreer, kan inderdaad positiewe vordering gemaak word in die stryd om gelykheid en teen onderdrukking wat orals in Afrika woed.

Die sprekende ek se gevoelens van vreemdheid en ontuisheid in die Richtersveldpark én dikwels tydens haar reis deur Wes-Afrika lê egter terselfdertyd klem op die komplekse en problematiese aard van grensoorskryding en laat haar telkens voor die besef te staan kom dat verskille tussen mense en groepe inderdaad steeds lei tot "ongemakke" (104) en konflik. Die oorskryding van die grens is nie deel van die normale belewenis nie en bly steeds 'n ingrypende en vervreemdende handeling wat nooit deel van die alledaagse mag word nie, veral sodat dié handeling nie sy sterk emosionele geladenheid, sy simboliese krag en sy impak verloor nie. Die digteres mag dus nooit vergeet dat sy 'n bepaalde opdrag binne hierdie vreemde ruimte het nie. Die taak van die digter is, volgens Opperman in

*Joernaal van Jorik* (1949), om in die vreemde alles te boekstaaf: "skryf syfers en verslae op die blad" (Opperman, 1972:19) en om homself af te vra: "Was daar 'n doel, 'n vae doel en taak / dat ek 'n ruk in hierdie land moes bly?" (Opperman, 1972:55) ten einde sin te maak van dié vreemde verblyf. Dit is volgens Viljoen en Van der Merwe (2007:2-3) wel die opdrag van skrywers om in kontak te bly met die realiteit en om maniere te bedink waarop oplossings vir bestaande probleme gevind kan word. Oorsteek of oorskryding van fisiese of metafisiese grense is volgens hulle een manier waarop skrywers op kreatiewe maniere oplossings kan bedink.

- Leef binne 'n bepaalde konkrete ruimte word in die bundel onder bespreking ook dikwels metafories gebruik om die problematiek van "hoort" aan te sny. Wanneer die *Park-se-man* (17) mevrou Farmer-hulle op 'n toer deur die Richtersveldpark neem en hulle die grond wat vroeër aan hulle behoort het as vreemdelinge betree, word die hele kwessie van grondbesit (en of grond hoegenamd deur mense besit kan word) sowel as hoort binne 'n bepaalde ruimte, deur hierdie besoek geproblematiseer. Hiermee hang ook belangrike identiteitskwessies saam, soos die maniere waarop mense deur die ruimtes wat hulle bewoon, gemerk word, miskenning van die subjektiwiteit van gekoloniseerdes en landsburgers deur grondonteiening en die problematiek van wie "binne" is en wie "buite". In hierdie geval word die konkrete beeld van binne en buite die park woon (soos die gedigtitel "narratief buite die park" aantoon) metafories vir sosiale verhoudinge waarin sekere mense en groepe van die hoofstroom uitgesluit word op grond van hulle verkeer binne die "verkeerde" grense van ras, geslag, politieke oriëntasie en sosiale klas. Die besit van grond as uitsluitlike prerogatief van die oorheersende klas is 'n verdere manier om sekere mense die voorreg van "hoort" binne 'n bepaalde ruimte te ontsê. Die digteres se gevoel van ontuisheid in sekere ruimtes wat sy tydens haar reise besoek, is een manier om klem te lê daarop dat sekere mense steeds uitgesluit word van grondbesit en dus nêrens hoort nie, maar ook op die feit dat so lank almal nog nie "hoort" in die land nie, solank sekere ruimtes nog gekodeer is om uitsluitlik deur bepaalde groepe op bepaalde wyses bewoon en besit te word, alles nie pluis is nie en daar voortdurend na maniere gestreef moet word om inklusief saam te leef.

- Benewens die oorsteek van fisiese en geografiese grense en die verkeer binne 'n aantoonbare liminale ruimte, is dit uit die bundel egter ook duidelik dat die digteres afsondering in 'n metafisiese, afgeslote ruimte as noodsaaklik ag vir die skryf van poësie. In die gedig "skryfode" (66-74) beskryf sy dié ruimte as 'n "ondergrondse" ruimte wat in direkte opposisie staan ten opsigte van die "bogrondse" ruimte (66). Die ondergrondse ruimte is die ruimte van selfondersoek en kreatiwiteit - duidelik 'n liminale ruimte - waarin die kunstenaar haarself doelbewus terugtrek om na te dink oor dinge wat "bogronds" gebeur, "'n stem na jou toe" (69) te vind en om "die begenadigde woord" (74) te skryf waardeur "mens met mekaar k[a]n hoort" (74). Hierdie soort taal wat versoening tussen strydende groepe teweeg kan bring, is beslis 'n hibriede taal, 'n "uitgevegte taal" (73) wat doelbewus tot stand gekom het "in selfgeveg" (66). Die marginaliteit van die kunstenaar blyk ook uit gedigte soos die sewe Picasso-sonnette waarin die skilder as randfiguur of voyeur geïmpliseer word. Dat liminale sones dikwels met kunsskepping verbind word en dat dit deur kunstenaars opgesoek word, sluit aan by Viljoen (1998:17) se aanname dat kuns kan gedy in afgeslote ruimtes weg van die openbare oog en dat herskepping, heling, transformasie, en metamorfose daar kan plaasvind.
- 'n Handeling wat nie spesifiek deur die gedig "skryfode" gesuggereer word nie, maar wat ook die oorskryding van bepaalde metafisiese grense impliseer, is die spreek van die abjekte. Hierdie terapeutiese prosedure behels die oorskryding van die grense van menslikheid en welvoeglikheid deur eksplisiete beskrywing van trauma op 'n manier wat dikwels in die psigoanalise as 'n helende en terapeutiese handeling gebruik word. Kristeva beskou die spreek van die abjekte as deel van die ontheftingsproses van die moeder en sien daarin die oortreding van die Wet van die Vader/God. Deur kontak met die gruwelike en die abjekte, vertoon dié handeling ooreenkoms met inisiasierites waar inisiantie in die liminale toestand in direkte kontak met die abjekte kom of waar simbole van dood of verskrikking transformasie en hergeboorte voorstel (Viljoen en Van der Merwe, 2006:4). Krog maak veelvuldig van dié metode gebruik, byvoorbeeld wanneer sy skryf oor die gruwelike gevolge van oorloë en onluste, hetsy die Anglo-Boereoorlog, die Rwandese burgeroorlog of die geweldpleging tydens die apartheidsbewind. 'n Mens kry die indruk dat dit by haar 'n soort suiwerings- of biegingproses is waardeur absolusie en vergiffenis verkry word, wat die weg baan vir die vorming van 'n nuwe gemeenskap wat op

communitas gebaseer is en waarin die verlede nie meer 'n belemmering vir vreedsame naasbestaan is nie.

- Wat egter weer eens opval aangaande die sprekende ek se "ondergronds" gaan, is dat die oorsteek van die drumpel (*limen*) 'n gekompliseerde proses is wat met letterlike en/of figuurlike verwonding en ontbering gepaard gaan. Dit is terselfdertyd 'n doelbewuste, vrywillige handeling en 'n mens sou dus kan aanneem dat die kunstenaar haarself gedronge voel om dié vreesaanjaende metafisiese ruimte binne te gaan, dat sy dit as haar persoonlike taak beskou om die (rituele) handeling wat versoening teweeg kan bring, daar te voltrek alvorens sy "die tunnel / ondergronds oopgrawe na lig" (73). Hierdie handelingspatroon verbind die skryfhandeling binne 'n liminale ruimte direk aan simboliese, rituele en selfs godsdienstige praktyke. Dat die worsteling binne die liminale sone tot communitas-handelinge aanleiding gee, is 'n duidelike bewys dat versoening met vrug vanuit liminale ruimtes onderneem kan word, aangesien hierdie ruimtes ver van die sentrum geleë is en die sentrum dus op nuwe wyses beskou en bekomentarieer kan word. Versoening kan juis hier plaasvind omdat die rigiede ordenende krag wat van die sentrum uitgaan, hier minder voelbaar is (vgl. Viljoen en Van der Merwe, 2007:11).

Die "ondergronds" gaan van die digteres is in eerste instansie daarop gemik om "taal te sny" waarmee "die gemeenskap van ons bloed en ons hart" "betrag" kan word (74) – dus 'n worsteling met die woord, soos dit reeds ten aanvang van die gedig "skryfode" gestel word: "en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg" (66). 'n Belangrike komponent van die stryd in die liminale ruimte het te make met die representasievermoë van taal. Hieruit volg dat die gedig 'n teoretiese ruimte is wat deur die logos tot stand gebring word en waarin daar deur middel van taal maniere bedink word om vreedsame naasbestaan te verseker, soos gesuggereer deur die slot van "skryfode": "in die begenadigde woord / sou mens met mekaar kon hoort" (74). In hierdie reëls dui die woord "begenadigde" op 'n rituele handeling wat klem lê op die verband wat die skryf van poësie met die skeppingsdaad vertoon, veral inaggenome dat nuwe verhoudinge – soos gesuggereer deur "nuderwetse teerheid" (74) in die slot van "skryfode" – wel deur middel van die woord tot stand kom. Ook die openingsgedig van die bundel, "die Groot Gariep" (13-14) lê, deur klem op oorsprong, ook nadruk op skepping of ontstaan en skep 'n nuwe

primordiale mite waarin die mens en sy belangrikheid in die skepping gerelativeer word. Die tipe taal waardeur versoening geskied, is beslis 'n hibriede taal, soos onder andere gesuggereer deur die gedig "liefdeswoord". Dit is 'n taal waarin die ambivalensie van woordbetekenis beklemtoon word, waardeur stereotiepe aannames oorskry word, die onsegbare by wyse van *Klangfarbenmelodie* gesê word en die stabiliteit van die teks ondermyn word deur versplintering van *signifiance*. Dit is egter 'n taal wat, weens sy rykdom aan kreatiewe moontlikhede in staat is om nuwe betekenis in geykte woorde en oorbekende begrippe (soos "liefde") te blaas en die leser tot nuwe kreatiewe, grensoorskrydende insigte te lei wat, in die geval van "liefdeswoord", 'n hele nuwe siening van wat "liefde" is, behels – 'n siening wat beslis tot beter begrip van mekaar behoort te lei.

- Die konsep van die gedig as ruimte waarbinne kuns geskep word, impliseer dat ook die grense van hierdie ruimte hetsy letterlik of figuurlik oorskry kan word. Krog oorskry die grense van die gedig byvoorbeeld deur afwyking van klassieke gedigstrukture, deur afwesigheid van vaste rympatrone en 'n ritme wat dikwels sterk aan prosa herinner én deur die sterk narratiewe struktuur van sowel enkelgedigte as die bundel in sy geheel. Soos in *Lady Anne*, maak sy in *Kleur kom nooit alleen nie* ook gebruik van insetsels, knipsels en ander nie-poëtiese materiaal as kommentaar op haar poësie. So is die foto's van die Gariep- en die Niggerrivier op die bundelomslag byvoorbeeld geensins neutrale versierings nie. In aansluiting hierby problematiseer 'n sterk betogende toon in haar gedigte die aanname dat gedigte in eerste instansie 'n emosionele beroep op die leser doen. Die vervreemdende effek wat deur dergelike poëtiese praktyke bewerkstellig word, lei die leser tot 'n nuwe en "vreemde" siening van die werklikheid wat deur die gedigte opgeroep word en skep 'n ruimte vir kreatiewe herbesinning oor bepaalde aannames wat dikwels onnadenkend as die enigste of ware aard van die werklikheid gemaak word. Dergelike problematisering van geykte aannames stel die leser in staat om die grense van ou, verouderde denkraamwerke oor te steek en binne 'n nuwe paradigma te begin dink – 'n ervaring wat inherent bevrydend kan wees, ook in die opsig dat dit die leser van maniere van sien kan bevry wat binne 'n nuwe politieke en kulturele paradigma hulle relevansie verloor het.

- Oorskryding van die grense van die gedig vind egter ook plaas by wyse van intertekstuele verwysings na ander tekste. Krog verwys dikwels terug na haar eie vroeër werk of na ander gedigte in die bundel, maar sy maak ook ryklik gebruik van intertekstuele verwysings na die werk van ander kunstenaars. Wanneer intertekstuele materiaal uit ander kunsvorme soos die skilderkuns in haar gedigte geïntegreer word, vind natuurlik ook nog oorskryding van genregrense plaas, 'n praktyk wat klem lê op die diffuse en hibriede aard van die kunswerk.

