

“’n Postkoloniale Umweltkas”: die vraag na ’n transnasionale poëtika in Afrikaans aan die hand van Marlene van Niekerk se *Kaar*

Louise Viljoen

Louise Viljoen, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In hierdie artikel word daar ondersoek ingestel na die vraag of daar in die geval van Afrikaanse digters en ’n lokaal-geplaaste minderheidstaal soos Afrikaans gepraat kan word van ’n transnasionale poëtika. Die begrip word aan die orde gestel aan die hand van Jahan Ramazani se boek *A transnational poetics* en die kommentaar en kritiek wat daarop gevolg het. Die rol wat die transnasionale proses van koloniserings gespeel het in die verspreiding van moderniteit en modernisme word bespreek met verwysing na die werk van Dilip Gaonkar en Susan Stanford Friedman voordat daar oorgegaan word na die bespreking van Marlene van Niekerk se digbundel *Kaar* as toetsgeval. Van Niekerk se poëtikale opvattinge en die posisie van Afrikaans as minderheidstaal met transnasionale wortels word bespreek. Hierna volg ’n ontleding van vier gedigte uit *Kaar*, naamlik “Heavy metal in Bagdad”, “Etologie”, “Sorry suide” en “Teorie en praktyk van die digkuns in ’n era van aardgas”, met die doel om vas te stel watter rol faktore soos die spanning tussen die globale noorde en suide, Suid-Afrika se koloniale geskiedenis en daaropvolgende postkolonialiteit, die verhouding tussen die lokale en die globale en die impak van globale kapitalisme op die omgewing speel in die digter se siening van haar taak en verantwoordelikheid in die epog wat die Antroposeen genoem word.

Trefwoorde: Afrikaanse poësie; Antroposeen; globale kapitalisme; globale suide; koloniserings; minderheidstaal; modernisme; moderniteit; omgewingskwessies; petrofiksie; petropoësie; transnasionale kapitaal; transnasionale poëtika; Van Niekerk, Marlene

Abstract**“A postcolonial *Umwelt* cabinet”: questions about a transnational poetics in Afrikaans with reference to Marlene van Niekerk’s *Kaar***

This article asks the question whether one can speak of a transnational poetics in the case of poets who write in a local and minor language such as Afrikaans. In his book *A transnational poetics* Jahan Ramazani challenges the idea that poetry’s formal qualities make it less able to facilitate cross-cultural movement and to articulate global concerns than other genres and forms of mediation. Even though poetry is often seen as “the most provincial of the arts” (T.S. Eliot) and deemed stubbornly local, regional or national, Ramazani (2009:3) insists that poetry is a genre that “can mediate seemingly irresolvable contradictions between the local and the global, native and foreign”. He thus argues for a reconceptualisation of poetry studies and proposes a variety of ways to study the “circuits of poetic connection and dialogue across political and geographic borders and even hemispheres”, in order to transform existing critical approaches and methodologies as well as develop a new vocabulary and terminology to discuss transnational poetry. Underlying his project is an idealistic view of the role that literary transnationalism (and thus transnational poetry) can play in the establishment of a transnational and intercultural imaginary. He even speaks of an “interstitial citizenship” (established in the space between nations) which poets create for themselves by their adaptation of forms, sounds, tropes and ideas that they gather from across the world. For him the value of a transnational poetics lies in the fact that it transcends the limitations imposed by the nation and that it will be able to create an alternative to the reigning mononationalistic paradigm in US literary scholarship. Maxwell (2006:362) writes in a review that Ramazani’s argument is against the “reclosing of the American mind” in the period after the terrorist attacks on the World Trade Center in September 2001.

This article also looks into the arguments of those critical of Ramazani’s project. Romana Huk (2009) argues that it would be premature to abandon the national or local as a means of demarcation or as a hermeneutic instrument. She questions whether Ramazani’s notion of the transnational in poetry is really new in the light of the worldwide impact of Russian Formalism and Futurism on modernist aesthetics and the impact of French Structuralism and the Frankfurter Schule on literary studies across the globe. She is also sceptical about the notion of a “postnational” future in which national languages will be replaced by idiolects and national identities will be replaced by collective identities that function across national borders. Although she appreciates attempts by critics like Ramazani as well as Charles Bernstein to widen the range of texts discussed by scholars of poetry in the US, she feels that it would be dishonest to discount the impact of the local and national in literature and literary studies.

It is against the background of these discussions about the possibility of a transnational poetics that this article asks the following questions about poetry written in Afrikaans: Can Afrikaans writers be “citizens” of a transnational, even postnational imaginary? Can one speak of a transnational poetics in the case of Afrikaans poets, and if so, what would the content of this poetics be? Do the national and local necessarily represent narrow-mindedness and parochialism as opposed to the transnational, which is deemed to embody greater imaginativeness and a more enlightened mindset?

The article tries to answer these questions by referring to the fact that Afrikaans authors work within a context that has suffered the impact of the transnational movements resulting from colonisation. Friedman (2006:433) writes that the spread of modernity, and modernism as its expressive and creative dimension, can be linked to the Western colonisation of Asia, the Americas and Africa. She also argues that modernity is often associated with intercultural contact zones, “whether produced through conquest, vast migrations of people (voluntary or forced), or relatively peaceful commercial traffic or cultural exchange”. Her idea of modernity as a polycentric and planetary concept that will be able to describe the manifestations of modernity in a variety of geohistorical locations, not only the West, is especially pertinent to the question whether one can speak of a transnational poetics in the case of Afrikaans poets. The article goes on to argue that the transnational elements to be found in Afrikaans literature (in this case poetry) originate from the specifically South African and Afrikaans modernism that developed in the cultural contact zone created by the colonisation of South Africa. This idea is then explored in the second and third sections of the article by means of a reading of the Afrikaans author Marlene van Niekerk’s volume of poetry *Kaar*, published in 2013.

The second section gives a summary of Van Niekerk’s poetics, based on interviews and essays in which she expressed her indebtedness as a poet to the ideas associated with the transnational movements of Formalism and Modernism. In describing the intellectual and philosophical foundations of her work she mentions the names of Nietzsche, Gadamer, Ricœur, Blanchot, Cioran, Derrida, Deleuze and Guattari, writers whose work also circulates transnationally. The second section of the article devotes attention to Van Niekerk’s choice to write in Afrikaans and the way in which she engages with the language’s compromised history as well as its transnational origins (having developed from the Dutch spoken by the early colonisers of South Africa and influenced by a variety of other languages).

The third section of the article focuses on an analysis of four poems in *Kaar*. The choice of these poems was determined by the fact that they refer to the colonisation of South Africa by officials of the Dutch East India Company in the 17th century. These poems explore the relationship between the local and the global by juxtaposing South Africa with the Netherlands and focusing on the lyric subject’s complex relationship with her fatherland, South Africa.

The first of the four poems, “Heavy metal in Bagdad” (this is the actual title, not an English translation from an Afrikaans title), represents the cynical self-reflection of a lyric subject who gives up the comforts of Europe because she craves the artistic challenges provided by the complexities of South Africa. The analysis of the second and third poems, “Etologie” (Etology) and “Sorry suide” (Sorry south), highlights colonialism’s enduring impact on South Africa and the lyric subject’s assessment of her own position as a descendant of the erstwhile colonisers. In “Etologie” she expresses feelings of historical complicity as well as current irrelevance in the postcolonial context. In contrast with this, “Sorry suide” highlights the inequalities between South Africans of different races and classes, but also describes the feelings of solidarity that transcend the racial and class divide when South Africans are confronted by outsiders. The fourth poem, “Teorie en praktyk van die digkuns in ’n era van aardgas” (Theory and practice of poetry in an era of natural gas) has its origins in a protest against the Dutch oil company Shell’s exploration for shale gas in South Africa. The analysis of this poem centres on the way in which poetry is seen as a means of contesting global capitalism’s exploitation of the planet (which is then linked to the colonisation of South

Africa). The author of the article maintains that this poem can be read as an example of petropoetry (analogous to petrofiction) that argues for a transnational solidarity among poets who want to resist the exploitation of the planet by large transnational corporations. In this sense a transnational poetics is rooted not only in the worldwide circulation of forms, techniques, tropes, images and allusions, but also in a transnational recognition of the urgent need for poets (and by implication all artists) to respond to the environmental challenges that face the planet.

Keywords: Afrikaans poetry; Anthropocene; colonisation; environmental issues; global capitalism; global south; minority language; modernism; modernity; petrofiction; petropoetry; transnational capital; transnational poetics; Van Niekerk, Marlene

1. Die idee van 'n transnasionale poëtika: enkele opinies en werkswyses

Aan die een kant is poësie vanweë die verknooptheid daarvan met die uniekheid van die taal waarin dit geskryf is onhebbelik lokaal, regionaal of nasionaal. Aan die ander kant teer dit op 'n uitgebreide stoorkamer van poëtikale opvattinge, denkraamwerke, vorme, tegnieke, trope, beelde en verwysings wat nie gebonde is aan bepaalde grense nie en wêreldwyd sirkuleer. Om hierdie rede argumenteer Jahan Ramazani in sy boek *A transnational poetics* dat juis die poësie 'n genre is wat kan medieer tussen die oënskynlik onoplosbare teenstrydighede tussen die lokale en die globale, die inheemse en die buitelandse (Ramazani 2009:3). Sy boek is 'n poging om die literatuurstudie in die VSA (van waar hy skryf) te vernuwe deur weg te beweeg van 'n nasiegesentreerde benadering tot poësie deur te fokus op meer diverse voorbeeldmateriaal uit verskillende gebiede in die wêreld en deur te demonstree dat hierdie materiaal nuwe benaderings en metodologieë verg.

Ramazani gebruik die term *transnasionaal* vir gedigte en ander kulturele werke wat nasionale grense oorsteek, hetsy op stilistiese, topografiese, intellektuele of enige ander vlak. Vir hom is die term nie net van toepassing op die eienskappe van die poësie wat hy bespreek nie, maar ook op die “hermeneutiese lens” waardeur die nasie-oorskrydende eienskappe, die transnasionale trekke en affiliasies van verskillende soorte poësie blootgelê en bestudeer kan word. Hy maak dit duidelik dat hy in sy omskrywing die vloei oor grense heen eerder as die beweging tussen geslote entiteite wil beklemtoon: “My use of ‘transnational’ is meant to highlight flows and affiliations not among static national entities, as sometimes suggested by ‘international’, but across the borders of nation-states, regions, and cultures” (Ramazani 2009:181).¹

In sy bespreking van 'n wye spektrum van Engelstalige poësie wys hy uit hoe die formele eienskappe en die elasticiteit van poësie dit moontlik maak om te bemiddel tussen die lokale en die globale, om verskillende ruimtes te verbind, om te beweeg tussen die mikro- en die makrokosmiese en om tydskaal saam te pers of uit te rek. In 'n hoofstuk oor “travelling poetry” verduidelik hy byvoorbeeld hoe die bewegings van die reis in die vorm van die gedig nageboots word deur “swift territorial shifts by line, trope, sound or stanza that result in flickering movements and juxtapositions” (Ramazani 2009:53). In 'n verdere verwysing na die vormlike eienskappe van 'n gedig verwys hy na die strofe as “'n mapping tool” wat die digter help om te lokaliseer én translokalisier; hy verwys ook na die strofes van 'n gedig wat kan funksioneer as geografiese “kamers” in die gedig (Ramazani 2009:54). Hy praat ook van

die splitsende logika van die versreël wat die leser voorberei op geografiese diskontinuiteit en van elke reël potensieel 'n nuwe toneel, hoofstuk of kulturele wêreld maak (Ramazani 2009:61).