Deur inbedding van een kunswerk binne die raamwerk van 'n ander kunswerk by wyse van intertekstuele verwysing, vind eerstens verruiming plaas deur betekenisoordrag van een kunswerk op 'n ander. Intertekstuele verwysing behels daarbenewens ook die oorplaas van die inter-, intra- of hiperteks na 'n nuwe konteks en werp by definisie 'n nuwe perspektief op die ouer teks waardeur dié teks se betekenis deur relativering of vergelyking met nuwe betekenis gelaai word. Die hibriede teks wat sodoende ontstaan, beskik dikwels oor die vermoë om op unieke wyse sekere waarhede nuut aan te bied óf die onhoudbaarheid daarvan te beklemtoon. So wys Krog in haar Picasso-sonnette deur die intertekstuele gesprek met die 313-ets uit die 347-reeks van Picasso op die skilder se verouderde siening van die verhouding tussen kunstenaar en model wat deur veelvuldige interpretasie reeds 'n stabiele, gesanksioneerde betekenis verkry het, op die magsverhouding wat onderliggend is aan dié werk en op die ideologiese patriargale onderbou daarvan wat 'n belemmerende siening van die vrou en vroulikheid verteenwoordig. Deur as't ware bo-oor die werk van die ouer kunstenaar te skryf, lê sy tegelyk klem op die vlugtige aard van die waarheid én bring sy literêre graffitti aan wat, getrou aan sy aard, protesnotas is met 'n sterker stelling as blote betoog.

Intertekstualiteit impliseer dat die betekenis van 'n bepaalde kunswerk tot 'n sekere mate afhanklik is van 'n ander kunswerk en gevolglik word die outonome bestaan van tekste en enkelgedigte daardeur in die gedrang gebring. Ook die rol van die skrywer blyk nie so vas te wees as wat voorheen geglo is nie. Lees, interpretasie en herskrywing van ander tekste, maak van die skrywer sowel leser as kreatiewe kunstenaar. Die outoritêre rol wat voorheen aan die kunstenaar as skepper van waarheid toegeken is, word deur dié insig grootliks ondermyn maar ook die kreatiewe proses word, deur doelbewuste beklemtoning van die kunswerk as 'n

weefsel van aanhalings, onder verdenking geplaas. Hierbenewens word van 'n moontlike leser verwag om 'n aktiewe rol in die produksie van die teks te speel en om so literêr geletterd te wees dat hy/sy ten minste in staat sal wees om sekere van die intertekstuele verwysings te herken en te interpreteer. Sodoende ontstaan uiteraard verskillende, veelduidige interpretasies van dieselfde teks wat onafhanklik naas mekaar bestaan en waardeur enkelvoudige interpretasie ondermyn en die ambivalente aard van die waarheid gesuggereer word. Wanneer Krog die verhale van getraumatiseerdes byna woordeliks in haar bundel opneem, word ook nog die grense tussen teks en werklikheid opgehef. Dat baie van dié tekste sowel in prosa as in poësie in haar oeuvre bestaan, plaas sowel die onafhanklike bestaan van die gedigte asook lank gekoesterde hiërargieë onder verdenking, 'n praktyk wat die ontstaan van totaliserende diskoerse teenwerk. Op hierdie wyse word die grense tussen kunstenaar en kunswerk, tussen skrywer en leser, leser en teks, teks en werklikheid en tussen tekste onderling opgehef en kan dergelike verhoudinge nuut, kreatief en meerduidig bedink word. In terme van dié simboliek word die gedig 'n ware interseksie of drumpelgebied waarin 'n veelheid van stemme, tekste en genres gelyktydig en op vernuwende wyse saampraat en mekaar wedersyds bestuif en voed.

Wat betref die grensmetafoor behels die implikasies van 'n sterk intertekstuele werkwyse behels, in terme van die grensmetafoor, dat binne 'n postmodernistiese raamwerk, die grense van alle belemmerende denkraamwerke onder verdenking gebring, getoets en gerelativeer word ten einde 'n nuwe bedeling te visualiseer waarin radikaal anders as in die verlede gedink, gedoen en gedroom word. Hierdie aanname is in alle opsigte ook waar van *Kleur kom nooit alleen nie* met sy tema van versoening en vernuwing en die vind van nuwe gemeenskaplike identiteite. In 'n paradigma waarin alle grense poreus geword het, moet noodwendig verbastering en mutasie plaasvind, maar indien 'n mens dié proses in terme van Picasso se kunswisdom beskou, behels oornam uit die werk van 'n ander kunstenaar ook die magiese oordrag van die mag van die "ouer" kunstenaar op die kunswerk wat só ontstaan (Burgard, 2007). In die lig van dié metafoor ly dit geen twyfel nie dat verbastering en mutasie - 'n hibriede teks dus - beskik oor besonder ryk en kreatiewe moontlikhede, soos in die geval van hibriede gewasse wat gewaarborg word om 'n groter oes as "suiwer" kultivars op te lewer.

- So gesien, is die manier waarop Krog tekste met mekaar integreer, in mekaar inbed en met mekaar in gesprek laat tree, ikonies vir die wyse waarop sy die vorming van nuwe inklusiewe groepsidentiteit in *Kleur kom nooit alleen nie* vergestalt, aangesien die vorming van 'n interafhanklike gemeenskap met gedeelde belange eweneens die oorskryding van die grense van die eerste persoon behels. Daarom is die opneem van die verhale van ander kulture in die bundel 'n belangrike identiteitskeppende handeling wat gemik is op die vorming van 'n hibriede identiteit, want "hoe meer kere jy vermeng / hoe meer word jy hier" (88). Gegewe Snow (2007) se aanname dat kollektiewe identiteit doelbewus aangeleer en gekonstrueer kan word, impliseer die skep van kollektiewe identiteit verder die moontlikheid dat die grens van bedorwe identiteit oorgesteek kan word ten einde 'n positiewe nuwe identiteit te skep, veral in die lig van Lotman se teorie dat identiteitskonstruksie op die buitenste grens van die eerstepersoon plaasvind - dus op die drumpel of binne 'n liminale sone, daar waar ons die naaste aan die A/ander kom. Die digteres se afsondering in die "ondergrondse" gebied is, benewens die vind van 'n taal waarin versoening kan plaasvind, ook gemik op identiteitskonstruksie, soos blyk uit haar woorde: "ek wil terug na die plekke waar ek onstwee gemaak het" (72).

Uit die bundel word dit telkens duidelik dat die grense van die persoonlike doelbewus oorgesteek word, byvoorbeeld wanneer die digteres haar inleef in die omstandighede van ander mense van die land of die kontinent, soos tewens blyk uit die twee dagboek-siklusse en uit die gedig "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo". In hierdie interpersoonlike ruimte word die self gedwing om die grense van die eerste persoon te dekonstrueer, byvoorbeeld deur middel van liefde en deernis. Een van die belangrikste gedigte in die bundel, naamlik "skryfode", 'n soort ars poetica van die digteres, vestig die aandag op 'n metafisiese ruimte waarin die vrou haarself kan terugtrek in 'n poging om haarself te vind en maniere te bedink waarop verhoudinge wat stagnant en onvrugbaar geword het, met nuwe energie tot herlewing te bring.

Die digteres se oponthoud buite die grense van Suid-Afrika bring haar insgelyks in konfrontasie met die vraag van hoort in Afrika en hoort met mekaar, 'n vraag wat in wese met identiteit gemoeid is. Wanneer sy op die Niger vaar, ervaar sy

in hierdie breë skittering van water en lig  
maling en loom

kom al die rowe in my los  
iets - nie van wees nie  
maar van word (99).

Dié insig, naamlik dat identiteit steeds in *wording* is, suggereer dat grensoorskryding 'n inherente eienskap van identiteit is, weens die permanente onvoltooidheid van die proses wat sterk ooreenkoms met die reis vertoon.

- Reis as metafoor is een van die sterkste motiewe in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie*. Die voor- en agterblad van die bundel illustreer die digteres se reise na die Richtersveld en Wes-Afrika en merk die parameters waarbinne sy skryf, maar suggereer ook al die ander reise wat eksplisiet of implisiet in die bundel aan bod kom, soos die lewensreis, die reis in die eie psige in, die reis wat vanuit 'n belemmerende identiteit na 'n nuwe ongekontameneerde identiteit onderneem word, die reis die ondergrondse in om vrede en versoening te vind en die reis deur die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Op die keper beskou, is die reis na die A/ander onderliggend aan al die ander "reise" wat in die bundel onderneem word en is dit miskien die belangrikste doel van die skryfproses, soos vergestalt in *Kleur kom nooit alleen nie*. Die gedig as liminale ruimte of ontmoetingspunt tussen reis en skryf, word deur die gedig "aankoms" geïllustreer in die reëls "ek swerf agter die woord aan (...) poësie begin wanneer klank om lig gevou word / sodat jy geopen leef / met volledig toegang tot jou naaste self" (102). Die reis na die minnaar toe, wat 'n deurlopende tema in die bundel vorm, kan beslis as simbolies gelees word vir die wyse waarop die grens na nuwe identiteite en versoening tussen alle mense van die land/kontinent oorgesteek word. Alvorens die reis na die A/ander toe aangepak kan word, is dit egter blykbaar eers noodsaaklik dat 'n reis in die eie psige in onderneem word, waar konfrontasie met die self moet plaasvind ten einde kreatiewe maniere van kommunikasie te bedink. Soos deur die gedig "skryfode" gesuggereer, hou ook dié reis bepaalde gevare in en geskied dit slegs deur middel van 'n ferm wilsbesluit en by wyse van onvermoeide uithou vermoë aan die kant van die sprekende ek, soos afgelei kan word uit die herhaalde verwysings na gevegte en stryd wat in dié sone plaasvind. Tog lyk dit aan die einde van die gedig "skryfode" en teen die einde van die bundel asof vordering gemaak is en mense nader aan mekaar beweeg, al bestaan die

vermoede dat 'n nuutgevonde kollektiewe identiteit net so ongrypbaar en vlugtig is soos "die wasem van die Niger" waarvan die digteres in "rivier" sê: "ek wil die vorm van wees nie beletsel met taal nie / maar hoe hou ek dit vas: die kraag van skittering / die koel plons van lug" (98).

- Die grensmetafoor is insgelyks by uitnemendheid geskik om die postmoderne kritiek op Cartesiaanse kennissisteme te beskryf. By wyse van die problematisering en ondermyning van 'n stelsel van kultuurgebaseerde norme en ou, uitgediende magstrukture deur die inskripsie van 'n veelheid van interpretasiemoontlikhede, probeer postmodernistiese tekste die totstandkoming van nuwe hiërargieë verhoed. Deurbreking van stelsels wat funksioneer volgens kategoriese opposisies sowel as die oorskryding van verstarde filosofiese raamwerke en ontologieë lê aan die basis van die feminisme en die postkolonialisme en vorm ook in *Kleur kom nooit alleen nie* die essensie van die sprekende ek se stryd om te hoort in Afrika, haar poging om 'n beletselvrye identiteit vir alle mense van Suid-Afrika en van Afrika deur die woord tot stand te bring en haar voortgesette bemoeienis met versoening tussen alle mense van (Suid-)Afrika.
- Die verhale wat in *Kleur kom nooit alleen nie* opgeneem is, is sonder uitsondering daarop gemik om die grense van die gekanoniseerde geskiedenis te oorskry en te verruim, ten einde plek te maak vir 'n kontrapuntale diskoers oor wie en wat ons is. Vertel van kleingeskiedenis, mites en legendes is 'n effektiewe manier om ou meesterkodes te infiltrer en te vervang met 'n hibriede teks waarin plek is vir die geskiedenis van alle mense van die land en waarin ook die waardigheid en eie identiteit van kleiner groepe verseker word deur integrasie van hulle narratiewe in die verhaal van ons land. Insluiting van die geskiedenis van die aarde in 'n gedig soos "die Groot Gariep" (13-14) lê klem op die relatiewe belangrikheid van die mens en sy geskiedenis ten opsigte van ander komponente van die skepping. Ook die mens se persepsie van tyd kom in gedrang deur hierdie proses van relativering. Oorskryding van die Westerse liniêre tydsisteme deur 'n bewussyn van sikliese en monumentale tyd lê, soos die vertel van die verhale van alle mense van die land, klem op die verband tussen alle sisteme van lewe en op samewerking as enigste oorlewingsstrategie. 'n Gevoel van gelyktydigheid, soos wat die digteres in die gedig "griots" (89-90) bewerkstellig deur verskeie verhale as't ware bo-oor mekaar te

skryf, is 'n verdere wyse waarop die lank gekoesterde "normale orde van dinge" bevraagteken word en die relatiwiteit van die waarheid uitgehef word. Die oënskynlik argelose wyse waarop die digteres met historiese feite omgaan, soos wanneer sy die verhaal van Stompie Seipei "verdraai" om binne 'n poëtiese struktuur in te pas (35), versterk die gevoel dat die waarheid op vele maniere vertel kan word en dat elke vertelling sy eie meriete het.

- Wanneer die geskiedenis op dergelike wyse vertel word, is dit natuurlik nie 'n onskuldige handeling nie en maak die digteres dit telkens duidelik dat taal 'n belangrike rol speel in betekenisgenerering en gevolglik in die dekonstruksie van bestaande waarhede en die totstandkoming van nuwe paradigmas. Problematisering van taal vind op verskeie maniere in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* plaas. Gebruik van die taal van die Noordweste en die Richtersveld bewerkstellig, soos Ashcroft (2001:63-66) aantoon, vervreemding deur die oorskryding van die Standaardkode, wat op sy beurt 'n metonimiese gaping tussen sprekers van Standaard-Afrikaans en die variante vorm uitwys. Ashcroft (2001:66) postuleer dat lesers deur die vreemdheid van die variant wat teoreties op die marges van die taalsisteem geleë is, uitgenooi word om hulle te vereenselwig met die vreemde (liminale) kultuur wat deur dié taalvariant verteenwoordig word. Terselfdertyd word deur hierdie praktyk egter ook die illusie dat daar 'n "standaard" en 'n "variant" bestaan, ontluister. Die veelheid registers, diskoerse en genres wat in die bundel byeengebring word en tot 'n hegte teks saamgeweef word, illustreer die krag wat in hibriede vorme geleë is.

Die grensoorskrydende, hibriede taal wat die digteres doelbewus in die liminale ondergrondse sone bedink, getuig van 'n bepaalde afwyking van die "standaard" deurdat dit 'n heeltemal nuwe taal is waarin dinge wat tot dusver byna ondenkbaar was, gesê en uitgeredeneer kan word. 'n Deurlopende stryd om die regte woorde te vind, kenmerk die gedig "skryfode". Sy skryf: "woorde wil jou nie los nie / woorde kry jou nie gehou nie" (69). En wanneer die woorde uiteindelik kom, "het pyn klank geword" (72). Dat die taal wat die sprekende ek nodig het om te sê wat noodwendig gesê moet word, 'n taal is wat vir elke situasie nuut geskep moet word, bevestig die hibriede, onstabiele aard daarvan. Wanneer sy worstel om die toestande in die Richtersveld te beskryf, vra sy: "gee my taal vir klip pleit ek / na 'n dag roepend in

die Richtersveld bergwoestyn / ek soek taal" (19). En wanneer die gruwelikheid van die dood van 'n eggenoot herleef word, moet die oorledene deur taal uit die dood opgeroep word: "ek, wat agterbly, balsem jou in taal" (32) en "ek vertaal jou vir vandag uit die dood" (34). Dergelike voorbeelde, tesame met uitsprake soos "ons dra die dood die huis binne / en 'n taal sonder genade" (39) asook die verwysing na 'n spesifieke manier van taalgebruik as "'n taal gestroop van die grammatika van menslikheid en berou" (47) plaas taal binne die liminale sone waarin simbole van dood en verskrikking voorkom, maar impliseer terselfdertyd genesing van trauma deur die spreek van die abjekte. Uiteindelik is die ideaal dan: "hoor! die opwel van medemenslike taal" (38), 'n taal wat in staat is om met die ander in kontak te tree en naasteliefde te verwoord - 'n taal wat in wese ambivalent is én in staat is om enkelvoudige aannames aangaande die waarheid en die werklikheid te dekonstrueer en omver te werp.

- Gebruik van taal wat ambivalensie beklemtoon, lê aan die wortel van die dekonstruksie van 'n stel norme, waardes en praktyke wat gerig is op onderdrukking van welke aard ookal, soos rassediskriminasie, diskriminasie teen homoseksueles, vroue, armes en mense van laer sosio-ekonomiese klasse en bepaalde politieke oriëntasies. Verskeie gedigte in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* problematiseer die ongekompliseerde siening van rasse- en kulturele verskille deur uiteenlopende praktyke, soos klemlegging op ooreenkomste, ambivalente interpretasie en relativering van die swart-wit opposisie soos in die gedig "The Image as Burden" (53), asook die deurlopende ondermyning van kultuurgebaseerde norme deur inskripsie van 'n algemeen-menslike ervaring wat die weiering om rasseverskille deurslaggewend te maak in identiteitskonstruksie, insluit.
- Daarbenewens werk gedigte wat 'n veelduidige interpretasie uitnooi, ook 'n nuwe, verruimende siening van genderkwessies in die hand. Talle gedigte in die bundel onder bespreking bied 'n nuwe perspektief op verouderde gestereotipeerde geslagsrolle, soos die gedig "Hierarchy" (54) waarin verskille tussen man en vrou vervaag en 'n ambivalente, liminale ervaring van vroulike geslagtelikheid aan bod gestel word. In haar repliek op die Picasso-ets, "The Artist and his Model" (59-62) tree Krog in gesprek met die manlike beskouing van kunstenaarskap en Picasso se opvatting van die vroulike model as objek van begeerte. Hierdie gedigsiklus is in

wese 'n ernstige kritiek op die hele patriargale stelsel en die manlike benaderingshoek van vroulike seksualiteit en begeerte. Die voorafgaande gedigte oor Dumas-skilderye sluit hierby aan en bied terselfdertyd 'n alternatiewe perspektief op die vrou se belewenis van haar eie seksualiteit. Ondermyning van die manlik-gedrewe liefdesnarratief waarin hoofsaaklik op begeerte en verowering gefokus word, geskied deur klemlegging op die ambivalente aard van liefde in 'n gedig soos "liefdeswoord" (63) waarin liefde nie as vlugtige genot van die oomblik uitgebeeld word nie, maar juis die standhoudende aard van liefde benadruk word deur die insig dat stryd, vernedering en pyn alles attribute van die begrip "liefde" is. Deur soortgelyke verruiming van die begrip "liefde" word gesuggereer dat ook in hierdie land waarin soveel haat, stryd, misdaad, veragting en pyn deel van die daaglikse lewe geword het, hoop op versoening en selfs liefde vir mekaar bestaan.

- Deur konstante relativering van die werklikheid en van haar eie sieninge verhoed die digteres die totstandkoming van nuwe hiërargieë. Dat dit wat sy begeer onstabiel en van eteriese aard is, blyk soms uit die jukstaponering van haar eie belewenis van die werklikheid wat direk indruis teen die siening wat oor die algemeen uit die bundel spreek. Moedeloosheid met haar alternatiewe opvatting van die rassekwessie spreek byvoorbeeld uit 'n frase soos "sal ek altyd wit wees (...) is kleur die allesbepalende faktor (...)?" (45), net soos sy by geleentheid nie kan verhelp om haar afgryse met tipiese Afrika-toestande te laat blyk nie (93-96). Sodanige voorbeelde waarin reeds weer die grense van die Reënboognasie oorskry word, laat die vermoede ontstaan dat die paradigma wat nodig is vir versoening in ons land in baie opsigte nog 'n droom is, dat daar, ten spyte van positiewe voornemens en 'n duidelike beweging in die regte rigting, nog nie 'n stabiele nuwe bedeling tot stand gekom het nie en dat die ruimte van die bundel 'n metafoor is vir die liminale fase van oorgang waarin hierdie land steeds verkeer.

Uit die teksanalise wat in die studie onderneem is, blyk dat die idee van afsondering of liminaliteit as ruimte oorkant die grens 'n kreatiewe sone is van waar kommunikasie-handelinge onderneem kan word en van waar die sentrum op 'n nuwe wyse beskou kan word. Dit lyk ook asof "liminal *personae*" inderdaad transformasie kan teweeg bring en 'n inspuiting van kreatiewe energie in 'n gemeenskap kan bewerkstellig. Krog se teks stel dit duidelik dat sy die skrywerfiguur beslis as liminale karakter beskou en dat sy dit as

die opdrag van die digter/skrywer beskou om op rituele wyse sekere handeling in die liminale sone uit te voer wat vernuwend en stimulerend op 'n gemeenskap kan inwerk waarin die moontlikhede van vreedsame naasbestaan weens verskeie kwessies uit die verlede ernstig belemmer word. Wat egter eweneens uit die teks blyk, is dat die oorskryding van die grens gepaard gaan met verwonding wat op sy beurt die identiteit van die liminale persoon met littekens merk. Sy stel dit egter duidelik dat die wond wat opgedoen is tydens die grensoorskryding kan heel "tot dunskeen littekenlyn" (31), 'n duidelike inspelings op die gekontameneerde interpersoonlike verhoudings waardeur die Suid-Afrikaanse gemeenskap gekenmerk word. Sodoende kan trauma, veral wanneer dit openlik erken en uitgespreek word, uiteindelik uitloop op positiewe verandering en transformasie. In dié proses van versoening is taal, aldus Krog, waarskynlik dié mees belangrike middel. Taal wat versoening in oënskynlik hopelose omstandighede kan bewerkstellig, is 'n hibriede taal wat "in selfgeveg" (66) ontstaan en doelgemaak moet word ten einde die grense van 'n verstarde filosofiese raamwerk wat op binêre opposisies steun, te dekonstrueer en waarin ou waarhede en aannames nuut bedink kan word. Hierdie siening van taal veronderstel dat die teks self 'n liminale ruimte is vanwaar versoening onderneem kan word, 'n siening wat veral in die gedig "skryfode" in besonderhede ontgin word.

In die lig van bostaande betoog, behoort dit duidelik te wees dat die grensmetafoor, wat die bestaan van 'n liminale ruimte impliseer waar hibridisering kan plaasvind, soos deur Van Gennep en Turner (1974) uiteengesit, 'n sinvolle en lonende invalshoek bied om postmodernistiese tekste te ontleed.

## BIBLIOGRAFIE

AGUIRRE, Manuel. 2004. Austin's Cat, and Other Observations Towards a Theory of Thresholds. In: Bredendick, Nancy. 2004. *Mapping the Threshold: Essays in Liminal Analysis*. Madrid: The Gateway Press.

AGUIRRE, Manuel, Quance, Roberta & Sutton, Philip. 2000. *Margins and Thresholds: An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: The Gateway Press.

ALLEN, Graham. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.

AMAZON.COM. 2006. Books and writers: Alexandre Dumas (jr.) (1824-1895) - known as Dumas fils. [Web:] <http://www.kirjasto.sci.fi/adumas2.htm> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. 1980. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington: American Psychiatric Association.

ANSWERS.com. 2006. Camille. [Web:] <http://www.answers.com/topic/camille-film> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

APPIAH, Kwame. 1995. The Postcolonial and the Postmodern. In: *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. London: Methuen, 1992. In: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds.) 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.

ARISTOTELES. 1912. De Generatione Animalium. In: *The Works of Aristotle*. Trans. J.A. Smith and W.D. Ross. London: Oxford.

ASHCROFT, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds.) 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill. 2001. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge.

ART NEWS BLOG. 2006. [Web:] <http://www.artinfo.com/News/Article.aspx?=&id=24243> [Datum besoek: 19 Desember 2006].

BACHELARD, Gaston, 1964: *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

BAL, Mieke. 1986. *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de Narratologie*. Muiderberg: Dick Coutinho.

BARR-SHARRAR. 2006. *Some aspects of early autobiographical imagery in Picasso's 'Suite 347'*. [Web:] <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020249/02x4178a/0> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

BARTHES, Roland. 1977. *Image - Music - Text*. Stephen Heath (trans.) London: Fontana

BARTHES, Roland. 1981. Theory of the text. In: Young, Robert (Ed.) *Untying the text: a post-structuralist reader*. London: Routledge and Kegan Paul.

- BARTHES, Roland. 1984. *Elements of semiology*. Annette Lavers & Colin Smith (trans.) London: Jonathan Cape.
- BEASLEY, Chris. 1999. *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. London: Sage Publications.
- BELSEY, Catherine & Moore, Jane (Eds.) 1989. *The Feminist Reader: Essays in gender and the politics of literary criticism*. Hampshire: Macmillan.
- BELSEY, Catherine. 2001. *Critical Practice*. London: Routledge.
- BENNET, William J. 2001. *To reclaim a legacy: A report on the Humanities in Higher Education*. [Web:] [http://www.google.com/search?q=cache:1\\_0...esources/legacy.htm+legacyhl=e](http://www.google.com/search?q=cache:1_0...esources/legacy.htm+legacyhl=e) [Datum besoek: 26 Januarie 2001].
- BERTENS, Hans & D'Haen, Theo. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- BERTENS, Hans. 1995. *The idea of the postmodern: A history*. London: Routledge.
- BLOCH, Georges. 1971. *Pablo Picasso. Tome II. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographie 1965-1969*. Berne: Editions Kornfeld et Klipstein.
- BLOOM, William. 1990. *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BORDO, Susan R. 1986. The Body and the Reproduction of Femininity: A feminist appropriation of Foucault. In: Jaggar, Alison M. & Bordo, Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- BRENDENDICK, Nancy. 2004. *Mapping the threshold: Essays in liminal analysis*. Madrid: The Gateway Press.
- BRINK, André P. 1988. Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 4(4): 378-393.
- BRINK, André P. (Oorspronklik saamgestel deur Opperman, D.J.). 2000. *Groot Verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- BROADHURST, Susan. 2004. Liminal Spaces. In: Bredendick, Nancy. 2004. *Mapping the threshold: Essays in liminal analysis*. Madrid: The Gateway Press.
- BRYSON, Valerie. 2003. *Feminist political theory: An introduction*. New York: Palgrave Macmillan.
- BORGES, Jorge Luis. 1983. *Labyrinths*. New York: Modern Library.