Onderliggend aan Ramazani se projek is 'n redelik idealistiese siening van die rol wat transnasionale poësie kan speel in die vestiging van 'n nuwe soort burgerskap en verbeeldingsruimte. In aansluiting by sy boek oor postkoloniale poësie getitel *The hybrid muse. Postcolonial poetry in English*, waarin hy waardes soos hibridisering, kreolisering en interkulturasie aanprys, lê hy veral klem op die waarde wat 'n transnasionale hermeneutiese lens kan hê om 'n dialogiese, eerder as 'n monologiese, benadering tot die letterkunde te bevorder (Ramazani 2009:12). Alhoewel hy toegee dat die term *transnasionaal* soms gebruik word vir negatiewe verskynsels soos neoliberaler globalisme, korporatiewe stralerjakkery en terroristiese netwerke, word hy gedryf deur die idee dat literêre transnasionale "a different disciplinary model of 'citizenship'" kan voorhou:

[I]nstead of replicating the centripetal vortex of the nation-state or its dilated counterpart in unitary migrant communities, cross-cultural writing and reading, can, if taken seriously in criticism and the classroom, evoke non-coercive and nonatavistic forms of transnational imaginative belonging. [...] [W]hen the intercultural tropes, allusions, and vocabularies of poetry outstrip single-state or single-identity affiliations, they can exemplify the potential for generative intercultural exploration. (Ramazani 2009:31)

Hy praat selfs van 'n burgerskap van tussenruimtes (*interstitial citizenship*) wat digters vir hulleself skep deur die herskrywing van vorme, klanke, trope en idees wat hulle van dwarsoor die wêreld kry (Ramazani 2009:48). Die waarde van 'n transnasionale poëtika lê dus vir hom veral daarin dat dit in staat is om die beperkinge wat 'n nasionale omgewing en identiteit oplê te oorstyg om op te gaan in 'n transnasionale en interkulturele verbeeldingsruimte (*imaginary*). Alhoewel daar gesuggereer word dat die nasionale uitsluitend en beperkend is, terwyl die transnasionale inklusief en verbeeldingryk is, gee Ramazani (2009:48) toe dat die transnasionale nie inherent bevrydend is nie, net soos wat die nasionale nie noodwendig reaksionêr is nie. Wat hom betref, kan 'n transnasionale poëtika en hermeneutiese lens egter wel help om alternatiewe vir die heersende mononasionalistiese paradigma in die VSA te skep (Ramazani 2009:48–9). Sy argument is uiteindelik teen die "reclosing of the American mind" in die era na die terroriste-aanval op die World Trade Center in September 2001, skryf Maxwell (2006:362) in 'n reaksie op 'n vroeër weergawe van Ramazani se argument.

Teenoor Ramazani se optimisme staan Romana Huk (2009) se voorbehoude oor die oorhaastige aflegging van die nasionale of lokale as afbakeningsmiddel of hermeneutiese uitgangspunt. Soos Ramazani verkies sy om die term *transnasionaal* eerder as *globaal* te gebruik, omdat eersgenoemde 'n bewustheid van tekste se geplaastheid in 'n bepaalde omgewing en hulle roetes oor nasionale grense heen verrai:

Why [...] do we seem to wish to think [...] *precisely* in totalizing ways? To move from terms like, say "cross-cultural" (or even "transnational"), that retain at least some traces of writing's sitedness and specific, historied movements over borders, to words like all-engulfing "Americas" or "world" or "global" poetics that permit no intra-national, national, or discreet group identifications or projects aside from the largest impossible ones? (Huk 2009:770).

Sy vra haar ook af hoe nuut die verskynsel van globale of transnasionale poësie werklik is, indien 'n mens dink aan die wêreldwye invloed van die Russiese formalisme en futurisme op die modernistiese estetika of byvoorbeeld die impak van die Franse poststrukturalisme en die Frankfurter Schule op literatuurstudie oor die wêreld heen (Huk 2009:759). Sy is byvoorbeeld skepties oor die Amerikaanse digter Charles Bernstein (2011/1999:9) se stelling dat daar sprake is van 'n beweging in die rigting van 'n postnasionale toekoms waarin nasietale (*nation-languages*) ingeruil sal word vir idiolekte (*idiolects*) en waarin bestaande nasionale identiteite vervang sal word met nuwe kollektiewe identiteite (Huk 2009:761). Sy voel ook dat Ramazani sonder genoegsame kwalifiserings en voorbehoude die transnasionale energieë verheerlik en die ontleding van nasionale vir transnasionale verbeeldingsruimtes (*imaginaries*) wil inruil (Huk 2009:765). Sy vind ook dat hy nie ondersoekend genoeg is in sy voorstelling van die “post-Benedict-Andersonian ‘imaginative citizens’” van die transnasionale domein wat probleemloos daarin sal slaag om aan hulle eie nasionale denkrumtes en vooroordele te ontsnap nie (Huk 2009:767). Alhoewel sy ten slotte waardering het vir kritici soos Bernstein en Ramazani se pogings om hulle reikwydte te verbreed, voel sy dat dit oneerlik sou wees om die impak en dra-krag van die lokale of nasionale te ontken (Huk 2009:780).

Dit opper die vraag of daar by Afrikaanse skrywers – en diegene wat hulle werk bestudeer – sprake is van 'n soortgelyke oorskryding van nasionale grense en die opgaan in 'n transnasionale domein. Die vraag is verder of daar ook sprake is van die versweë suggestie dat die nasionale 'n mate van engheid en inperking verteenwoordig terwyl die transnasionale elemente in hulle werk op groter verbeeldingrykheid en verruiming dui. Is Afrikaanse skrywers burgers van 'n transnasionale, selfs postnasionale verbeeldingswêreld? Is daar sprake van 'n transnasionale poëtika in die geval van Afrikaanse digters, en indien wel, wat is die inhoud van so 'n poëtika? Hoe hou dit verband met die lokale, regionale of nasionale elemente in hulle werk en is dit belangrik om tog wel die impak van die nasionale in die bespreking van hulle werk te verreken?

Hierdie vrae moet beantwoord word teen die agtergrond van die feit dat Afrikaanse skrywers werk binne 'n konteks wat bekend is met die impak van transnasionale bewegings vanweë die land se lang geskiedenis van kolonisering. Dit is juis deur kolonisering en ander transnasionale bewegings dat Suid-Afrikaanse skrywers in kontak gekom het met invloede en verskynsels van buite die land, soos moderniteit en modernisme. Gaonkar (1999:1) skryf dat hoewel moderniteit onder spesifieke sosiohistoriese omstandighede in die Weste gebore is, dit mettertyd dwarsoor die wêreld versprei het:

It has arrived not suddenly but slowly, bit by bit, over the *longue durée* – awakened by contact; transported through commerce; administered by empires, bearing colonial inscriptions; propelled by nationalism; and now increasingly steered by global media, migration, and capital. And it continues to “arrive and emerge”, always in opportunistic fragments accompanied by utopic rhetorics, but no longer from the West alone.

Ook Susan Stanford Friedman (2006:433) wys daarop dat die verspreiding van moderniteit, en die modernisme as gepaardgaande ekspressiewe en kreatiewe dimensie daarvan,² oor die wêreld heen nou saamhang met die Westerse kolonisering van gebiede in Asië, die Amerikas en Afrika.³ Dit is om dié rede dat moderniteit/modernisme dikwels geassosieer word met kulturele kontaksones, of dié sones nou geproduseer word deur verowering, gedwonge of

vywillige migrasie, vreedsame handelsverkeer of tegnologiese en kulturele uitruiling. Sy meen trouens dat “heightened hybridizations, jarring juxtapositions, and increasingly porous borders” beide ’n oorsaak en ’n kenmerk van die totstandkoming van moderniteit is. Ek meen dat die werk van Afrikaanse skrywers en digters eweneens groei uit ’n kontakzone wat deur bogenoemde faktore geskep is en dat hulle werk ook die vermenging en jukstaposisie van lokale besonderhede en transnasionale invloede demonstreer. Die feit dat Friedman (2006:433) ’n voorstander is van ’n polisentriese, planetêre konsep van moderniteit wat in staat sal wees om die uiteenlopende manifestasies van moderniteit in verskillende geohistoriese lokaliteite te omvat, maak haar omskrywing ook aanneemlik vir iemand wat vanuit ’n marginale posisie soos dié van die Afrikaanse letterkunde oor transnasionale bewegings wil skryf of dink. Anders as Ramazani wat in ’n sekere sin transnasionale bewegings verheerlik, is sy bewus daarvan dat hierdie bewegings oor grense heen sowel positiewe as negatiewe eienskappe en gevolge gehad het en steeds kan hê:

This geography of mobility and interculturality is not a utopian fantasy of peaceful integrations, but rather recognizes that the contact zones between cultures often involve violence and conquest as well as reciprocal exchange, inequality and exploitation as well as mutual benefits, and abjection and humiliation as well as pride and dignity. (Friedman 2006:428)

Om hierdie rede sien sy ook nie moderniteite wat nie-Westers is as afgelei, alternatief of periferaal nie, maar vind sy dat hulle medebepalend is van die inhoud van moderniteit en modernisme in die algemeen (Friedman 2006:432; ook Friedman 2010:481).

Wat Friedman beweer oor die modernisme, geld ook vir die verspreiding van die invloed van die postmodernisme, ook in die Afrikaanse letterkunde. Foster (2002) het reeds uitgebreid geskryf oor die postmodernisme as voortsetting van én breuk met die modernisme en die vorme wat dit in die Afrikaanse poësie aanneem. Dit is in hierdie ruimte, die kontakzone geskep deur die koloniserings van Suid-Afrika, waaruit ’n bepaalde suidelike en Afrikaanse modernisme (en uiteindelik ook postmodernisme) gespruit het, dat ons die oorsprong van ’n transnasionale poëtika en transnasionale elemente in Afrikaanse digters se werk sal vind. Ek gebruik voorlopig die modernisme en die voortsetting daarvan in die postmodernisme as ’n raamwerk, maar dit mag blyk dat die metamodernisme (soos voorgehou deur Vermeulen en Van den Akker 2010) mettertyd ook dieselfde verspreiding sal geniet en dieselfde impak sal hê op die Afrikaanse letterkunde as die modernisme en die postmodernisme.

Na aanleiding van bogaande bespreking stel ek in hierdie artikel ondersoek in na die volgende vrae met betrekking tot Marlene van Niekerk se bundel *Kaar* van 2013: Wat is die aard van die poëtika onderliggend aan hierdie bundel en sou dit transnasionaal genoem kon word? Indien wel, op watter wyse manifesteer die gepaardgaande transnasionale poëtika in die gedigte in die bundel? Is daar ’n poging om lokale geplaastheid en transnasionale kwessies met mekaar in verband te bring? Wat is die spanning wat in die proses ontstaan? Na ’n algemene uiteensetting van die poëtika onderliggend aan die bundel en enkele opmerkings oor die posisie van ’n minderheidstaal soos Afrikaans binne die konsep van ’n transnasionale poëtika, word daar gefokus op ’n viertal gedigte wat Suid-Afrika se koloniserings deur amptenare van die Vereenigde Oost-Indische Compagnie, oftewel VOC (beskou as een van die wêreld se eerste transnasionale korporasies)⁴ en die impak daarvan op die spreker as postkoloniale subjek ter sprake bring.