BURGARD, Timothy Anglin. 2007. *Picasso and Appropriation*. [Web:] <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020049/02x0546z/0> [Datum besoek: 12 Januarie 2007].

BURGER, Willie. 1995. Die (on)bruikbaarheid van die term "postmodernisme" vir die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur. In: Hattingh, Marion en Willemse, Hein. (Reds.). *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Belville: Departement Afrikaans en Nederlands, UWK.

BURGER, Willie. 1997. Geskiedenis in resente genealogiese romans. *Stilet*. (1997). 9:2

BUTLER, Judith. 1990. Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytical Discourse. In: Nicholson, Linda J. (Ed.) 1990. *Feminism / Postmodernism*. New York: Routledge.

BYBEL. 1989. *Verklarende Bybel (1983-vertaling)*. Kaapstad: Lux Verbi.

CASTRO, Ginette. 1984. *American Feminism: A contemporary history*. Translated from the French by Elizabeth Loverde-Bagwell. New York: New York University Press.

COETZEE, Ampie & Gräbe, Ina (Reds.) 2004. *Transgressing Cultural and Ethnic Boundaries, Limits and Traditions*. Pretoria: UNISA Press.

CLOETE, T.T. (Red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr.

CLOETE, T.T. 2001. *Die baie ryk ure: 100 uitgesoekte gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.

CONNOR, Steven (Ed.) 2004. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONNOR, Steven. 2004. Postmodernism and literature. In: Connor, Steven (Ed.) 2004. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

CREW, Michael. 2006. *Plot summary for Camille (1936)*. [web:] <http://www.imdb.com/title/tt0028683/plotsummary> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

DALLERY, Arleen B. 1986. The Politics of Writing (the) Body: *Écriture Féminine*. In: Jaggar, Alison M. & Bordo Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.

DE BEAUVOIR, Simone. 1981. *Rape is an Abuse of Power* (Trans. Isabelle de Courtivron). In: Marks, Elaine & De Courtivron, Isabelle. 1981. *New French Feminisms: An anthology*. New York: Wheatsheaf.

D'HAEN, Theo & Bertens, Hans. 1994. *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-) Colonial, and the (Post-)Feminist*. Amsterdam: Rodopi.

D'HAEN, Theo en Bertens, Hans. 1988. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi.

DIMEN, Muriel. 1986. Power, Sexuality, and Intimicy. In: Jaggar, Alison M. & Bordo, Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.

DIRKS, Tim. 2006. *Camille (1936)*. [web:] <http://www.filmsite.org/cami.html> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

DI STEFANO, Christine. 1990. Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism. In: Nicholson, Linda J. (Ed.) 1990. *Feminism / Postmodernism*. New York.: Routledge.

DROLET, Michael (Ed.) 2004. *The Postmodernism Reader: Foundational texts*. London: Routledge.

DU PLOOY, Heilna. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.

DU PLOOY, Heilna. 2002. *Leesunie, Potchefstroom: Kleur kom nooit alleen nie*. Ongepubliseerde lesing.

DU PLOOY, Heilna. 2002 (a). *Veelvlakig vertel: die gebruik van die narratief in "Kleur kom nooit alleen nie" van Antjie Krog*. Ongepubliseerde referaat, gelewer tydens die ALV-kongres, te Dikhololo, September 2002.

DURING, Simon. 1995. Postmodernism or Post-colonialism today. In: 'Postmodernism or Post-colonialism today' *Textual Practice* 1(1), 1987. In: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds.) 1995. *The Post-Colonial studies reader*. London: Routledge.

EAGLETON, Mary (Ed.) 1989. *Feminist Literary Theory: A reader*. Worcester: Billing & Sons.

EAGLETON, Terry. 1996. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers.

ECADEMY.COM. 2006. *Picasso*. [Web:] <http://awp.ecademy.com/account.php?op=signup> [Datum besoek: 27 Desember 2006].

ECO, Umberto. 1984. *Reflections on The Name of the Rose*. London: Minerva. Indiana University Press.

ECO, Umberto. 1989 (a). *Postscript to The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

ECO, Umberto. 1984 (a). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

ECO, Umberto. 1998. *The Name of the Rose*. Berkshire: Vintage.

ELLIS, Patricia. 2006. *About Marlene Dumas and her art*. [Web:] <http://www.saatchgallery.co.uk> [Datum besoek: 20 Desember 2006].

ESTÉS, Clarissa Pinkola, 2003: *Die Wolfsfrau: Die Kraft der weiblichen Urinstinkte*. Aus dem Amerikanischen übertragen von Mascha Rabben (Titel der Originalausgabe: *Women who run with Wolves*). München: Wilhelm Heyne Verlag.

FEBRUARY, Vernon (Red.) 1994. *Taal en Identiteit: Afrikaans en Nederlands*. Kaapstad: Tafelberg

FELLUGA, Dino. 2006. *Modules on Hutcheon: On Postmodernity. Introductory Guide to Critical Theory*. [Web:] <http://purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/hutcheonpostmodernity.html>. [Datum besoek: 8 Maart 2006].

FILMSITE. 2006. *Camille (1936)*. [Web:] <http://www.filmsite.org/cami.html> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

FOSTER, P.H. 2001. Postmodernistiese intertekstualiteit as teiken. 'n Bespreking van die jagter-interteks in "Die eland" en "Die heengaanrefrein" van Wilma Stockenström. *Stilet*.XIII:3. September 2001.

FOUCAULT, Michel. 1970. *The Order of Things: An archeology of the human sciences*. Editor: R.D. Laing. London: Travistock Publications.

FOUCAULT, M. 1971. *Madness and Civilization*. R. Howard (trans.). Cambridge: Routledge.

GATENS, Moira. 1991. *Feminism and Philosophy: Perspectives on difference and equality*. Bloomington: Indiana University Press.

GENETTE, Gérard. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin (trans.) Cambridge: Cambridge University Press.

GILEAD, Sarah. 1986. Liminality, anti-liminality, and the Victorian novel. *ELH* 53(1):183-197.

GOONETILLEKE, D.C.R.A. (Ed.) 2001. *Perspectives on Post-Colonial Literature*. London: Skoob Books.

GRIFFITHS, Morwena & Whitford, Margaret. (Eds.) 1988. *Feminist Perspectives in Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press.

GRIFFITHS, Morwena. 1995. *Feminisms and the Self: The web of identity*. London: Routledge.

GRIMSHAW, Jean. 1986. *Feminist Philosophers: Women's perspectives on philosophical traditions*. London:Harvester Wheatsheaf.

GROVE DICTIONARY OF ART, The. 2006. *Dumas, Marlene*. [Web:] <http://www.artnet.co./library/index.asp> [Datum besoek: 19 Desember 2006].

HALBERT, Martin. 2006. *Performativity, cultural capital, and the internet: An analysis of the internet as a proposed medium for scholarly communication*. [Web:]

<http://userwww.service.emory.edu/~mhalber/Research/Paper/pci-lyotard.html> [Datum besoek: 18 November 2006].

HAMBIDGE, Joan. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.

HARTSOCK, Nancy. 1990. Foucault on Power: A Theory for Women? In: Nicholson, Linda J. (Ed.) 1990. *Feminism / Postmodernism*. New York: Routledge.

HASSAN, Ihab. 1986. Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry* 12:503-520.

HASSAN, Ihab. 1987. *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press.

HATTINGH, Marion en Willemse, Hein. 1994. *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Bellville: Departement Afrikaans en Nederlands, UWK.

HEIDEGGER, Martin. 1947. *Platons Lehre von der Wahrheit: mit einem Brief über den 'Humanismus'*. Bern: Francke.

HENDRIKSE, Mary-Rose. 2006. *Beyond possession: Marlene Dumas and the mobilization of subject, paint and meaning*. [Web:] <http://www.unisa.ac.za> [Datum besoek: 19 Desember 2006].

HORN, Peter. 1998. Parallels and contrasts - *Wendezeit* in South African and German literature. *Literator* (1998) 18:3 pp25-40.

HUTCHEON, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.

HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1995. *Circling the downspout of empire*. From: 'Circling the downspout of empire: post-colonialism and Postmodernism' *Ariel* 20(4), 1989. In: Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (Eds.) 1995. *The Post-Colonial studies reader*. London: Routledge.

IMDb. 2006. *IMDb user comments for Camille (1936)*. [Web: <http://www.imdb.com/title/tt0028683/usercomments> [Datum besoek: 11 Desember 2006].

JAGGAR, Alison M. & Bordo, Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.

JOHL, Ronèl. 1992. Teks en konteks. In: Cloete, TT. (Red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

KING, Bruce (Ed.) 2000. (1st edition 1996). *New national and post-colonial literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press.

KING, Ynestra. 1989. Healing the Wounds: Feminism, ecology, and nature/culture dualism. In: Jaggar, Alison M & Susan R. Bordo. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.

KNIGHT, TE, 2004: Thoughts on Boundary Transgression and Identity in the Myth of the Wounded Hero. In: Coetzee, Ampie & Gräbe, Ina. 2004. *Transgressing Cultural and Ethnic Boundaries, Limits and Traditions*. Pretoria: UNISA Press.

KRELL, Leo & Fiedler, Leonhard 1968: *Deutsche Literaturgeschichte*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag.

KRISTEVA, Julia. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Thomas Gora, Alice Jardin & Leon S. Roudiez (trans.) New York: Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia. 1987 (e). Freud and Love: Treatment and its discontents. Léon S. Roudiez (trans.) In: Moi, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KRISTEVA, Julia. 1987 (f). Psychoanalysis and the Polis. Margaret Waller (trans.) In: Moi, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KRISTEVA, Julia. 1987 (a). Revolution in Poetic Language. Margaret Waller (trans.) In: Moi, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KRISTEVA, Julia. 1987 (c). Women's Time. Alice Jardin & Harry Blake (trans.) In: Moi, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KRISTEVA, Julia. 1987 (b). Word, Dialogue and Novel. Alice Jardine, Thomas Gora & Léon S. Roudiez (trans.) In: Moi, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KROG, Antjie. 1975. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human & Rousseau.

KROG, Antjie. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.

KROG, Antjie. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.

KROG, Antjie. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.

KROG, Antjie. 2003 (Tweede bygewerkte uitgawe). (Eerste druk: 1998). *Country of my Skull*. Johannesburg: Random house.

KROG, Antjie. 2005. *'n Ander Tongval*. Kaapstad: Tafelberg.

KUNDERA, Milan. 1995. (1<sup>st</sup> Ed. 1985) *The unbearable lightness of being*. Translated from the Czech by Michael Henry Heim. London: Faber & Faber.

- LECHTE, John. 1990. *Julia Kristeva*. London: Routledge.
- LECHTE, John & Margaroni, Maria. 2004. *Julia Kristeva: Live Theory*. London: Continuum.
- LEIRIS, Michel. 1973. The Artist and his Model. In: Penrose, Sir Roland & John Golding (Advisory editors). 1973. *Picasso 1881/1773*. London: Paul Elek. Ltd.
- LOTMAN, Ju.M. 1972. *Die Struktur Literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag.
- LOTMAN, Ju.M. 1981. *Die Struktur Literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- LOTMAN, Yuri M., 2000: *Universe of the mind*. Bloomington: Indiana University Press.
- LYOTARD, Jean-Francois. 1979. *The Postmodern Condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press. [web:] <http://www.letrada.com/Cyborgismos/Jean-Francois%20Lyotard%20-%20Postmodern%20condition.doc>. [Datum besoek: 8 Februarie 2007].
- LYOTARD, Jean-Francois. 1984. *The Postmodern Condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- MALAN, Regina. 1992. Intertekstualiteit. In: Cloete. T.T. (Red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- MARKS, Elaine & De Courtivon, Isabelle. 1981. *New French Feminisms: An anthology*. New York: Wheatsheaf.
- McHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- McLEOD, John. 2000. *Beginning Postcolonialism*. Glasgow: Bell&Bain.
- McNAY, L. 1994. *Foucault: A critical introduction*. Cambridge: Polity Press.
- MIDGLEY, Mary. 1988. Natural Sex Differences. In: Griffiths, Morwena & Whitford, Margaret. (Eds.) 1988. *Feminist Perspectives in Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press.
- MILLET, Kate. 1977. *Sexual Politics*. London: Virago.
- MOI, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory*. London: Methuen.
- MOI, Toril (Ed.). 1987. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- MOGHADDAM, Fathalim. 1998. *Social Psychology: Exploring universals across cultures*. New York: W.H. Freeman and Company.
- MOORE-GILBERT, Bart, Stanton, Gareth & Maley, Willy (Eds.) 1997. *Postcolonial criticism*. London: Longman.

MORGAN, Thaïs E. 1989. Is there an intertext in this text? Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality. In: *Style* 23 (2). Summer 1989.

MORPHET, Richard. 2007. *A late 'Reclining Nude' by Picasso: a new acquisition for the Tate*. [Web:] <http://www.jstor.org/view/00076287/ap030432/03a00030/0?frame=frame&user> [Datum besoek: 12 Januarie 2007].

MÜLLER, M. 1992. Postmodernisme. In: Cloete, T.T. (Red.). 1992. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr.

MYBURGH, Melt. 2007. *Die toetsbord se verbode vrugte*. [Web:] <http://www.litnet.co.za> [Datum besoek: 20 Januarie 2007].

NEL, Adèle. 2001. Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas. In: *Literator* 22(3) Nov. 2001:21-38

NICHOLSON, Linda J. (Ed.) 1990. *Feminism / Postmodernism*. New York: Routledge.

NIEMAN, M.M. 2003. Postmodernisme, Foucault se siening oor identiteit en die implikasies daarvan vir letterkunde-onderrig in die tweedetaal klaskamer. In: *Educare*. Vol. 32 Issue 1&2, p.1-19.

ODENDAL, F.F. en R.H. Gouws. 2000. *HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Midrand: Perskor Uitgewers.

ODIN, J.K. 2007. *The performative and processual: A study of hypertext / Postcolonial aesthetic*. [Web:] <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/odin/odin6.html>. [Datum besoek: 3 Maart 2007].

OPPERMAN, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.

OPPERMAN, D.J. 1972. (Erste druk 1949). *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Tafelberg.

PAASI, Anssi. 2004. *The re-construction of borders: a combination of the social and the spatial*. [Web:] <http://www.kun.nl/socgeo/n/colloquium/Paasi2.pdf>. [Datum van gebruik: 25 Maart 2004].

PENROSE, Sir Roland & Golding, John (Advisary editors). 1973. *Picasso 1881/1973*. London: Paul Elek Ltd.

PRINCE, Gerald. 1973. *A Grammar of Stories*. Den Haag: Mouton.

PROPP, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.

RICHARDSON, Diane & Victoria Robinson. 1993. *Introducing Women's Studies: Feminist theory and practice*. Houndmills: Macmillan.

RICOEUR, Paul. 1991. Narrative Identity. *Philosophy Today*, 35(1):73-81.

RUSHDIE, Salman. 1999. *Learning to love Uncle Sam*. Sydney Morning Herald. (15 March).

RYAN, Rory. 1988. Introduction: Postmodernism and the Question of Literature. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 1(4): 38-52.

S.A. 1875 (Eerste druk 1773). *Het Boek der Psalmen nevens de Gezangen, bij de Hervormde Kerk van Nederland in gebruik, door last van de Hoog Mogende Heeren Staten Generaal der Vereenigde Nederlanden*. Haarlem: J. Brandt en Zoon.

SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.

SAPERGALLERIES. 2007. *Picasso Bloch*. [Web:] <http://www.sapergalleries.com/PicassoBloch1567Detail.html> [Datum besoek: 20 Januarie 2007].

SARUP, M. 1996. *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1974. *Course in general linguistics*. Wade Baskin (trans.) Charles Bally et al. (Eds.) London: Fontana.

SCHEEPERS, Riana. 1998. *Koos Prinsloo: Die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.

SCHIFF, Gert. *Picasso's old age: 1963-1973*. [Web:] <http://www.jstor.org/view/00043249/ap030105/03a00060/0>. [Datum besoek: 12 Januarie 2007].

SCHMAUßER, Beatrix. 1991. *Blaustrumpf und Kurtisane: Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*. Zürich: Kreuz Verlag.

SCHMUSCH, Rainer. 2007. *Klangfarbenmelodie*. [Web:] [http://www.de/pdf/hmt/HMT\\_SIM\\_Klangfarbenmelodie.pdf?PHPSESSID=972aab5ee7c256edcb413b404a88958](http://www.de/pdf/hmt/HMT_SIM_Klangfarbenmelodie.pdf?PHPSESSID=972aab5ee7c256edcb413b404a88958) [Datum besoek: 17 April 2007].

SHOWALTER, Elaine. 1989. A Literature of Their Own. In: Eagleton, Mary (Ed.) 1989. *Feminist Literary Theory: A reader*. Worcester: Billing & Sons.

SILVERMAN, Hugh J. (Ed.) 1990. *Postmodernism - Philosophy and the Arts*. New York: Routledge.

SMITH, Anne-Marie, 1998: *Julia Kristeva: Speaking the unspeakable*. London: Pluto Press.

SNOW, David. 2001. *Collective Identity and Expressive Forms*. Centre for the Study of Democracy. (University of California, Irvine). Paper 01'07. [web:] <http://repositories.cdlib.org/csd/01-07> [Datum besoek: 8 Februarie 2007].

SOTO, Isabelle. 2000. *A place that is not a place*. Madrid: The Gateway Press.

- SPEAREY, Susan. 2001. Shifting continents/Colliding cultures: Spatial odysseys in diaspora writing. In: Goonetilleke, D.C.R.A. (Ed.). 2001. *Perspectives on Post-Colonial Literature*. London: Skoob Books.
- STACEY, Jackie. 1993. Untangling Feminist Theory. In: Richardson, Diane & Robinson, Victoria. 1993: *Introducing Women's Studies: Feminist theory and practice*. Houndmills: Macmillan.
- SUTTON, Philip C. 2000. The textual mutation of liminal attributes. In: Soto, Isabelle. 2000. *A place that is not a place*. Madrid: The Gateway Press.
- TALJARD, M.E. 2002. *Herkoms en identiteit in "Die swye van Mario Salviati" (Etienne van Heerden) en "De Naam van de Vader" (Nelleke Noordervliet)*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling - MA).
- TRONTO, Joan C. 1989. Women and Caring. In: JAGGAR, Alison M. & Bordo, Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- TURNER, Victor W. 1969. *The ritual process. Structure and anti-structure*. London: Routledge & Kegan Paul.
- TURNER, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- VAN GORP, H. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1997. *Postmodernisme en Prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN HEERDEN, Etienne. 2006. *In stede van die liefde*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- VAN LEEUWEN, Jolie. 2006. *Marlene Dumas: The good, the bad and the ugly*. [Web:] <http://thegaleriasatmoore.org/> [Datum besoek: 19 Desember 2006].
- VAN NIEKERK, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- VAN VUUREN, Helize. 1992. Invloed (Literêre). In: Cloete, TT. (Red.). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- VILJOEN, Hein (Red.). 1995. *Metodologie en representasie*. Pretoria: RGN
- VILJOEN, Hein. 1995. Spieël, kamer van spieëls - oor Postmodernisme en Representasie. In: VILJOEN, Hein (Red.). *Metodologie en representasie*. Pretoria: RGN.
- VILJOEN, Hein, 1998: Marginalia on Marginality. *Alternation* 5:2.
- VILJOEN, H. & Van der Merwe, C.N. (Eds.). 2007. *Beyond the Threshold: Essays in literature and liminality*. New York: Peter Lang; Potchefstroom: Literator.

- VILJOEN, Louise. 1995. Disrupsie en appropriasie in Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira*. *Stilet* September 1995. p. 32-45.
- VILJOEN, Louise. 2002. "Die kleur van mens": Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) en die rekonstruksie van identiteit in post-apartheid Suid-Afrika. *Stilet* XIV:1 (Maart 2002). p.20-49.
- VILJOEN, Louise. 2005. 'n 'Tussen-in boek': Enkele gedagtes oor liminaliteit in Breytenbach se *Woordwerk*. *Stilet* XVII:2 (Junie 2005). p.1-25.
- VOGEL, Lise. 2007. *Erotica, the Academy, and Art Publishing: A review of "Woman as sex object. Studies in Erotic Art, 1730-1970"*. New York, 1972. [Web:] <http://www.jstor.org/view/00043249/ap030066/03a00110/0>. [Datum besoek: 12 Januarie 2007].
- WATT, K.E. 2006. *Rembrandt in South Africa: A Profile of painter Marlene Dumas*. [Web:] <http://www.kewatt.com/index.html> [Datum besoek: 19 Desember 2006].
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.
- WAUGH, Patricia. 1992. *Postmodernism: A reader*. London: Edward Arnold.
- WERBNER, Pnina & Modood, Tariq. 2000. *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural identities and the politics of anti-racism*. London: Zed Books.
- WILSHIRE, Donna. 1989. The uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-visioning Knowledge. In: Jaggar, Alison M. & Bordo, Susan R. 1989. *Gender/Body/Knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- WOLF, Christa. 1996. *Medea*. Gütersloh: Luchterhand.
- WORTON, Michael & Still, Judith. 1990. *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester: Manchester University Press.
- YOUNG, Robert (Ed.) 1981. *Untying the text.: a post-structuralist reader*. London: Routledge and Kegan Paul.

# **ADDENDUM**

Afdrukke in hierdie afdeling word gedek deur die Noordwes-Universiteit se kopiereglisensie,  
soos deur DALRO uitgereik.

---

## 6. narratief van die parkboer

*oom Jakobus de Wet praat poetry*

'rondom Jerusalem is berge  
hier alleen by die bokke in die veld  
is ook berge  
maar rondom ons is God  
ek voel Hom heel aand aankom so van Akkediskloof se kant

die begin van my was by Tattasberg  
bok opgepas jakkals vreet van die boud af maag toe  
bobbejaan vang nie, hy vat  
hy skeur oop hier by die heupe  
waar hy derms trek en vreet

eers wil die myne die grond het  
toe vra ek: hoe kan twee mans een vrou bestuur?  
toe sê hulle: oom Jakobus julle bestuur bogronds  
ons bestuur ondergronds

toe was daar die park-se-man  
'n week lank het hy gesoeb om die jawoord te kry  
ou trane huil hy, óú trane  
maar ons sê dis onse land  
hoekom moet 'n ander man ons land bestuur?  
sê ek weer: hoe kan twee mans een vrou hê?  
wie bestuur die vrou?  
toe sê hulle: viennote – ons sal 'n viennootskap wees  
toe sê ons as ons nie eers weet van park nie  
hoe weet ons nou van viennot?  
toe sê hulle die erwe van ons vaders moet vir ons kinders bly  
nou dit verstaan ons

ek het die volheid van die park  
my kleinkind Benjamin doen die weiwerk  
sy mond het my dit vanoggend gesê  
self gesê hy wil 'n veeboer wees  
en ek is tevrede  
God het vir elkeen 'n talent ingesit  
saans by die staning hoef ons nie te praat nie  
ons weet waar gewei is waar gewei moet word  
dis 'n goeie lewe om aan 'n kind te gee  
elke kind het sy eer  
laat ek dit maar sê  
dis baie smaaklik om saam met 'n kleinkind te wees  
hy laat jou lag  
hy laat jou goed praat wat nie heeltemal toepas nie  
dis goed om by 'n kind te wees

want dag en nag is jy alleen hier by die staning met Christus  
julle praat  
jy kan agteroor lê  
en met helder oë met Hom praat  
jy kan maar net kyk  
want gees gewaar gees

my bokke is deetlik gelittekenmerk: swawelstert en halfmaantjie voor  
winkelhaak en swawelstert by die ander oor  
die staat het my 'n stoetram gegee  
'n vleishouerram 'n regte prysbok  
onder my bokke maak ek nooit apartheid nie  
my bokke is een  
dan is die seën van die Here daar  
maar as ek verdeeldheid maak  
is daar 'n einde'

middagoor sak die hitte tussen die koppe vas  
klippe word die bloute in geblaak  
by die paaltjestaning tussen ebbehout en krie  
dop oom Jakobus die dikderm om  
en spreï niervet dun oor 'n tak  
'die koeltetjie is maar vlak,' brom hy langs die afgeslagte orrobok  
oor die radio op 'n blik  
lees Cobus Bester die middagnuus

ek loop agter Benjamin Cloete aan as hy die bokke veld toe vat  
ligvoets fynvoets stryk hy die duine oor  
haii-haii klap sy sweep  
die bokke sak die oewers in  
jong rivierriet kriedoring rosyntjieboom  
hulle's stil gevreet  
Benjamin syg sag 'n rivierwilgkoelte in  
en nou? vra ek  
'mevrouw kan nou 'n sluimertjie vang'

weerloos lê die rivier  
oop aar in die hitte  
die landskap ondenkbaar sonder die bruïngroen sny  
onverwoesbaar ouer as die oudste mensasem op klip  
hy voed die bokke van maak en die bokke van dood  
hier's van niks te veel  
hier's van niks te bittermin

die berg aan die oorkant lyk soos iets wat lek  
teen middaguur blus dit in blou  
beur weg in aangetaste brons  
sianied sis die vygies  
en as die son uitkyk is ek daar is ek daar in lavender blue

ek kyk op my horlosie  
dis twintig minute voor drie  
en dit beteken absoluut niks nie  
ons dommel tussen koelte en vreet en hitte

die son kantel eïndelik  
die rante galm van blêr soos die groot bokke staning toe kom  
die vasgebïnde lammertjies spook aan hulle riempies  
niks so saf soos boklam  
(onthou my taal)  
niks so soet snoetig  
fynbekkig weerloosogig soos boklam  
teen die aand se kant  
party kry tiet party kry vreemde tiet  
dis grootblêr tot platblêr tot kleinverloorblêr  
tot mofblêr tot sanikblêr tot bederfblêr  
tot vererg se baasblêr

die fluweel van 'n boklam se oor  
glip deur my hand  
'hoe lê ek die lyne af na jou toe lief  
as die laat lig so kliplangs knel  
hoe herinner ek my 'n bewende lyf in jou hand  
soos jy my rugstring afknabbel  
hoe bring ek jou hier lief  
tot langs die groot rivier  
dat ons die later jaar se brak en bitter  
weer tot liefde sedimenteer?'