2. Marlene van Niekerk se transnasionale poëtika en die minderheidstaal Afrikaans

Die vraag na transnasionaleiteit is besonder tersaaklik en gepas in die geval van Marlene van Niekerk se skrywerskap: sy is een van die Afrikaanse skrywers wat heelwat sukses buite die grense van Suid-Afrika behaal met haar werk, soos wat haar benoeming vir die Man Booker International-prys in 2015 bewys. Dit is veral haar romans wat 'n transnasionale lewe lei deurdat hulle betreklik wyd vertaal word. Alhoewel haar drie digbundels, *Sprokkelster* (1977), *Groenstaar* (1983) en *Kaar* (2013), tot dusver nog nie vertaal is nie, is daar wel tekens dat sommige van haar gedigte transnasionaal begin sirkuleer deurdat vertaalde weergawes daarvan opgeneem is in bloemlesings soos *In a burning sea* (2014) en op *Poetry International* se webwerf verskyn. Verder tree sy ook in Nederland by podiumgeleenthede soos die Nacht der Poëzie in Utrecht op.

2.1 Marlene van Niekerk se transnasionale poëtika

Omdat Van Niekerk haar al meermale in onderhoude (vgl. Esterhuizen 2014 en Esterhuizen 2016) uitgelaat het oor haar opvattinge in verband met die poësie, is dit nie moeilik om die onderbou van haar poëtika te agterhaal nie. Sy is ondubbelsinnig in verband met haar voorkeur vir 'n poësie wat ooreenstem met die transnasionaal-sirkulerende opvattinge van die formalisme en modernisme. Teenoor Esterhuizen (2014) sê sy: “Ek is as jong letterkundestudent skynbaar onherroepelik gevorm deur hierdie denkbeelde van die formalisme en die modernisme en ook deur die nosie van ‘weirdness’.” Uit hierdie en ander uitsprake blyk dit dat sy sterk beïnvloed is deur die formaliste (veral Sklovskij) se nosie dat kuns die vermoë het om geoutomatiseerde waarneming te vervreem ten einde 'n bepaalde affek te bewerkstellig, naamlik om die sensasie van lewe terug te wen en dinge werklik te voel.⁵ 'n Verdere invloed is die Deleuziaanse opvatting dat die maak van kuns 'n manier is waarop 'n raam aangebring en 'n territorium geskep word midde-in die chaos, maar terselfdertyd vir sensasie en affek op daardie chaos teer (vgl. Grosz 2008). Sy sê byvoorbeeld vir Esterhuizen (2014):

Ek streef daarna om van myself te verskil, myself uitgeruk te kry uit die saai outomatismes van my powerde opinietjies, ek streef daarna om taal soos 'n sonde (peilstif) uit te stuur oor die skuiverende energiestrome wat my omgewe sodat ek mede daardeur dinge kan leer raaksien en raakvoel.

Dit word opgevolg met verdere uitsprake wat haar voorkeur vir die vreemde of afwykende in kuns demonstreer:

Volgens my opvatting is afwykende kuns meer interessant as on-afwykende kuns. [...] Meestal is vreemde kuns formeel én inhoudelik afwykend of bevat iets obsessiefs, of intens. Meestal is afwykende kuns geslote, meer of minder weerhoudend, *ungainly*, verbluffend, dubbelbodemig of sistematies en pervers opgefok (soos in “fyngeteel”). (Esterhuizen 2014)

Daar is ook duidelike raakpunte met die formaliste se uitsprake dat poësie 'n vorm van geweldpleging teen gewone taal behels⁶ en dus beskou kan word as afwykende taalgebruik:

Ek glo nie mens kan goeie gedigte skryf as mens nie jou moedertaal formeel baie goed ken en in al sy registers uitstekend kan besig nie, alleen dan kan jy interessante

maniere vind om af te wyk van normale taalgebruik, daarmee kom jy dan by een soort definisie van poësie, naamlik dat poësie afwykend of “verhewigend” is, en daarom moeilik om geskryf te kry en op ’n bepaalde manier moeilik om gelees te kry. (Esterhuizen 2016)

Sy sê ook baie uitdruklik wat die poëtiese norme is wat sy hanteer:

Die standpunt oor vreemdheid hierbo is wat my betref absoluut niks ongewoons in die poësie nie, *amount and diversity integrated, strangeness, patterning, yielding while resisting*, is absoluut normale handboekoms krywings van die literêre teks, van die metafoer, volgens die waardes van die formalisme. (Esterhuizen 2014)

Sy is dus terdeë bewus daarvan dat hierdie opvatting put uit ’n transnasionale tradisie, soos wat die verwysing na Wellek en Warren (1973 [1949]:243) se uitsprake oor die kriteria vir die evaluering van literêre tekste verrai (vgl. “our criterion is inclusiveness: ‘imaginative integration’ and ‘amount (and diversity) of material integrated’”). Sy wys self daarop dat haar opvatting “bepaalde Westerse (Eurosentriese en miskien selfs Romantiese) nosies van die kunstenaar as individu in die samelewing” verrai en dat haar verwysingsveld boonop “enigsins klasegebonde” is (Esterhuizen 2016).

Toets ’n mens die gedigte in *Kaar* aan hierdie poëtikale opvatting, blyk dit inderdaad dat daar ’n poging is om bekende of normale taalgebruik vreemd of afwykend te maak deur die gebruik van leenwoorde uit ’n spektrum van ander tale (veral Nederlands), die inspan van argaïsmes en woorde wat in onbruik geraak het in Afrikaans, die aanwending van verskillende variëteite en registers van Afrikaans, die binnehaal van terme uit ’n wye verskeidenheid van kennisvelde en die skep van nuwe woorde deur middel van samestellings, vervormings en verwingings. Dit blyk eweneens dat daar sprake is van ’n sterk vormbewustheid in die bundel. Eerder as wat ’n verskeidenheid vaste digvorme gebruik word, is daar ’n fokus op samehang en kohesie wat nie net op die vlak van gedagte-inhoude en metaforiese segging bewerkstellig word nie, maar ook op die vlak van klank, ritme en metrum. Daar word noukeurige aandag gegee aan die bou van versreëls en van strofes sodat klank, ritme en metrum maksimaal benut kan word. Dit manifesteer in lang versreëls diggepak met betekenis en klankeffekte, maar ook in kort, prosa-agtige reëls wat vergly in enjambement. Soms is daar ’n doelbewuste eksperimentering met ’n oper vorm van praatpoësie wat gebruik maak van kort reëls en prosa-passasies (byvoorbeeld in die gedig “Gerbrand/Plascon”, 129–37)⁷. Dit blyk uit die bundel in sy geheel dat daar ’n poging is om ’n enorme hoeveelheid diverse en uiteenlopende gegewens binne die wêreld van die gedig te integreer deur dit in bepaalde patrone te rangskik wat verrassende verbande lê en nuwe samehange oproep.

Ook die intellektuele onderbou van Van Niekerk se werk is transnasionaal:

Ander invloede in my studiejare was die taalskepsis van Nietzsche, en daarteenoor die hermeutiese (sic) taalvertroue van Gadamer en Ricoeur. Moeilike bedmaats, ’n spanning dink ek wat aan die grond lê van al my pogings. Soms val die gedigte meer uit na die kant van troos en vertroue, soms meer na die kant van skepsis en vertwyfeling. (Esterhuizen 2014)

Sy noem verder ook die invloed van Bataille, Blanchot, Cioran, Deleuze en Guattari, en Derrida.

Sy is haar uitermate bewus daarvan dat hierdie transnasionale pakket van invloede tot weerstand en kritiek kan lei:

Indien alles van bogenoemde sou geld, verbaas dit my dat nie een van die lesers wat *Kaar* onverteerbaar vind nog gesê het dat dit gewoon ekstreem ouderwets, reddeloos Eurosentries en honderd persent élitisties is nie. Uitgedien, agterhaald, oudbollig, motballig, eksklusief, wit en dáárom irrelevant. (Esterhuizen 2014)

Nie net omskryf sy hiermee op omvattende wyse haar eie “transnasionale poëtika” nie, maar noem sy ook moontlike besware vanuit Suid-Afrikaanse bodem waar daar in die onlangse tyd talle oproepe om ’n dekolonisering en ’n Afrikanisering van artistieke praktyke en intellektuele instellings soos universiteite opklink. Haar gedigte getuig trouens van die haas ondraaglike spannings wat dit meebring om tussen hierdie wêreld te navigeer. Wat uiteindelik na vore kom, is ’n transnasionale poëtika met ’n sterk lokale kleur, ’n modernisme wat volledig bepaal word deur die geohistoriese lokaliteit waarin dit sigself bevind (om Friedman se terminologie te leen). Ter stawing kan ’n mens op inhoudelike vlak verwys na die transnasionale bewegings tussen verskillende ruimtes (die snelle wisseling, bewegings en uitruilings tussen Suid-Afrikaanse en transnasionale, veral Nederlandse, ruimtes), die aanwending van verwysings na plaaslike Suid-Afrikaanse besonderhede (plante, diere, voëls, mense, historiese, politieke en ander gegewens) tesame met ’n magdom verwysings geplunder uit alle dele van die wêreld (vanaf Europa en Amerika tot by Nieu-Seeland), die verwysing na skrywers (Suid-Afrikaans en nie-Suid-Afrikaans), die verwysing na kunstenaars soos skilders, beeldhouers, musici en sangers, sowel elitêr as populêr (beide Suid-Afrikaans en uit die groter wêreld) en die gebruikmaking van verskillende teoretiese diskoerse afkomstig uit alle dele van die wêreld (filosofie, politieke wetenskap, sosiologie, geskiedenis, biologie, biosemiotiek, geologie en ’n verskeidenheid ander dissiplines in hulle lokale asook globale gedaantes).

Onbetwisbaar deel van Marlene van Niekerk se poëtika is ook die voortdurende vraagstelling oor die rol wat poësie behoort te speel in die aanspreek van politieke, sosiale en omgewingsvraagstukke. Hierdie vraagstelling is trouens onderliggend aan haar ganse skrywerskap: dit is nie ’n vraag wat sy net in haar poësie ondersoek nie, maar ook in haar romans, in verhale soos dié wat in *Die sneeuslaper* verskyn en ook in haar beskoulike werk soos die essay getitel “The literary text in turbulent times: an instrument of social cohesion or an eruption of ‘critical bliss’” (Van Niekerk 2013a). Hiermee sluit sy aan by ’n wêreldwye spektrum van skrywers wat hulle ook met hierdie vraagstukke bemoei. In die geval van *Kaar* word spesifiek Suid-Afrikaanse vraagstukke (politieke korrupsie, die geweldskultuur, ekonomiese ongelykheid, en so meer) in verband gebring met die wyse waarop hierdie kwessies in die res van die wêreld manifesteer.

’n Gegewe wat steeds belangriker skyn te wees in Van Niekerk se poësie is die bemoeienis met die mens – en dus ook die digter – se posisie binne “’n wyer biosemiotiese konteks” wat daarop sinspeel dat die mens sigself moet verstaan as maar een element tussen miljoene ander op ’n planeet wat reeds onherroeplik aangetas en verander is deur die inwerking van die mens (Esterhuizen 2016).⁸ Hiermee saam gaan vrae na die gepaste maniere vir ’n digter om haar- of homself te posisioneer in ’n tyd waarin omgewingskwessies steeds dringender word.

Volgens Van Niekerk is dit belangrik om ondersoek in te stel na kwessies soos wat “’n ‘gepaste’ etos, modus en stem vir die digter van die Antroposeen” sou wees.⁹ Met haar fokus op die Antroposeen (die epog waarin menslike aktiwiteit ’n merkbare impak op die planeet het) sluit sy aan by die uitsonderlike transnasionale belangstelling wat daar tans in hierdie gegewe bestaan.¹⁰ Sy vra haar verder af hoe die skrywer hom- of haarself kan verset teen die neiging van die globale kapitalisme om diversiteit en verskil te elimineer:

hoe mens energiek, krities en verbeeldingryk weerwerk kan lewer teen die verbruikersdwingelandy van die gevorderde kapitalisme, teen die onaflatende druk om steeds makliker verteerbare, hapklare, snelvoorbereide brokke op te dis as poësie in “*global English*” wat die meeste mense verstaan. (Esterhuizen 2016)

Op hierdie vraagstuk reageer sy deur komplekse, vervreemdende en aandag-eisende gedigte te skryf in ’n klein minderheids- of mineurtaal soos Afrikaans. Hieroor meer in die volgende afdeling.

2.2 Die posisie van Afrikaans as minderheidstaal binne ’n transnasionale poëtika

’n Ander punt wat ter sake is by ’n bespreking van die transnasionaliteit van die Afrikaanse poësie, meer spesifiek dié van Marlene van Niekerk, is die posisie van Afrikaans. Die vraag is in watter opsig ’n poësie wat in Afrikaans geskryf is, hoegenaamd transnasionaal kan wees. Ramazani en Huk beskou die kwessie van transnasionaliteit vanuit die perspektief van die wêreldtaal Engels eerder as ’n minderheidstaal soos Afrikaans. In die geval van hierdie artikel gaan dit egter oor ’n letterkunde, meer spesifiek ’n bundel, in ’n minderheidstaal met ’n komplekse en gekompromitteerde geskiedenis in ’n ontwikkelende land op die uithoek van die globale suide. Afrikaans is ’n taal wat in Suid-Afrika ontwikkel het, maar deur sy oorsprong uit Nederlands verbind is met die koloniale geskiedenis van die land en deur ontwikkelinge in die 20ste eeu met die onderdrukkende bewind van die apartheidstaat. Boonop is dit slegs een van 11 amptelike tale in die land; die kulturele produksie in Afrikaans verteenwoordig dus slegs ’n klein deel van dit wat in Suid-Afrika geproduseer word.

Alhoewel Marlene van Niekerk in die onderhoude met Louis Esterhuizen gebieg het dat haar opleiding en gevolglik ook haar poëtikale opvattinge en voorkeure gevorm is deur Europese invloede, beteken dit geensins dat sy haar in haar werk losmaak van die geskiedenis en die problematiek van die taal Afrikaans, die feit dat Afrikaans vir ’n gedeelte van sy geskiedenis toegeëien is deur die Afrikanernasionalisme en van die groter konteks van Suid-Afrika nie. Hiervan getuig die groot aantal gedigte in *Kaar* waarin daar op uitgesproke wyse omgegaan word met politieke korrupsie, polisiegeweld, internasionale sportpolitiek, Suid-Afrika se geweldskultuur, ekonomiese ongelykheid, probleme in die onderwys, ongebreidelde kapitalisme en die gepaardgaande verbruikerskultuur, die nalatenskap van kolonialisme en Afrikanernasionalisme, Stellenbosch se rol in die bestending daarvan, die uitbuiting en verwoesting van die omgewing, en so meer. Die volgende reëls in “Brief aan Suid-Afrika” (181), wat in Italië geskryf is, getuig van hierdie betrokkenheid by Suid-Afrika en Suid-Afrikaanse probleme:

Suid-Afrika, die punt is, jy freak my uit, ek het nie raad nie,
quite frankly ek voel fokkol vir Italië, malvas in potte depress my
[...]

Dis oor jǒú wat ek wil rym, ek wil die clichés van jou kweeste,
jou stupid mannetjiesmites van renaissance en ontwaking
inruil vir helder ghoeens in jou verwaarloosde skoolgrond:
'n soewereiniteit gesetel in die vinding en maak
van skone dinge, bruikbare dinge.

Soos wat die wisseling in register in bostaande aanhaling suggereer, is die bundel 'n deurtastende uitdieping van al die moontlikhede wat Afrikaans bied. 'n Mens sou kon redeneer dat die oorsprong van die digter se bemoeienis met Afrikaans beskryf word in die gedigte, veral in afdeling 4, waarin die vader besing en beween word as die een wat oorsprong gegee het aan die digter se bewuswording in taal, in hierdie geval 'n taal wat toevallig Afrikaans was. Die gedigte waarin die vader as oorsprong van die digter se taal uitgebeeld word, is boonop volledig ingebed in 'n bepaalde landskap wat daartoe bydra dat die materiële aspekte van taal beklemtoon word (vgl. "Google earth", 81–3). Die hoogtepunt van hierdie vereenselwiging tussen die digterlike idiolek en die vaderlike voorbeeld is "Strofes vir my pa" (88–9) waarin die bewustheid van Afrikaans se kwesbaarheid en prekêrheid verskerp word deur die gegewe van die vader se demensie wat lei tot die verlies van sy taalvermoë, soos gesuggereer deur die slotreël: "my grote woordeboek is loos".

Hiernaas is daar ook die ontginning van verskillende variëteite van Afrikaans, waaronder die aanwending van die variëteit Kaaps in gedigte soos "Hoekom moetie worldcup wê'k?" en "poets van ons vaderland unite". Die gebruik van Kaaps in *Kaar* het bepaalde spanninge in die Afrikaanse taalgemeenskap blootgelê. Nathan Trantaal (in Marais 2013) en Annemarie van Niekerk (2013) het gesuggereer dat Van Niekerk se toe-eiening van 'n variant van Afrikaans wat veral deur bruin mense gepraat word, onvanpas is, waarop Anastasia de Vries (2015:14) geargumenteer het "dat Van Niekerk se verrekening van Kaaps wel waarde het, dat sy in die rol van medium die grense van persepsie oor Kaaps help verskuif". Daar is verder talle voorbeelde van die gebruik van 'n argaïese of ingeslape Afrikaans (ook merkbaar by onder meer Breyten Breytenbach), veral in die gedigte wat handel oor die vader en in die proses bepaalde aspekte van 'n ouer, landelike Suid-Afrika oproep. Ook die veelvuldige gebruik van Nederlandse woorde en uitdrukkings in die bundel is opvallend: enersyds hou dit verband met die plasing van sommige gedigte in Nederland; andersyds behels dit 'n poging om terug te delf na sommige van die Nederlandse oorspronge van die Afrikaanse woordeskat. In 'n sekere opsig herinner dit die leser aan die geskiedenis van Afrikaans as produk van transnasionale invloede omdat dit gebore is uit die Nederlandse kolonisering van die Kaap en 'n produk is van die wyse waarop Nederlands omvorm is deur 'n lang proses van beïnvloeding deur Maleis, Kreool-Portugees, Frans, Duits en Engels asook Arabies en die inheemse tale van Afrika. Die viering van Afrikaans se transnasionale oorspronge word as 't ware bevestig deur die wyse waarop die bundel ook put uit ander tale soos Frans, Jiddisj, Engels, Latyn, Grieks, Italiaans, Spaans, Chinees, Zoeloe, Tsonga/Sjangaan, Indonesies, Kelties, Yslands, Sanskrit en Oudnoors.¹¹ Marlene van Niekerk se transnasionale poëtika vind dus in *Kaar* uiting in 'n lokale minderheidstaal wat sy wortels in transnasionale bewegings het, maar ook uitreik na 'n spektrum van wêreldtale.

Een van die metafore wat Friedman (2010:483) gebruik vir die wyse waarop die modernisme aangepas en verwerk word in verskillende dele van die wêreld, is dié van "vernacularization". Dié metafoer is besonder toepaslik in 'n bespreking van *Kaar* waarin bepaalde opvattinge en idees uit die noordelike halfmond volledig aangepas en verinheems word in 'n taal wat uit die spreektaal van gewone mense gegroei het. Friedman (2010:490) stel dit trouens uitdruklik dat

daar binne die konteks van 'n planetêre modernisme 'n voortdurende spanning bestaan tussen die veelvoud van plaaslike tale (*vernaculars*) en die algemene lingua francas wat transnasionale verkeer bemiddel (soos Chinees, Arabies, Frans en Engels). Volgens haar word die voortbestaan van plaaslike tale voortdurend bedreig en word die moedertaalsprekers van die lingua francas bo alle ander bevoordeel. Daarom voel sy: “Challenging modernism’s complicity with colonialism in the formation of a planetary modernist studies requires studying, reading, and empowering the vernaculars” (Friedman 2010:490). Die gebruik van Afrikaans in 'n bundel soos *Kaar* behels dus die bemagtiging van 'n minderheidstaal en die verinheemsing van transnasionale invloede soos die modernisme. Dit blyk uit die viertal gedigte wat vervolgens bespreek sal word en waarin die lang nawerking van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis opgeroep word.

3. Die transnasionaliteit van *Kaar*: 'n ondersoek na vier gedigte

Soos wat reeds hier bo sou geblyk het, is daar, ten spyte van die uitgebreide interaksie met transnasionale opvattinge, vorme en inhoud, in *Kaar* ook blyke van 'n duidelike geplaasheid in Suid-Afrika. Hierdie geplaasheid binne 'n bepaalde lokale konteks (dit wat Romana Huk “sitedness” noem) wat in verskillende verhoudings met 'n groter transnasionale of globale konteks staan, kom op verskillende punte in *Kaar* ter sprake. Ten einde die komplekse wisselwerking tussen transnasionale elemente en die geplaasheid in Suid-Afrika te ondersoek, fokus ek op 'n viertal gedigte waarin beide die historiese en die kontemporêre interaksie met Nederland ter sprake kom. Enersyds word daar verwys na die spreker of subjek in die gedigte as 'n afstammeling van die Nederlandse koloniserings van die Kaap; andersyds as iemand wat onherroeplik geworteld is in Suid-Afrika ten spyte van die probleme wat die land ervaar en ten spyte van die verlange om by geleentheid aan Suid-Afrika te ontsnap na 'n land soos Nederland. Uit elkeen van die gedigte blyk 'n hoogs verwickelde spanning tussen die transnasionale en die plaaslike en 'n uiters komplekse verhouding met die vaderland.

Ek fokus eerstens op die gedig “Heavy metal in Bagdad” uit die bundel se sesde afdeling waarin die fokus veral val op die verantwoordelikheid van die digter binne omstandighede soos dié wat in die tyd rondom die skryf van die bundel in Suid-Afrika geheers het. Vervolgens bespreek ek die gedigte “Etologie” en “Sorry suide”, eweneens uit die bundel se sesde afdeling, waarin die implikasies van die spreker se geplaasheid in en verhouding met die globale suide¹² as teenpool van die globale noorde (en dus die Weste) ten tonele gevoer word. Daarna volg 'n bespreking van die gedig “Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas”, uit die sewende afdeling van die bundel, waarin die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika weer ter sprake kom, maar geplaas teen die groter agtergrond van globale ekologiese vraagstukke en die vraag hoe die digter daarop moet reageer. My fokus val in hierdie ontledings op die inhoudelike eerder as die vormlike aspekte van die gedigte.