die bokke kom huis toe  
kort wolwit watervalle stort uit die bome  
teen die laatmiddagstof  
lammertjies en staning en bokbaarde  
straaltjies pis en kantige kutteltjies  
soos diamante het ook die drolle vorm hier

twee tepeltjies, deurgeknielde knieë  
waar hulle gewei het laat hulle poep vannag  
die horinkies soos verhoringsde vlerkies  
wat sou kon wees die ene engel  
buitendeur loop Joseph en preek  
doer op die kop staan hy en arms waai  
sy stem kom in tekste na ons aangewaa  
Joseph preek vir die klippe die klowe  
vir die rivier gaan sing hy  
vir die bokke die nag bid hy  
'die kind steek my so in die skanne,' sê oom Jakobus

'n kleur kom nooit alleen nie,' sê sy  
toe die rante teen skemer losraak en wegval in blou kantvalle  
die plooiings omsit in vuur  
en amber  
die rivier verstill tot weerkaatsing  
dit raak voeltyd en voëltyd  
deur die geweld van kleur en riet  
vlieg 'n reier stil die vallei af  
bontrokkies kuifkoppies sysies  
bondel in tossels op die grasbank langs my tent  
die berg bêre sy klip in die water  
jong oker en goud en rooi wat opdryf uit die nagkoelte  
daar's 'n trilling van klip en rivierwilgers en riet  
'n duif in die krans val verskrik in klank

die lug raak skulp  
agter die nagdonker berge is die son raakgesny  
en begin die wit lug deurbloei

ek slaap op die wal van Die Rivier  
die hele nag vloei dit stil en breed by my verby soos bloed  
uit 'n wond – bokant lê die gruis van sterre  
maak die nag haarself oop –

dadelik is kleur die oerkluts kwyt

9. The Artist and his Model (Pablo Picasso, No 313 of 347 Series)

A. die horingrige vratterige meester  
draai sy beleë belynde gesig  
asook die leë skoon lyn van sy kleed  
na die reflekerende toneel op die divan:

die jong man met die leë skoon gesig  
haak sy barok belynde piel in die vagina  
van die model – die opgehewe rantjie  
van die labia vou preuts, dog gewillig

net bokant die sterretjie van haar netjiese  
poephol twee harige gesigte koppel  
vir altyd voor die ewig starende meester  
(dit sal sy hom nooit vergewe nie – die toontjies

so bymekaar) maar hy is mos die Koning van Naai  
Hy dra die kroon! Ja hy wil, maar hy kan nie self draai

B. die jong man dra Rembrandt se geveerde  
beret hy dra die gesig van die jeug  
sy neus versmelt in haar mond  
sy piel vir ewig aan 't penetreer

sy smettelose hande raak haar nie aan nie  
hy hou slegs kwas en palet  
hy penetreer haar en hy skilder haar  
en laat haar tiete na – hulle kantel all over the place

die ou man wil rasend word  
hy wil haar tepels gryp  
sy saad deur haar bondelende voluptousness jaag

sy glimlag lief: hy's mee gedeel – sy ou lyf hang kuis  
so ook dié van die etser, maar die geil mannetjie neffens haar  
hy sal nog sien hoe lekker knak sy 'n roesvry stainless steel-piel

C. sy sien dit aankom  
die whiskies raak donkerder  
die ys minder  
die jowls sak uit

dan begin dit  
eers 'n ligte geteef oor onbenullighede  
'n voorwendsel om met haar kak te soek  
toegeeflik redelik handel sy dit af

dan daag die tweede level  
donker skimpe somber kriptiese frases  
sy herken dit en uit skuldgevoel

neem sy dit aan  
as verdienste na verraad  
reassure grasvreet boetedoening skyt

D. sy staan skielik op om kamma slaai te maak  
ek stap agter haar aan – glas in die hand  
waar gaan jy? ek's nie klaar geskilder nie  
sy draai om – mes in die hand

asof ek skrik! behendig snedig pak ek my hele gegriefde  
woordeskate op die kombuiscounter uit die sinne raak slim  
want ek is 'n slim man en slu en soms selfs gemeen  
ek meen fokkit – ek sê wat ek wil sê net soos ek dit wil sê

dis nie jy op die doek nie, nie ek met die palet nie  
sy lyk skielik asof sy my nie meer kan bekyk nie  
tussen haar arms kots sy vooroor  
in die kristalgesnyde slaibak sy braak en braak  
wat later uitkom is nie meer substance nie  
maar walg – ek klop haar bemoedigend liggies op die skouer

E. ek wil alles vir jou wees ek is meestal niks  
ek wil jou die huis deur naai sodat mens aan jou loop kan sien  
daai ding word behoorlik gedoen hier die bekken stap versadig  
ek wil die een wees by wie jy flankeer, wie jou moontlik maak  
ek wil die enigste deur wees waar jy ooit binnekom en buitegaan

maar ek word daagliks uitverkoop en afgeraai  
ek word mateloos almagteloos en platverneder  
ek voel bloedwoedend en diep aggressief  
ondergemyn, agtergelaat en nodeloos nutteloos  
verdronge en al vir jare en jare verdrietig gevernietig

jy maak ingedagte tekeninkies in die broodkrummels  
uit jou bo-sak steek die nuutste vliegkaartjie  
jy glimlag gul met jou skaterwit gekroonde tande  
jy's so 'n arme poeslike drol

F. sy bly aanvanklik stil teen die hopeloosheid van dit alles  
terwyl sy oë haar leegsuig verf hy rustig voort  
haar sleutelbene raak daarvan meteens dun en yswit woedend  
haar neus 'n snawel venyn

haar oë kouer as die dood rus op sy begaafde hand buite die doek  
ek wil hier uit! ter wille van myself hier uit  
in 'n ander tekening vang hy haar weghol vas:  
kokhalsend van weersin veg sy teen die optekening

van haar deur hom stoei sy teen die gedikteerde narratief  
probeer die prent ontsnap die frase weerstaan  
die metafoor uitoorlê eerder bleddie niemand

leef godvergeet, as om te bestaan  
bloot as 'die opgetekende'  
hy gee agterna die skildery aan sy nuwe beminde present

G. niks is so vulnerable soos 'n ou man nie  
aan sy boude snuffel die dood  
sy sagte keelvelle sterf van buite-af af  
sy anus rafel uit

en skuins bo die skrotum weet hy nie  
vermoed hy  
hurk die prostaat reeds boosaardig  
die ballas hang verlate soos 'n na-uurse fabriek

as hy orent kom  
kan jy aan sy gesig sien hy's verraai  
deur sy sag kloppende buik hy hurk vooroor

asof in pyn hy sluit sy liggaam af  
in die steek gelaat pluk hy sy gulp op  
maar sy hand huiwer nie 'n oomblik op die kwas nie

UNCOMPLETED COMPOSITION

die pad na my man  
se hart loop  
deur sy piel

liefdeswoord

liefde is so 'n dun woord  
vir wat drie en twintig jaar tussen man  
en vrou lê - dun armsalig' woord

kyk hoe weerloos begin die letter l  
(sonder die steun van alleen)  
kyk hoe yl klief die ie  
hoe agter die ruising van l en f  
(twee riete snipperend in die wind met i)  
hoe moeisaam tand-en-lip van f se oorgawe  
terugrem na tand-en-tong  
in die dompelende dofdoorie d  
en terugval  
terugval  
na ontronde, onteerde, ontroerde [ə]

lief-[də]  
liefde

tussen die ruisende frikatiewe  
flikker geen gehawendheid  
geen afranseling van drome  
geen hert jags in dorre streke nie  
geen dolk delf die rug nie

liefde is so 'n effe arme woord  
vir wat ons hier het  
ons hyg deur dieselfde strot  
ons teer aan dieselfde klier  
ons bestaan nie apart nie  
ons skyt saam

en om alles te kroon  
gee die rankheininkie van die woord liefde  
geen aanduiding  
dat ons mekaar tot bloedwordens toe beveg  
en beveel en al bloeiende  
mekaar ten gronde verag en bemin

skryfode

Writing is a fraught activity for everyone, of course, male or female, but women writers seem to have to take stronger measures, make more peculiar psychic arrangements, than men . . .

Janet Malcolm: *The Silent Woman*

om te kan skryf moet ek myself binne kom  
deur my te buite te gaan

ek verlaat die daglig  
die sleur van gefabriseerde stemme  
en gaan ondergronds

ek reis soos 'n gedagte

dis stil hier  
en volkome afgesluit  
veilig privaat  
ek tas die wande af  
ek gryp in die ongegronde donker grondelings rond  
om my stem te vind  
om die geluid van die gedig te hoor  
die reël wat sag oopspat van êrens

en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg

(bogronds  
wag die man wat ek liefhet  
Sondae stap hy teen Leeukop  
as die laatmiddaglig sloep teen die klip  
die ruimte wat nie is nie  
is nie, sê hy)

dit problematiseer die neerskryf  
en ek baklei met myself tot die dood toe

die aarde kreun in die kleur van roes  
die son sputter bros blou vure  
waar is die woord aanvanklik werklik veilig?  
waar maak dit die onbevangte ontvangenis eers mee  
voor dit getoets, verstel en vir bogronds verpak word?

(die wingerd teen die hange neem 'n verorberende groen eed  
dat niks tot niet sal gaan onder hierdie styfgespanne winddeur-  
waaide lug nie  
op maanlignagte kan jy die hoeve teen die klippe hoor sterremaak  
maar wat sê dit?  
hoeveel kleur bind jy hierin saam)

ek word wakker elders met 'n mond vol liewe woorde  
hy, my lief  
is my hartverstikke steun en toeverlaat  
ek wil gewoon 'n lewe hê met hom

uit die steilte val twee karretjies ons verby  
die eetkamer maak oop op 'n binneplaas van klip  
waar druiwe in die middagson rosyne word  
hy vier sy 45ste verjaarsdag met 'n heel seekatjie  
die nag slaap ons met die horte oop  
na die geluid van die fontein toe  
en die kerkklokke wat blindelings bedags oor koringvelde blaak

by die mark onder platane  
koop ons 'n bak duifies  
provençalse vye  
tapenades van basilie, trostamaties  
en olywe gepekel in roosmaryn  
drink ons wyn soos water  
en vir poëding sagte bokkekaas en pruime

ek was wasgoed in 'n bad  
ek is bogronds  
ek stap op dié oggend flink van bekken en met vaste kuite uit  
in 'n klein agterplaas verruk van son  
ineens bedwelm  
deur die geur van vyeboom  
en seep en son en klip  
die sanderige blare en navrante koper

soos jy behoort ek aan die aarde  
en die letsels daarvan

die liefde flikflooï in verskeie gedaantes  
maar ondergronds is vir almal plek  
as middeljarige skadu's van mekaar  
totdat hy uit die ronde groen stoel opstaan en sê:  
ek het genoeg gehad  
en sy tas afhaal  
en dit donker word rondom  
en ek opklou na lig moenie  
moenie ons so laat los nie  
van val tot val maak dit niks  
maar  
hier nié  
nie hier nie

ek skryf: die lig lek jou gesig skoon  
silwer in die tippe  
jy gee jouself weg deur jou oë

ek skryf: dis 'n oggend gemaak om in dood te gaan  
in sy klamme nek onder die bloekombome  
klappertand ek duiislig na jou ketterse bek

ek skryf: jy eet asof jy feesvier  
ek skrik vir my hongerte na jou geplette enkels  
die aarde is warm met klein paddatjies