3.1 Die globale suide teenoor die globale noorde: “Heavy metal in Bagdad”

Die gedig “Heavy metal in Bagdad” (123–4) lui die sesde afdeling in die bundel in. Die gedigte in die vyfde afdeling is geplaas in 'n wye verskeidenheid wêreldruimtes wat strek vanaf Nieu-Seeland, Brittanje en die VSA tot by Suid-Afrika, met die laaste vier gedigte gewy aan Nederland (waaronder die uitgebreide 10-delige “Oujaar Amsterdam 2007”, 115–

20). “Heavy metal in Bagdad” volg direk hierna en kan dus gelees word teen die agtergrond van die transnasionale beweeglikheid wat deur die fokus op verskillende ruimtes in die vyfde afdeling se gedigte gedemonstreer word.

Heavy metal in Bagdad

Mens wil miskien terug
na jou vaderland, sat
van die skugter koekoeke
in paardekastanjes se sagte wit
wiegende rokke, en treine
wat loop soos koekoekklokke,
en mense met handdrukke
in banketbakkerye, en honde
poepend van hondebroke,
en tieners aspersiebevingerd
in manelle voor konsertklaviere,
en drop-outs met teorieë
van die wêreldeinde,
en vliegtuie silwer muskiete
gestapel in spirale bakke
bokant kratte mensneste,
hangreiers grou fregatte
krysend na krokette
op die trottoirs.

Jy wil terug na jou land,
jy wil jou tontel toets vir lading:
op weerlig, op wilde spinasie
langs die landingsbaan, op vermoedens
trou aan jou alvleisklier,
want jou mondhoeke kwyn
van lag en grimas in die vreemde,
dis tyd vir dieper organe,
en jy soek vandale, kameleons,
bakkranse, anemone
in die glasige koppe van branders,
jy soek ’n breekwater om op te improviseer,
einders van kwarts om jou naels op te slyp,
bars brame van verwildering,
maar loop jou vas in fokkers soos bokke
agter ’n sokkerbal, of dit Jesus is
op ’n wolk, godJesus op ’n wolkekrabber,
die heilige gees in ’n doelhok
soos ’n karper in ’n fuik,
en opstandiges met stokke, en ministers
snuiwend onder die rokke
van wywe blink margarienblokke,
en burgemeesters met varknekke

uitgeslaan van skelmpokke,
en wit mannetjie- en wyfiepoëters
makelaars van wrokke en bakke ham-
en peersalade, flou makoue die fokken lot
wat op mekaar se koppe kak in elitêre furie
oor taks, slaggate en historiese skuld,
sterk geparfumeerde bakterieë,
vrot kulture op swak spanspek,
terwyl die outsiders binnetoe groei
soos hidrouliese rose.

Nee, dié wêreld is ook geen woning nie,
'n karavaanpark dalk, 'n spazashop
van blues en selfvertroosting?
Dit gee my 'n idee: Heinz-tamatiesop
vir my vanaand, en 'n video in my bed
van heavy metal in Bagdad,
waarom na elders probeer ontsnap?

Die gedig begin met 'n voorwaardelike stelling, aangedui deur die woord “miskien”: “Mens wil miskien terug/ na jou vaderland, sat van die skugter koekoeke/ in paardekastanjes se sagte wit/ wiegende rokke”. Die spreker (hier aanwesig in die selfdistansiërende jy-vorm) is dus nie volkome seker of sy werklik wil terugkeer na haar vaderland nie. Tog word daar in die res van die eerste strofe uitgebrei op dit waarvan die spreker “sat” is in 'n ruimte wat vermoedelik Nederland, of ten minste Europees, is: die skugterheid en gedemptheid van die omgewing, die stiptheid van die treine, die vriendelike mense in die banketbakkerie, die stadshonde, die oogeraffineerde kultuurlewe, die teorieë oor die wêreldende, die hiperverstedelike omgewing waarin vliegtuigverkeer bo digbewoonde woonstelblokke hang en selfs die wilde voëls gedomestikeer raak (“krysend na krokette/ op die trottoirs”). Die kort versreëls deur enjambemente aaneengeryg skep die indruk dat hierdie gedig 'n spel speel met vlugtige invalle, vooroordele en haastige afleidings eerder as deurdagte argumente. Dit klink immers nie heeltemal rasioneel om hierdie gerieflike burgerlike ruimte te wil verlaat nie.

Die tweede strofe verskaf die rede waarom die spreker wil terugkeer na haar vaderland: “Jy wil terug na jou land,/ jy wil jou tontel toets vir lading”. Tontel is 'n lig ontvlambare stof wat aan die brand gestee kan word deur 'n vonk uit 'n vuursteen; dit klink dus asof die spreker in haar vaderland wil gaan toets of haar passie, en vermoedelik ook kreatiwiteit, nog kan ontbrand, en wel áán of óp 'n ruimte wat die teenoorgestelde is van die getemde, beskaafde en oogeraffineerde Europese ruimte wat in die eerste strofe beskryf word. Sy som dit waarop sy haar tontel wil toets soos volg op: “op weerlig, op wilde spinasie/ langs die landingsbaan, op vermoedens/ trou aan jou alvleisklier”. Sy wil dus haar kreatiwiteit op 'n ruie omgewing toets, en ook die “vermoedens” wat spruit uit haar liggaam en organe (sy verwys na die pankreas) in haar vaderland gaan toets omdat sy voel “dis tyd vir dieper organe”. Dit is duidelik dat sy 'n behoefte het om haar kreatiwiteit te voed en uit te daag in 'n omgewing (haar vaderland) waarmee sy vanweë geboorte 'n liggaamlik-intuïtiewe eerder as 'n rasioneel-verklaarbare band het. Dit is ook 'n ruwer, meer ongetemde omgewing: “jy soek vandale, kameleons,/ bakkrans, anemone/ in die glasige koppe van branders/ jy soek 'n breekwater om op te improviseer,/ einders van kwarts om jou naels op te slyp”. In hierdie

uitdagende soort konteks voel sy dat sy verplig sal wees om te improviseer en dat sy die geleentheid sal hê om haar kreatiewe vermoë te slyp en verskerp.

Die res van die tweede strofe suggereer egter dat dit helaas nie is wat sy in haar vaderland vind nie. Sy loop haar vas in sportbesetenes (die verwysing na sokker suggereer dat die gedig rondom 2010 en die aanbieding van die Wêreldbekersokkertoernooi in Suid-Afrika geskryf is), opstandiges, beluste ministers, korrupte burgemeesters, wit digters wat in 'n stryd met mekaar gewikkel is en migrante van buite. Dit lei tot die besef: “Nee, dié wêreld is ook geen woning nie”, met 'n toespeling op Totius se bekende religieuse gedig “Die wêreld is ons woning nie”. Haar vaderland is hoogstens “'n karavaanpark” (met ander woorde 'n tydelike en tweedeklas blyplek) of “'n spazashop/ van blues en selfvertrouing” ('n spesifiek Suid-Afrikaanse soort buurtwinkel waarvoor jy nostalgies-melankolies kan raak en jouself op dié manier kan vertroos). Die vaderland of nasionale ruimte word dus gesien as beperkend en inperkend vir die kunstenaar ten spyte van die verwagting dat dit kreatief uitdagend sal wees.

Die verwysing na “blues en selfvertrouing” lei assosiatief tot die gedagte dat sy van hierdie situasie moet ontvlug deur liever vir haar Heinz-tamatiesop te maak en in haar bed na 'n video van “heavy metal in Bagdad” te kyk. Die gedig sluit af met die woorde “waarom na elders probeer ontsnap?”. Dit klink na 'n uiters ironiese oplossing vir die probleem dat sy nóg in Europa nóg in haar vaderland kreatief uitgedaag voel: die verwysing na Heinz-tamatiesop suggereer 'n geblikte globale kultuur (Kraft Heinz is 'n Amerikaanse maatskappy wat in voedselverwerking spesialiseer en wêreldwyd sake doen), terwyl die verwysing na “heavy metal in Bagdad” die teenoorgestelde oproep. Die film *Heavy metal in Baghdad* (2007) volg die optredes van die Irakkese heavy metal rock-groep Acrassicauda in hulle vaderland te midde van groot weerstand weens hulle aansluiting by die Westerse rock-kultuur en gee ook insig in die probleme wat hulle ervaar om hulle musiek te maak te midde van die verwoesting van 'n oorlog wat hulle uiteindelik dwing om na Sirië te vlug. Die frase “heavy metal in Bagdad” roep naas die musiekgenre wat hulle bedryf, natuurlik ook die bombardement van Bagdad en die oorlog in Irak op. 'n Resensie van die film wat in *The New York Times* verskyn het, beskryf dit as “[b]oth a stirring testament to the plight of cultural expression in Baghdad and a striking report on the refugee scene in Syria” (Lee 2008). Die spreker wat gehunker het na Suid-Afrikaanse realiteite waarop sy haar kreatiewe naels kon skerpmaak, retireer dus volgens die slot van die gedig na haar bed waar sy produkte uit die groter, transnasionale wêreld kan verbruik. Ironies genoeg toon een van hierdie produkte (die film *Heavy metal in Baghdad*) hoe moeilik dit is om as 'n kunstenaar 'n transnasionale genre (rockmusiek) te probeer uitleef in 'n nasionale ruimte wat vanweë 'n bepaalde geloofsstelsel én die geweld van oorlog nie gunstig is vir vrye uiting deur die kunstenaar nie.

Op sy minste suggereer hierdie slotstrofe die komplikasies daarvan om 'n kunstenaar te wees wat vasgevang is tussen die beperkinge wat opgelê word deur sensuur en geweld in die nasionale ruimte en die ontmagtigende saaiheid van 'n globale ruimte. Dit is veral ook 'n wrang vorm van selfkritiek: die spreker neem hierdie gegewe waar vanuit die veilige, persoonlike ruimte van haar bed en is kennelik nog nie uitgelewer aan die realiteite van sensuur, oorlog en vlugtelingskap nie. 'n Toevlug tot die private domein mag die enigste opsie wees in hierdie onbehaaglike toestand, maar daar is die suggestie dat dit nie vir die digter 'n bevredigende situasie is nie.

3.2 Geplaastheid in die postkoloniale suide: “Etologie” en “Sorry suide”

“Etologie” en “Sorry suide” staan, nes “Heavy metal in Bagdad”, in die sesde afdeling van die bundel; ook hierdie gedigte takseer die subjek en spreker se posisie as bewoner van die globale suide, meer spesifiek ’n land met ’n koloniale geskiedenis. “Etologie” (143–4) kan verder gelees word teen die agtergrond van Van Niekerk se uitspraak dat sy dit nodig vind dat digters hulleself in “’n wyer biosemiotiese konteks” moet begin verstaan (Esterhuizen 2016).

Etologie

Soos elke dier erf sy deur toeval ’n omgewing, ’n gewrig
van tyd en enkele refreine – alewee, mosbol, merinoskaap
wat sy uitklank vir ’n brose vader in sy kou van chroom -
’n wiegelied van Rondekuil as hy om silwer damme
van sy kindheid skrou.

’n Elektromaas van blieps en seine
verskaf kontak met naasbestaendes in die buiteland: sy luister
na die NOS-journaal as dyke lek of Bach in die Concertgebouw –
haar voorsate was Hollanders wat indertyd die Kaap
verkrag het namens God en die Oranjes van Nassou.