ek het alles te verloor  
ek gee niks op nie  
ek balanseer tussen wonde, rowe en keloïd

ondergronds kry die teks haar onbevange vorm  
ek sny haar versigtig bogronds oop  
waar dit my plotseling herfs-in stort  
helder  
ongedeerd  
blare sif soos kole uit die brandende bome  
jy gee my taal  
jy maak jou oë vir my oop soos 'n hart  
jy neem my in  
al is ek die ongeleë, ondankbare en ewig te late liefde

ondergronds durf ek nie hê nie  
bogronds kry ek nie oorleef nie  
alles tunnel te diep  
ek soek op die wind 'n stem na jou toe  
my lewe lê soos klip

woorde wil jou nie los nie  
woorde kry jou nie gehou nie  
koue byt op uit die gras  
agter my serp sê ek jou naam jou naam  
en die wind sny sneeu

jy is nooit uit my gedagtes nie  
so seldsaam ingeprag  
gee jy aan alles vel  
my lewe gly weg in joue

swaar was dit nooit  
jou liggaam is kleur  
en nêrens bly jy terug nie  
ek ken jou beter as lokval of tafsy of tou

ek kan jou nie afleer nie  
as ek jou net stywer kan vashou

'n deur word oopgestoot na behaaglike son  
elke keer as ek jou sien

soms word ek moeg van naamgee  
van die worstelende selfgeveg  
woedend en tot die dood toe  
word ondergronds graf

gryp my, hou my hart,  
ek kóm van jou nooit los nie  
ek wens jou hier jou hand vir altyd skuinsgedraai  
in warm winterweefsel teen my wang  
ek gaan die koue binne – alleen  
met die dun blou lyn van berge in die vertes  
dis verby, sê jy ondergronds  
van waar ek vandaan terugkom  
en 'n vergeefse landskap bewoon  
hier nié  
nie hier nie

ek funksioneer nie meer bo nie  
ek is verby alle omgee  
alles breek los  
wat het ek verloor hier?  
wat soek ek hier  
in dié plek  
waar ek altyd afwesig is?

ek het my hart opgegee  
en leef nog net  
in my naels

waar slaap my liefde, my liefde vannag?

intussen het dit winter geword  
ek droom hom ten gronde in die geraamte van my hart  
gerugsteun en plotseling paraat  
bondel ek hom voetstoots ondergronds  
sy oë verblou laaste  
voor ek die herinnering digklap

nooit het ek so liefgehad  
as die oomblik toe ek hom verlaat

sy oë verweer tot 'n dun omlysting trane  
grysgestreep en gehul in amaling sy poniestert  
ruis in my hand  
ek mis hom  
dis die soveelste dag  
en die woord is rou

waar slaap my liefde, wie stil sy verdriet  
waar slaap my liefde, my liefde verniet

ek loop langs vreemde strate  
my hande diep in my baadjie gesak  
wetend my liggaam sal my hiervoor nóóit vergewe nie

wat is daar oor?

god wat doen hy op hierdie oggend  
staan hy verlore in ons wit kombuis  
skor langs die laaste rose

ek skil jou gesig af  
ek byt jou tong soos 'n piesang uit jou mond  
jou taal stort brandend op my in

ek draai verskroei weg  
die bome is so lewendig hier in die vreemde  
en jou oë dryf in oordrewe lig na my toe aan  
saam met jou is lieflikheid en sluimer fundamentele as verraad  
die aarde steier sag aan ons voete  
om te hoort het ek jou gaan haal

want in die varsvoetige bogrondse ruimte  
vat ek aan niks meer  
asof dit myne is nie

ek wil weet waar slaap hy vannag?

hier of daar  
bogronds of onder  
ek wil terug na die plekke waar ek onstwee gemaak het  
iets in my het opgegroeï om jou te vind  
en op daardie moment het pyn klank geword  
wat van toe af duur  
tot nou toe  
moenie weggaan nie  
ooit van my nie

(jy sou kon  
dit is nie begeer nie  
nie afweer nie  
leer vergeet  
'n ander vel  
jy sou kon)

maar as die aarde met haarself praat  
wil alles vlerke hê

na maande word die tunnel  
ondergronds oopgegrawe na lig  
blind blus ek die son met safte pote  
en hoor sy blyinnige bysiende lag: jy's hier  
jy's hier  
verrinneveerd hou ons mekaar vas  
mens  
ek kan die aarde nie sonder jou nie

jy slaap  
jy't kom slaap in my  
en jou slaap hou alles vas  
jy sink nooit weer uit my uit nie  
deur my woord het jy my asem binnegetree  
met jou benerige mond

verby ons verouderde liggame en verlore letsels  
hou ons mekaar vas  
ons sak teen die grond neer  
ons sien die gesig van ons sterfte:

en nou kan ek sê  
(in my uitgevegte taal):  
hiér slaap jy vannag!  
ek kan roep almal wat ek liefhet  
en sê  
kyk  
die bome staan deurdrenk met soveel sterflikheid  
dat alles van verganklikheid skrei

ek smyt ons oë soos brandende kole na buite  
ek raak jou middelkneukel lugtig aan  
voor ons na ons  
hoor  
duiwe koeterend tot in eeuigheid

verby die kneusings  
haal ons versigtig asem  
agteraan kef die dood  
haperend aan die hakke

alles gaan tot niet  
en alle skrywes en geskryfdes  
maar hierdie aarde  
hier stuiwende adembenemende blou tafereel  
nié

ons raak mekaar aan met nuderwetse teerheid  
ons wil duur om die aarde dop te hou  
en taal te sny om die moment te betrag  
die gemeenskap van ons bloed en ons hart

in die begenadigde woord  
sou mens met mekaar kon hoort

raak my aan  
vannag  
my ontbindende wang met jou vingerpuntspriet

slaapliedjies vir Ntombizana Atoo

1. sj-sj  
stil maar  
soet  
slaap sag  
slaap heel  
en swart gekantel

kindertjie myne  
kindertjie natgebore nou

buite draai die aarde  
aa en oe  
so sag ombloes met blou

laat die wind jou hartklop vat  
laat die water jou oë vat jou ore  
laat die reën jou vat

binne kraak jou tongetjie van skreeu  
jou vuisies bal verset  
jy lê in 'n baaitjie  
vir laas geheilig deur jouself  
toemaar  
toemaar

kindertjie swart kindertjie veld  
kindertjie niemand  
vir niks vermeld  
kindertjie bors kindertjie dors

sj-sj  
stil maar  
soet  
slaap sag  
slaap heel  
en swart gekantel

2. die wind is die hemel vol  
met my stem op pad na jou toe  
jy wat onwrikbaar gestippel lê  
êrens in lappe en kruie  
in sangetjies en pyn  
jou rugstringetjie gekrom teen wat kom  
hou vas liewe kind  
teen alles in

dat jy die aarde kan sien  
saamgekleef met sonne en mane en komete en meteoriete  
die windgesyferde lug  
soos klosse vuur spat tamaties in die bedding  
die maan meld haar aan in melk  
sterre neurie in die doringboom  
langs die voetpad op pad na jou toe  
jy moet sien  
jy moet hóór hoe die wind die son oor jou drumpel dra  
próé hoe water in die ondergaande son ivoor word

kindjie die grond gloei van hemel

3. ek sal jou kom haal uit beendere en koeëls en geweld en vigs  
uit stomheid uit domheid uit die korrupte gesigte van mans  
wegraap sal ek jou uit miljoene vlugtelinge  
uit honger en dors uit die damp van krete en die stank  
van gedoë verdriet  
die desperate radbraak van drome  
van agter sal ek jou dapper nekstingel herken  
en jou inhardloop  
jou met die arm uitlíg

want jy móét dit anders sien  
ons van die afgrond  
moet almal ánders sien  
die vasteland wat soos 'n groot swart hart op die aardbol dryf  
vasteland wat óns is  
vasteland kloppend van bloed in die groot hartkamers  
van woestyn en oerwoud savanna en klip  
verlore vasteland  
waarop soveel verlore figure dade van gewaande vertrouwe pleeg  
groot aggressiewe hart waarop honderde daaglik geruisloos sterf  
en in hope saamverweer tot besems van beendere

ek wil dat dit jy moet wees my kleine  
dat jy tussen jou ribbes die trilling moet voel dat dit anders moet wees  
dat iets moet wáár word dat ons óns is  
dat wat ín ons as Afrikane is iets so medeménslik is  
so grondwetlik grondiglik groot is  
dat dit vreemde verstand te bowe gaan

ons is wat ons is oor ons van mekaar is

hoe bly ons dan so verkeerd wees?

ek lê my wang teen jou  
en wil in jou inblaas  
gee om  
gee om  
sj-sj

4. voeg jou skouerblaaie soos vlerkies bymekaar  
en tors die wanhoop  
lief ding ek is so ná aan jou, jou wang lê in perskedons  
jou nek stingel diekant daaikant  
neffens jou ma wat met haar kop gedfaai na jou toe slaap  
hoor jy my?  
alles is so helder vannag  
jou mond effens losgetrek van die bors  
hoor jy my?  
ek wat al-wat-wit-is is  
wat bliksemwit en onlosmaaklik altyd net myself is  
wil dat jy dié kontinent joue maak  
hou in jou hande die stugge mompelende hart  
wieg dit dat dit uitklep oopklap en in volle seil die aarde bevaar  
dit joune myne ons sinne word

dis donker buite  
'n ketting ratel en ek hoor magasyne afgly in die gras  
ek hou op asemhaal en strek vooroor  
my vinger raak aan jou handjie  
wat dadelik opglip en my vashou  
styf  
jou ma roer  
lief ding ek het net kom dag sê  
en welkom  
en dat iets in my met jou saamgaan  
en dat jy daarvan nie hoef te weet nie

5. slaap soet  
slaap sag  
slaap lief en swart gekantel

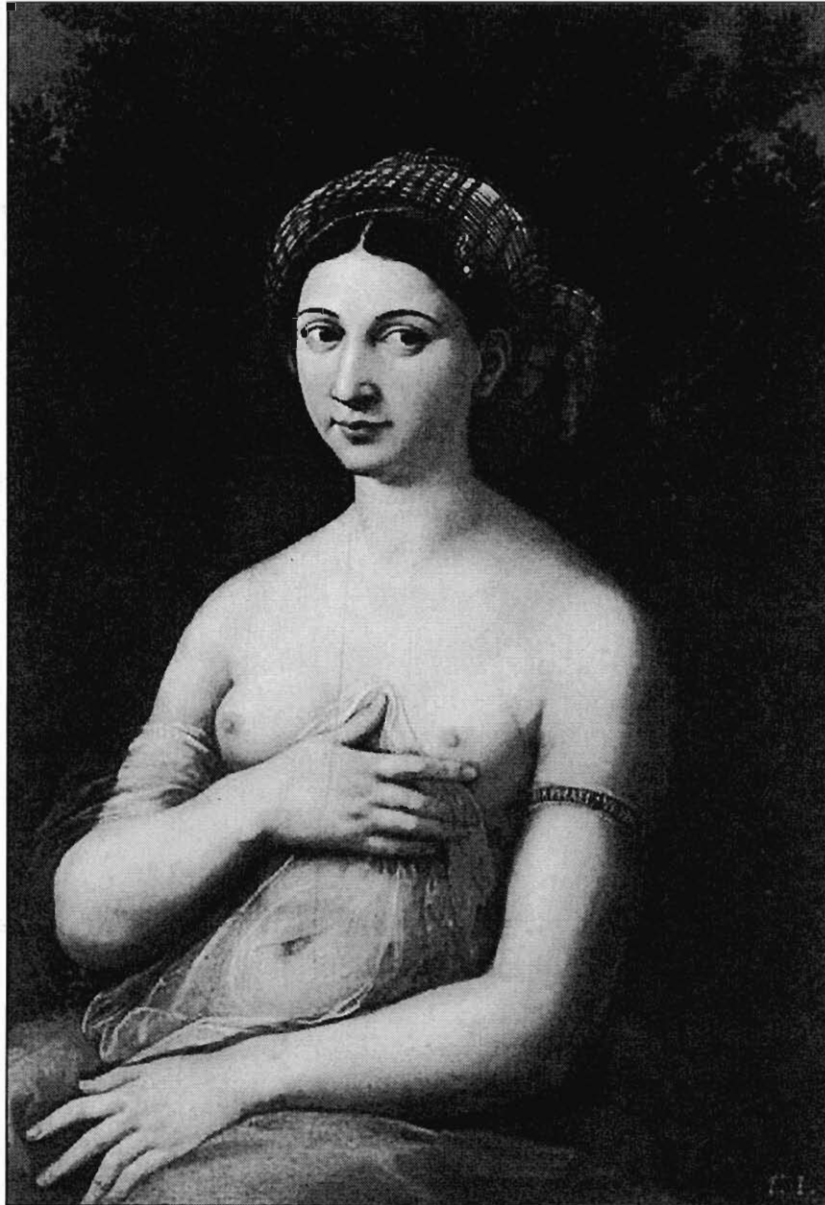
tula  
kindertjie myne  
kindertjie môre  
los lê die veld in woorde

dogtertjie met vlegsels en parmantige nekkie  
dis jy wat sing-sing die paadjie afdig . . .

ek sien jou!