Drie eeue later verbruik sy kaas, olywe,
proewerswyne, ’n lugverkoelde motorkar, plus perkoleerder
vir haar koffie, verkrop in haar gekultiveerde jaart
die voorgeskrewe selfsensuur oor ’n nuwe ligting potentate.

Musiek merk haar domein, en ingelyste prente, ’n stres-afwerende
matras, oorproppe, slaappille, romans soos *Die Verdriet van België*
en gedigte van Paul Snoek, ’n skoonmaakdiens, ’n woordeboek
met ryme en vergoeilikings – humanisties-liberaal – van grypsug
soos dit nooitaflatend uit die bloed-deurdrenkte bodem walm.

Sy skraap verniet die laag vernis uit die kiewe van haar naaste
wat sonder chaos trag te leef, sy wag dat Kairos eersdaags
haar verleentheid oor haar weelde ’n genadeslag sal dien
of ’n vluglyn à la Deleuze verskaf, skenk pilchards
in tamatiesous aan hongeres oor haar onderdeur, lees beduus
Von Uexküll oor die aangepastheid van die luis.

Vir eekhorings in balaklawas druk sy die alarmknop,
bevoel haar tralieslotte en die skokstaaf langs haar bed,
begroet om elke draai ’n blik wat haar takseer as plunderbaar,
hoed haar handsak, kyk reëlmatig agter haar, swenk
soms vir haar eie skadu in die skadulose supermark
gryns terwyl sy vaar na plekke agter mure en dik glas in die smal
trajek van haar bevoorregting, wit vlag aan die mas.

Wat ek skort dink sy, is 'n akwarium, 'n postkoloniale
Umweltkas by binnelandse sake waar ek as ingelegde semafoor
in 'n Perspex-slottoneel kan pas, 'n spesie sonder voetligte of wrok,
beperkte speelvak van 'n sitcom: Kortverblyf se gas.

Etologie kan volgens woordeboeke sowel na die bestudering van karakter en die vorming daarvan as die bestudering van die lewensgewoontes en gedrag van diere, veral as 'n aanpassing by 'n spesifieke evolusionêre nis, verwys.¹³ Die vrou wat in die gedig beskryf word, word dus ten opsigte van die vorming van haar karakter, haar gedrag en haar aanpassing binne 'n bepaalde ruimte beskryf (gepaardgaande met die suggestie dat sy die soortgenoot van ander niemenslike wesens is en nie wesenlik van hulle verskil nie). Die beginreëls bevestig dat sy deur toeval gesitueer is in 'n bepaalde ruimte (“'n omgewing”) en tyd (“'n gewrig”). Dat sy dit geërf eerder as gekies het, word bevestig deur die verwysing na haar vader as die oorsprong van haar wese en taalgebruik deur die Afrikaanse woorde “alewee, mosbol, merinoskaap” wat sy vir hom klank as sorgbehoewende bejaarde wat na sy “kindheid” verlang.

Die tweede strofe verwys beide na haar geskiedenis as die afstammeling van Nederlandse setlaars in Suid-Afrika (“haar voorsate was Hollanders wat indertyd die Kaap/ verkrag het namens God en die Oranjes van Nassou”) en haar transnasionale gekonnekteerdheid met die buiteland, spesifiek Nederland, soos bemiddel deur moderne tegnologie (“'n Elektromaas van blieps en seine/ verskaf kontak met naasbestaendes in die buiteland: sy luister/ na die NOS-journaal as dyke lek of Bach in die Concertgebouw”). Die derde strofe teken haar as betreklik bevoorregte lid van die middelklas (sy verbruik kaas, olywe, proewerwyne, het 'n lugverkoelde motor, 'n koffieperkoleerder en 'n “gekultiveerde jaart”, m.a.w. 'n goedbeplante tuin én 'n goeie opvoeding). Tesame met die verwysing na haar herkoms teken dit haar binne die Suid-Afrikaanse konteks as 'n bevoorregte wit persoon wat as gevolg daarvan haar kritiek op die huidige heersersklas (“'n nuwe ligting potentate”) moet terughou (vgl. “verkrop”, “die voorgeskrewe selfsensuur”).¹⁴ In strofe vier word daar gewys op die dinge waarmee sy haar domein “merk” ('n woord wat binne die taalgebruik van die etoloog pas): kultuurprodukte (musiek, skilderye, letterkunde uit België, rymwoordeboeke), verbruiksgoedere ('n stresafwerende matras, oorproppe, slaappille, 'n skoonmaakdiens) en humanisties-liberale vergoelings van die “nooitaflatende” grypsug wat sy rondom haar waarneem.

Volgens die vyfde strofe is die resultaat van haar bevoorregting binne die Suid-Afrikaanse konteks die vrees vir vergelding: terwyl sy vir die hongeres kos gee by haar deur, verwag sy óf 'n genadeslag óf 'n “vluglyn á la Deleuze”. 'n Betekenisvolle gegewe in hierdie strofe is die laaste reël se verwysing daarna dat die vrou (waarskynlik 'n geobjektiveerde self van die digter) die biosemiotikus “Von Uexküll oor die aangepastheid van die luis” lees en dat Von Uexküll se term *Umwelt* later in die gedig klink. Giorgio Agamben (2000:40–1) verduidelik laasgenoemde term op 'n manier wat vir hierdie gedig ter sake is:

Von Uexküll begins by carefully distinguishing the *Umgebung*, the objective space in which we see a living being moving, from the *Umwelt*, the environment-world that is constituted by a more or less broad series of elements that he calls “carriers of significance” (*Bedeutungsträger*) or of “marks” (*Merkmalträger*), which are the only things that interest the animal. In reality, the *Umgebung* is our own *Umwelt*, to which

Uexküll does not attribute any particular privilege and which, as such, can also vary according to the point of view from which we observe it.

Von Uexküll beskryf in 'n baie bekende passasie hoedat die luis as voorbeeld van hierdie konsepte slegs reageer op betekenisvolle aanwysers in haar omgewing: die luis is sensitief vir lig wat haar in staat stel om haar weg na die bopunt van 'n grashalm te vind; sy herken die reuk van 'n naderende soogdier waarop sy dan val; sy registreer die temperatuur van die warmbloedige dier en vind dan met behulp van die tassintuig 'n plek waar sy haar kan inbed in die vel om die prooi se bloed op te suig (vgl. Agamben se omskrywing, 2004:47).

Die verwysing na Von Uexküll is betekenisvol omdat dit suggereer dat die bevoorregte wit Afrikanervrou in die gedig, afstammeling van Europese koloniste in Suid-Afrika, ten spyte van haar gekultiveerdheid en tegnologiese bemiddeldheid, nie weselik verskil van die luis nie, 'n opvatting waardeur Van Niekerk haar voorskryf dat die digter hom- of haarself in “die groter biosemiotiese konteks moet verstaan” (Esterhuizen 2016) in werking stel. As persoon wat “vaar [...] in die smal/ trajek van haar bevoorregting” reageer sy, net soos die luis, op die aanwysers (die “carriers of significance” en “marks”) in haar omgewing wat haar bedreig: sy druk die alarmknop wanneer sy beweging gewaar, is bedug op alle blikke wat haar as “plunderbaar” beskou, en skrik vir haar eie skaduwee in die supermark. Sy is hiperbewus daarvan dat haar bevoorregting as wit persoon haar 'n teiken maak vir misdadigers, en lees – soos die luis – al die indikatore in haar omgewing vanuit hierdie optiek. Daarom gee sy haarself by voorbaat oor om die vrede te behou: as wit vrou hys sy 'n “wit vlag aan die mas”.

Met 'n sterk sin vir selfironisering en selfrelativering dink die vrou in die slotstrofe dat sy soos 'n biologiese spesimen in 'n versamelaarskabinet hoort ('n mooi omkering van die ou koloniseerderspraktyk waar die gekoloniseerde mens, dier of plant geobjektiveer is). Sy verwys dus daarna dat sy 'n “akwarium” kort: 'n ruimte waarin sy by implikasie besigtig kan word as voorbeeld van 'n rare of amper uitgestorwe spesie. 'n Ander moontlikheid is dat sy vertoon kan word in 'n “postkoloniale Umweltkas by binnelandse sake”. Die *Umwelt* van hierdie nasaat van die Hollandse koloniste is 'n postkoloniale wêreld waarin sy haar steeds meer bedreig voel. Verder stel sy haarself hierdie Umweltkas voor “by binnelandse sake”, met ander woorde die plek waar 'n mens aansoek doen om 'n identiteitsdokument of 'n paspoort. Hier kan sy funksioneer “as ingelegde semafoor in 'n Perspex-slottoneel”, dus as 'n seinapparaat, wat die boodskap dat dit die einde (“slottoneel”) is van haar spesie in hierdie omgewing, kan oordra. Die slotreël verwys na hierdie spesie se “beperkte speelvak” binne die huidige omgewing (die vrees vir gevaar dui dit alreeds aan), tipeer dit as 'n “sitcom” ('n kortstondige situasie-komedie) waarin die vrou wat beskryf is, uiteindelik die universaliteit van 'n ou gesegde oor die mens se sterflikheid op 'n heel spesifieke manier gaan demonstreer: as wit vrou in Afrika is sy naamlik “Kortverblyf se gas” in die globale suide.

Die implikasie is verder dat die wit Afrikaanse vrou wat hier beskryf word, uiteindelik sal tuishoort in 'n soort kuriositeitekabinet wat by die Departement Binnelandse Sake uitgestal sal word om almal wat oor die grense van die land beweeg te herinner dat die lewe in die geheel gesien kort is, maar ook dat die tyd vir die afstammeling van Europese koloniseerders in Afrika beperk is en dat hulle besig is om relikte, museumstukke of kuriositeite te word. Die gedig is dus gebou op die transnasionale dinamiek onderliggend aan Suid-Afrika se koloniale geskiedenis en maak gebruik van transnasionale inhoude (vgl. die verwysings na die Duitse bioloog Von Uexküll) om die persoon wat in die gedig beskryf

word se gevoel van voorafbepaaldheid (op die patroon van die luis), maar ook prekêrheid in 'n bepaalde *Umwelt*, te verwoord.

Hierteenoor gee “Sorry suide” (127–8) 'n ander – en byna kontradiktoriese – perspektief op die spreker se verankering in Suid-Afrika as deel van die globale suide. Die gedig beskryf 'n toevallige konfrontasie tussen drie middeljarige wit vroue en drie hawelose mans in 'n winkelsentrum, waarskynlik in die universiteitsdorp Stellenbosch. Die spreker in die gedig verwys na die drie vroue wat in die parkeerruimte van 'n winkelsentrum staan en wag vir die hysbak as “drie winkelsusters,/ 'n inerte poppekassie” (wat weer die beeld van 'n kuriositeitkabinet oproep) en gaan verder:

[...] Ons spieël 'n diep verwantskap
na mekaar: wit, bo vyftig, lig onseker, klasgevoelig en respekvol
na ons naaste met selfbewuste dampies van Chanel.

Die spreker in die gedig spekuleer dat die een vrou 'n “komponis se weduwee” is en die ander “'n landskapsargitek-mevrou”, terwyl sy haarself identifiseer as die “universitêre lesbian”. Deur middel van verdere verwysings na die komponis Brahms en die skilder Watteau word dié groepie geteken as middelklas, goed opgevoed en gekultiveerd in die Eurosentriese sin van die woord. Hierdie groepie word dan skielik gekonfronteer met 'n drietal hawelose mans wanneer die deure van die hysbak oopgaan in 'n moment wat in sy onverwagse makaberheid voorgedra word as 'n byna apokaliptiese toneel:

en toe, sonder fanfare, sis die voorhang oop
en deur die vlek-vry chroomnaat bars 'n ander drieling
soos iets uit Openbaring, kompleet met rookreuk om die skouers
en naelstring van verloedering nog nooit deur niemand afgeknip,
drie manne met 'n sak vol bene uit Shoprite of uit Checkers,
kalkoen-belél die onderkaak, die oë galbelope, geradbraak die koppe,
die tonge lallend van godweetwater brandstof wat blou vlamme
op die lippe lek, vlak uit die moer reeds op die bek geskop, die lipnaat
geboetseer deur post- of prenatale messe, die nekke gekwas
soos wrakhout, wilde drifsels pis en voete in moddervodde.

Die klasverskil tussen die gekultiveerde vroue en die verwaarloosde mans is skreiend. Dit is duidelik dat die groepie mans armoedig is (hulle kan nie vleis koop nie, slegs bene), dat hulle tyd in die buitelug langs vuurtjies deurbring (daar is 'n “rookreuk” om hulle skouers), en verloederd is op 'n manier wat aandui dat hulle nog nooit enige behoorlike sorg gehad het nie. Hulle gesigte is verweer (“kalkoen-belél”) en dra die tekens van siekte (“oë gal-belope”); hulle drink die kruuste vorme van alkohol, byvoorbeeld brandspiritus wat in Suid-Afrika blou of pers gekleur word (“brandstof wat blou vlamme”/ op die lippe lek”), dra tekens dat hulle reeds van voor hulle geboorte af blootgestel is aan geweld (“op die bek geskop, die lipnaat/ geboetseer deur post- of prenatale messe”) en is geklee in jammerlike vodde (“drifsels pis en voete in moddervodde”).

Hierna volg 'n komiese dansie waarin die twee drietalle mekaar probeer ontwyk en omseil nadat hulle voor die hysbak se deur teenoor mekaar beland het. Die spreker verwys daarna as 'n toneel wat die Spaanse skilder Goya oproep en bely onmiddellik haar Eurosentrisme teenoor die leser: “u begryp, my vergelykings spreek/ van onvermoë in Afrika”. Een van die

wit vroue spreek selfs die twyfel uit of die bydrae van 'n teoretikus uit 'n ander deel van die globale suide, naamlik Gayatri Spivak, genoeg sou wees om hierdie soort situasie te hanteer: “ek wil nog sien hoe Spivak in haar blou sysari's/ met hierdie subalternes¹⁵ rys plant op terrassies”, sê sy. Uiteindelik word die twee disparate groepe Suid-Afrikaners (die drie wit middelklas vroue en die drie verwaarloosde haweloses) saamgesnoer tot 'n Suid-Afrikaanse eenheid deur die intrede van 'n nie-Suid-Afrikaner, soos af te lei is uit die volgende reëls:

We do not, sê die Kongolees, wat diens verleen aan vroueparkeerders,
have people like you in our country, en hy glimlag medelydend oor die hele
aan mekaar gewaagde halfdosyn, please lift your hats and say good day
like gentle people. En die kakmadams styg in die walm van die gode
en die bossiesmanne daal in die dwelm van parfuums,
ewe perfide, ewe infidel, en fok, toe moet u hoor hoe lag
weerskant van die vlekkelose poorte twee vaderlandse trio's antifonaal,
oor die swart man uit die Kongo wat nie 'n cooking clue
het van ons besigheid met elkaar in hierdie sorry suide nie.

Die resultaat is dat die wit vroue en die haweloses gesien word as “ewe perfide, ewe infidel” (dus ewe troueloos en verraderlik, ewe heidens) deur die buitestander en juis daaruit hulle solidariteit put. Hulle word ook deur die ontmoeting deel van mekaar deurdat hulle reuke (en ook stande) uitruil: die “kakmadams styg in die walm van die gode” wanneer hulle met die hysbak na die boonste verdieping gaan en die “bossiesmanne daal in die dwelm van parfuums” wanneer hulle deur die ruimte beweeg waar die vroue gestaan het met hulle “selfbewuste dampies van Chanel”. Hulle vorm dus 'n verenigde front teenoor die buitestander van die Kongo wat geen kennis het van die wyse waarop hulle met mekaar omgaan nie, hoe ongemaklik en ongelyk daardie omgang ook mag wees. Indien vanuit die transnasionale perspektief beskou, lyk dit asof die grens hier vir 'n wyle gesluit word teenoor die buitestander om tog 'n soort nasionale solidariteit te betuig tussen dié twee uiteenlopende groepe of “trio's”. Die “suide” in hierdie geval is nie die globale suide nie, maar die suidelikste land in Afrika waarin daar volgens die spreker tog 'n rudimentêre vorm van eenheid en solidariteit bestaan, al is dit dan met erkenning van die haglike ongelykhede. In hierdie opsig vorm die gedig “Sorry suide” 'n teenhanger vir “Etologie” waarin die vrou haarself 'n rariteit en vreemdeling voel in postkoloniale Suid-Afrika omdat sy die afstammeling van die eertydse koloniale heersers is.

3.3 Kolonisering, transnasionale kapitaal en die omgewing: “Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas”

'n Verdere refleksie op die transnasionale impak van kolonisering en die skakeling daarvan met globale kapitalisme vanuit 'n suidelike perspektief is die gedig “Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas” met die subtitel “Vir die meesters van Shell, 'n boodskap uit Suid-Afrika” (172–4). Die onderskrif beklemtoon dus die gelokaliseerdheid van die gedig: dit staan trouens in die bundel se sewende afdeling waarin 'n hele reeks misstande in die Suid-Afrikaanse samelewing aangespreek word (moord, polisiegeweld, kindermishandeling, omgewingsuitbuiting, geweld gebore uit die mag van kolonialisme en apartheid, geweld gebore uit die onmag van armoede en onderdrukking). In “Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas” word die voorgenome hidrobreking deur die Nederlands-gebaseerde transnasionale korporasie Shell ten einde aardgas in die Karoo-gedeelte van Suid-Afrika te vind, ter sprake gebring. Terselfdertyd word daar vrae gestel oor die rol, die “teorie en

praktyk” van die digkuns in ’n era waarin hierdie skadelike omgewingspraktyke algemeen is. Dit opper ook die vraag na ’n transnasionale poëtika in dié sin dat daar gevra word of daar naas gedeelde estetiese opvattings, vorme, trope en inhoude ook gedeelde verpligtinge is ten opsigte van die digterlike praktyk.

Die gedig neem die vorm aan van ’n besinning oor die digkuns wat geleidelik oorgaan in ’n gesprek met Jan Willem Eggink, Shell se hoofbestuurder in Suid-Afrika ten tye van die kontroversie rondom dié transnasionale korporasie se aansoek in 2011 om te soek vir aardgasbronne in die Karoo deur hidrobreking te doen. Hewige protes van sowel menseregte- en omgewingsorganisasies as boere en grondeienaars het gelei tot die instel van ’n moratorium op hidrobreking, maar dit is in September 2012 opgehef, waarna die stryd tussen Shell, die regering en besorgdes voortgegaan het. Eggink is in Maart 2015 uit Suid-Afrika onttrek nadat Shell besluit het om voorlopig hulle planne vir hidrobreking te laat vaar weens die lae olieprys (vgl. Gosling 2015, Du Toit 2015). Die gedig is 11 November 2011 gedateer en kom dus uit die periode kort na die eerste aankondiging van Shell se voornemens. Die spreker plaas die gesprek met Eggink baie uitdruklik in die Karoo (vgl. die verwysings na Laingsburg, Tarkastad, Sutherland, Spes Bona by Cradock) voordat daar in die slot van die gedig verwys word na Nigerië en Ogoniland, waar Shell ook olie ontgin:

Teorie en praktyk van die digkuns in ’n era van aardgas
(*Vir die meesters van Shell, ’n boodskap uit Suid-Afrika*)

Nie dat daar selfs in die digkuns ’n oomblik
van nul-eksploitasie bestaan waar die maker
by die stil soet mimosa sit, haar skadu gehang
aan halfwoestynklankies, haar spoeg ingesluk
voor ’n plakkie, ’n klip, ’n sandakkedis,
nie dat sy anderkant Laingsburg haar woorde
toevée onder skaliegruis alvorens sy adelwipagtig
waterpas kom met die dun pers lyn van die horison
om vanagter die mistieke ooglid
die ek-lose vonkswart son te aanskou – nee,
die drang tot kleim en ontginning
kan die meeste poëte ewemin keer
as opelyf of ’n ereksie. Poësie dien ’n territorium,
en is gevat in refraine soos skil turksvyskil,
soos been sybokneusbeen, soos die ruil
van sout en velle by die koop of die roep
van die vuurneknaguil in die kerkhof van Tarkastad.

In hierdie tampende niet, geheet die Karoo
waar agterstand eindig in bloeiselspronge,
revolusies, Meyer se Beaufort-Wesgesigte,
’n komeet-reën oor die eskarp by Sutherland
vat ek my drewel van jambes en breek
die geskiedenis vir Jan Willem Eggink
uit die kelders van oorsaaklikheid –
naas binnehuisversiering is poësie ook ’n wapen.

Jou naamgenoot, Jan, die een van sestien twee-en-vyftig,
het ter wille van kruidnaels sy slawe onder die VOC-loep
omgedop soos toktokkies en hulle ledemate afgeskeur.
Vervolgens kon, deur dié koloniale voorsortering,
Verwoerd drie eeue later sy fascisme insaai soos varkmasels.
(Vir wat het julle die hoflike Swartskoen
nie daar anderkant gehou nie? Uit 'n blou stoel
in Den Haag kon hy Wilders help pleit vir kopdoekbelasting,
of, weet ek veel, oogkwarantyn vir Toeregs.)
Daarna in die tagtigs het julle apartheidslemoene
en kolonie-argiewe sonder fatsoen
in die Keizersgracht gesmyt en drie
dekades later is julle met harde oë terug
vir gas, die liksens gesmeer uit die palms
van staatskleptokrate wat lumpenprolete in dosyne
laat platskiet voor 'n platinumskag.

Nie dat daar 'n oomblik sonder fraktuur
bestaan waar die digters swyend in die stil rooi stof
van die dageinde sit by 'n vetplant, 'n klip, 'n sandakkedis –
ons ydelheid verhoed dit, ons radbraak ons sinne
om jou aandag te kaap. Net soos daardie eerste godvergete Jan
weet jy de fok nie wat jy hier begin nie, boetie.
In die emalje aandlug van Spes Bona, sestig myl anderkant Cradock
waar godgloeiend geel met rooi gestriem jou jakobskulp
sy intog bo die garingbome maak, vra ek:
het jy in dié warmlugballon hiernatoe gesweef gekom
uit jul olievelde in die Niger-delta? Kon jy goeie hoogte
kry van hoe dit lyk waar julle besig was?
Die vuurspuwende gras? Die olie-lanferende rivier?
Fantoomwoude mangliet waar petrolslange
in die hakskeen pik? Stel jou voor julle het dit probeer doen
op die Vinkeveense plas! Ek vra: gaan julle hier ook julle spioene
die kabinet inknoei soos in Nigerië?