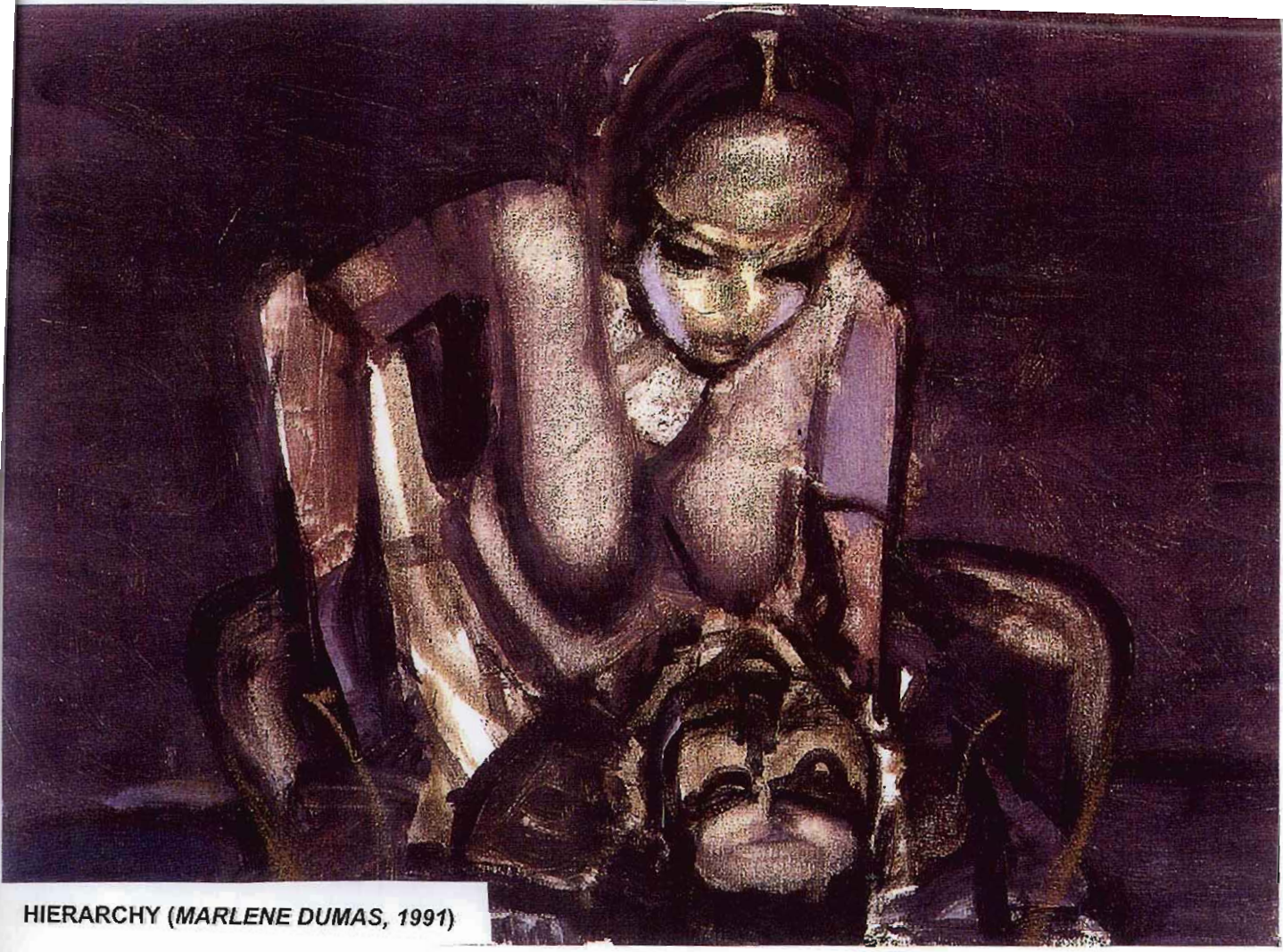


## 09 - Raphael Sanzio - fornarina

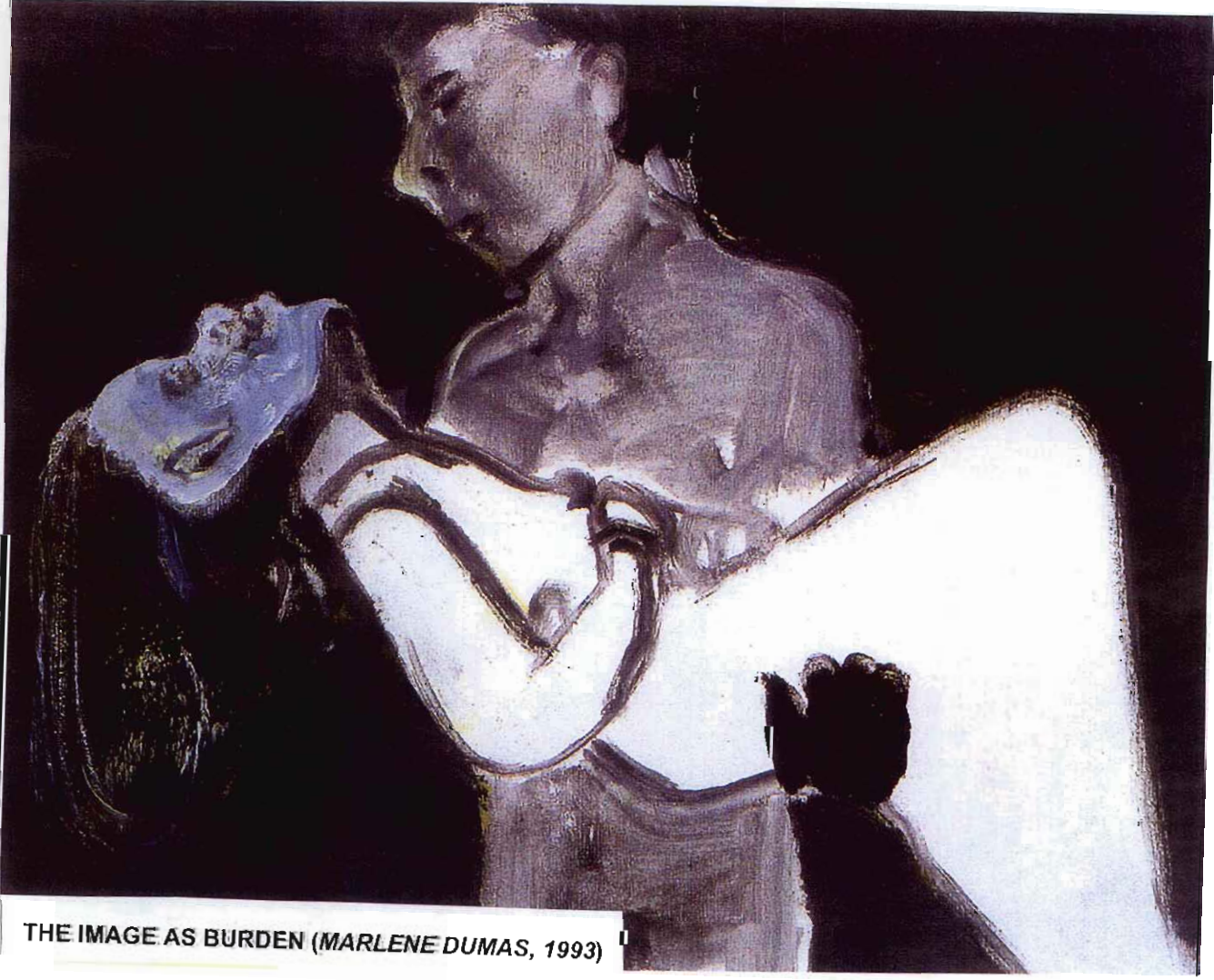


Raphael. *La Fornarina*. c.1518-1519. Oil on panel. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome, Italy.<sup>1</sup>





HIERARCHY (MARLENE DUMAS, 1991)



THE IMAGE AS BURDEN (MARLENE DUMAS, 1993)

---

MARLENE DUMAS

Van den Boogerd, Dominic, Barbara Bloom, and Mariu

MARLENE DUMAS

Van den Boogerd, Dominic, Barbara Bloom, and Mariuccia Casadio. **MARLENE DUMAS**. London, Phaidon, 1999.



1792

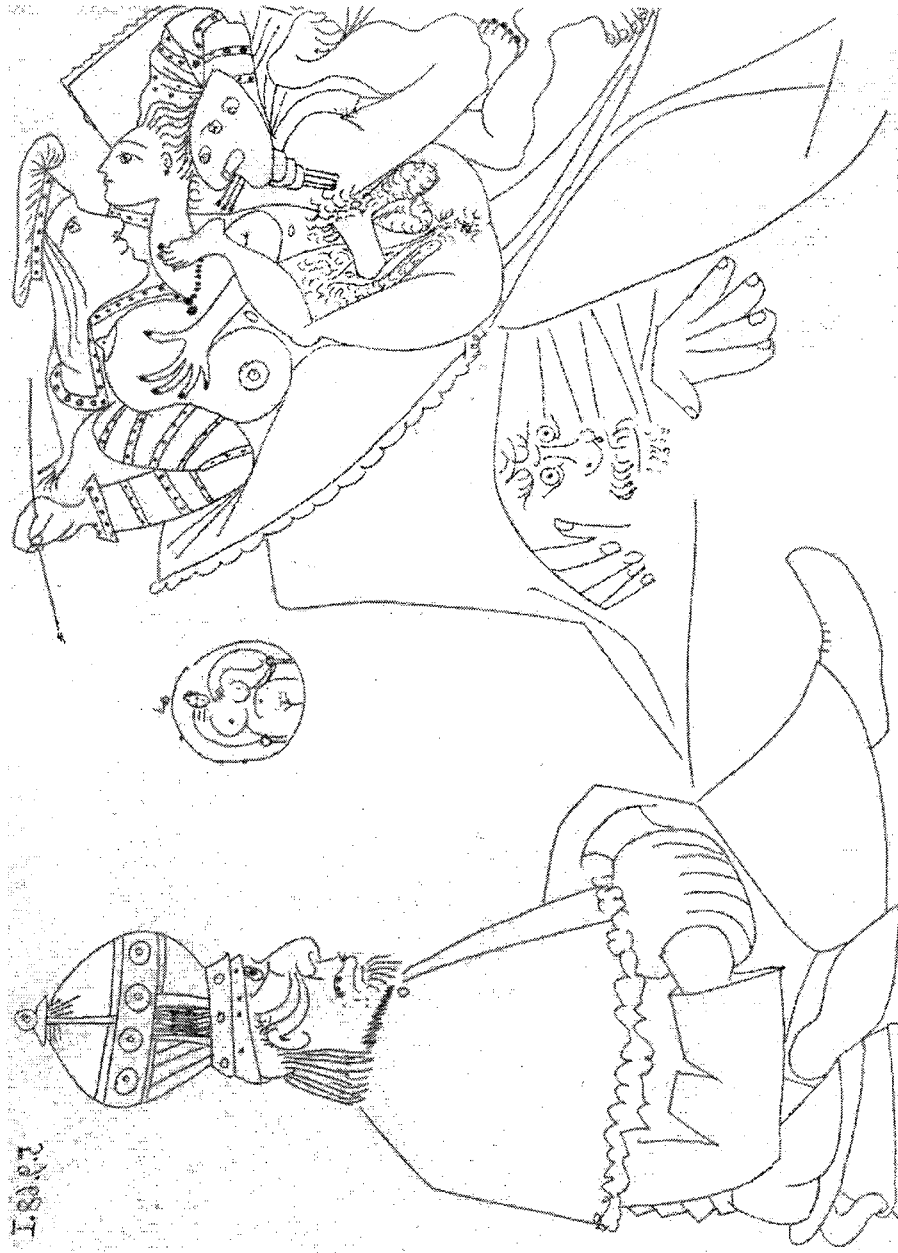
Eau-forte 4 septembre 1968 III  
15,0 x 20,5 cm (L. 312)  
Tirée à 50 épreuves

VI. 83 P. 1



1793

Eau-forte 4 septembre 1968 IV  
15,0 x 20,5 cm (L. 313)  
Tirée à 50 épreuves



1968

1794

Eau-forte 5 septembre 1968 I  
15,0 x 20,5 cm (L. 314)  
Tirée à 50 épreuves