Jy hoef slegs 'n Lexus, 'n Rolex, 'n goue stewel
aan te bied, lughartig soos Van Riebeeck lint en krale
aan die Khoi, en jou kop is deur, hulle sal jou Tafelberg
op 'n dienblad gee as jy betaal vir eksplorasiatorings,
geen stroom of berg het hier nog himen.
Let op: langs my sit die gees van Kenule Saro-Wiwa,
hy rook sy klein swart pyp. In 'n sagte lispelende Ogoni
wat ek net half verstaan dikteer hy die storie
van Karololo Kogbara aan dié wat uit die laaste rein
grondwater van gewete briewe wil skryf vir Beatrix.
Jy begryp, Jan Eggink, hý het die stem,
ek het die skrif, die herkenning.
(11 November 2011)

Uit die staanspoor gee die digter toe dat die digkuns of digter self nie vry te spreek is van die klag van eksploitasie en appropriasie (die saak waaroor sy van voorneme is om Shell aan te spreek) nie: “Nie dat daar selfs in die digkuns ’n oomblik/ van nul-eksploitasie bestaan waar die maker/ by die stil-soet mimosa sit [...] haar spoeg ingesluk/ voor ’n plakkie, ’n klip, ’n sandakkedis”.¹⁶ Sy sê voorts: “nee,/ die drang tot kleim en ontginning/ kan die meeste poëte ewemin keer/ as opelyf of ’n ereksie”. Daar is selfs ’n implisiete gelykstelling van die digter met die hidrobrekers wanneer daar gesê word: “Nie dat daar ’n oomblik sonder fraktuur/ bestaan waar die digters swyend in die stil rooi stof/ van die dageinde sit” nie. Hiernaas word daar egter ook die stelling gemaak dat die poësie ’n verpligting het met betrekking tot ’n bepaalde gebied: “Poësie dien ’n territorium/ en is gevat in refreine.” Onderliggend aan hierdie uitspraak is waarskynlik die Deleuziaanse nosie dat die kunswerk, en dus ook ’n gedig, die afbakening van ’n territorium binne die omringende chaos behels en dat dié afbakening geskied deur die aanbring van refreine (vgl. Grosz 2008). Die idee van ’n territorium is egter ook op ’n ander manier van toepassing in dié sin dat dit hier gaan om ’n bepaalde grondgebied, naamlik die Karoo, wat ’n lang geskiedenis van toe-eiening deur verskillende groepe (waaronder ook kunstenaars) het.

Dit is juis binne hierdie konteks en omgewing dat sy besluit om die poësie as ’n wapen te gebruik in die omgewingstryd téén hidrobreking in die Karoo: “In hierdie tampende niet, geheet die Karoo/ [...] / vat ek my drewel¹⁷ van jambes en breek/ die geskiedenis vir Jan Willem Eggink/ uit kelders van oorsaaklikheid –/ naas binnehuisversiering is poësie ook ’n wapen”. Die poësie word dus gebruik net soos wat die werktuie van ontginning en hidrobreking gebruik word, maar hier met die doel om iets uit die geskiedenis los te breek vir Jan Willem Eggink. In die geval van hierdie gedig is dit dus politieke werktuig wat in die openbare domein funksioneer eerder as estetiese produk wat in die private sfeer tuishoort (vgl. die verwysing na “binnehuisversiering”). Verder is daar die suggestie dat die gedig die historiese en oorsaaklike verbande tussen koloniserings- en globale kapitalisme soos verteenwoordig deur Shell gaan ophaal.

Die verhaal wat die digter dan losbreek uit die skalie van die geskiedenis is dié van die koloniserings- van Suid-Afrika deur die Nederlander Jan van Riebeeck wat in die 17de eeu “ter wille van kruidnaels sy slawe onder die VOC-loep/ omgedop [het] soos toktokkies en hulle ledemate afgeskeur” het. Die voorbeeld van Jan van Riebeeck en sy “koloniale voorsortering” het dit, volgens die spreker, drie eeue later vir Verwoerd (in Nederland gebore) moontlik gemaak om sy fascisme in Suid-Afrika in te “saai soos varkmasels”. Die volgende fase in die geskiedenis van hierdie transnasionale verhouding tussen Nederland en Suid-Afrika is die Nederlandse ondersteuning vir die anti-apartheidstryd toe “apartheidslemoene/ en kolonie-argiewe sonder fatsoen/ in die Keizersgracht” gesmyt is in die 1980’s.¹⁸ Drie dekades later, skryf die digter, “is julle met harde oë terug/ vir gas, die liksens gesmeer uit die palms/ van staatskleptokrate”. Daar word dus oorsaaklike skakels gelê tussen Nederland se vroeë koloniserings- van Suid-Afrika, die apartheidsbeleid van die 20ste eeu, Nederland se betrokkenheid by die anti-apartheidstryd en die ekonomiese koloniserings- deur die Nederlandse firma Shell wat as transnasionale korporasie die land opnuut wil uitbuit deur die regte vir skaliegasontginning te onderhandel met korrumperte staatsamptenare wat ook verantwoordelik was vir die dood van stakende mynwerkers by Marikana (“staatskleptokrate wat lumpenprolete in dosyne/ laat platskiet voor ’n platinumskag”).¹⁹

Die strofe hier bo word gebruik om die agtergrond te skep vir die volgende twee strofes se verwysings na dit wat Nixon (1996:1) genoem het “the ongoing romance between

unanswerable corporations and unspeakable regimes” in sy bespreking van die samewerking tussen die transnasionale korporasie Shell en die militêre regime van Sani Abacha in Nigerië in die 1990's. Die strofe begin met 'n byna refreinagtige herhaling van die eerste strofe se begin waarin die digter se ydelheid en aandadigheid aan “fraktuur” bely word. Die digter voel egter daartoe gedwing om die aangesprokene, Jan Willem Eggink, se aandag te kry met watter middel ook al: “ons radbraak ons sinne/ om jou aandag te kaap”. Om te radbraak beteken om te skend, te vermink en te verknoei (die figuurlike betekenis is afgelei van die letterlike betekenis wat verwys na 'n martelpraktik waarin mense se bene op 'n wiel gebreek is). Die “verknoeiing” van taal blyk uit die volgende sin, waarin die spreker se gedrae poëtiese toon verander in 'n plat Praatafrikaans: “Net soos daardie eerste godvergete Jan/ weet jy de fok nie wat jy hier begin nie, boetie.” Hierna volg 'n gefantaseerde voorstelling van Shell se intog in die Karoo om oor hidrobreking te begin onderhandel: die spreker vra heel spesifiek aan Jan Willem Eggink of hy juis vanuit hulle “olievelde in Nigerië” die gebied rondom Cradock invaar in 'n wamlugballon in die vorm van Shell se kenteken van 'n jakobskulp, hier beskryf as “godgloeiend geel met rooi gestriem”.

Die verwysing na Nigerië sinspeel baie duidelik op Shell se samewerking met die militêre regime van Sani Abacha in die 1990's en die skadelike omgewingspraktyke waardeur die Nigerdelta besoedel is deur die ontginning van olie. Hierdie geskiedenis het veral wêreldkundig geword deur die teregstelling van die Nigeriese skrywer en omgewingsaktivis van Ogoni-afkoms, Ken Saro-Wiwa, wat in die laaste strofe van die gedig ter sprake kom. As president van MOSOP (Movement for the Survival of the Ogoni People) het Saro-Wiwa 'n niegewelddadige protes teen die verwoesting van Ogoniland gelei. Hy is op 10 November 1995 saam met agt ander tereggestel nadat hulle valslik aangekla is van moord en deur 'n spesiaal-opgerigte tribunaal skuldig bevind is. Die teregstelling is wêreldwyd veroordeel: die Britse eerste minister, John Major, het daarna verwys as “judicial murder” en Nigerië is vir drie jaar uit die Britse Gemenebes geskors (Rowell en Lubbers 2010). Daar is wyd gespekuleer oor Shell se aandeel in die klag teen Saro-Wiwa en hulle betrokkenheid by die militêre owerheid in Nigerië. Toestemming is in Oktober 2008 verleen dat Shell in 'n New Yorkse federale hof aangekla kan word van medepligtigheid aan menseregtevergrype teen die Ogoni-mense van Nigerië in 'n saak wat aanhangig gemaak is deur die seun van Saro-Wiwa en ander, maar Shell het uiteindelik vroeg in 2009 'n skikking van \$15,5 miljoen aan die klaers betaal voordat die saak verhoor kon word (Pilkington 2009). Een van die medeklaers in die saak was Karololo Kogbara (ook in die slotstrofe van Van Niekerk se gedig genoem) wat haar arm verloor het nadat sy in 1993 deur Nigeriese soldate geskiet is omdat sy geprotesteer het teen die platstoot van haar dorp om 'n Shell-pyplyn aan te lê (Pilkington 2009). In Januarie 2015 het Shell ter skikking van 'n potensieel verleentheidskeppende hofsaak £55 miljoen uitbetaal aan Ogoni-boere om vir twee groot oliestortings in 2008 en 2009 te vergoed (Vidal 2015).

Dit is die agtergrond waarteen 'n mens die laaste twee strofes van hierdie gedig en die gesprek met Jan Willem Eggink moet lees. Die beelde van “vuurspuwende gras”, “olie-lanferende riviere” en “fantomwoude mangliet waar petrolslange/ in die hakskeen pik” skep baie duidelik die beeld van die besoedeling van die Nigerdelta (die verwysing na “petrolslange” skep selfs die suggestie dat dit gaan oor die vernietiging van 'n paradys). Die spreker opper ook die belangrike kwessie van transnasionale korporasies uit die noordelike halfrond wat hulleself praktyke veroorloof wat in hulle eie omgewing (in hierdie geval Nederland) onaanvaarbaar sou wees: “Stel jou voor hulle het dít probeer doen/ op die Vinkeveense plas!” Nixon (1996:5) het dit soos volg gestel:

[I]n Africa, the company waives onshore drilling standards that it routinely upholds elsewhere. [...] When operating in the Northern hemisphere – in the Shetlands, for instance – Shell pays lucrative rents to local councils; in the Niger delta, village authorities receive no comparable compensation [...].

Die laaste reël van die vierde strofe verwys spesifiek na Shell se samewerking met Abacha se regime wanneer die spreker in die gedig Eggink soos volg aanspreek: “Ek vra: gaan julle hier ook julle spioene/ die kabinet inknoei soos in Nigerië?” Die vraag is dus of Shell se bedenklike optrede in Nigerië (die samewerking met ’n korrupte regering ten koste van mikrominderhede soos die Ogoni-mense en die omgewing van die Niger-delta) in Suid-Afrika herhaal gaan word. Nixon (1996:2) skryf dat Shell in die 1990’s herhaaldelik skuilgegaan het agter die Nigeriese regering deur te verklaar dat hulle geen invloed op die regering het nie en dat die benarde situasie van die deltabewoners ’n interne Nigeriese kwessie is:

This allows the world’s largest oil company to continue to duck behind the brutalities of its militaristic financial partners. It also enables the corporation to ignore appeals by the Ogoni and neighbouring minorities for a share of oil revenues, a measure of environmental self-determination, and economic redress for their devastated environment. These, in Shell’s terms, are internal Nigerian matters, belonging to a realm inaccessible to corporate influence.

Young (1999:451) haal in sy taksering van Shell se rol in Ogoniland en die saak teen Saro-Wiwa en ander aan die hand van oorspronklike dokumente Shell se persverklaring oor die doodsvonnis aan:

Throughout the trial a number of respected organisations and campaigners raised questions over the fairness of the trial procedure. There are now demands that Shell should intervene, and use its perceived “influence” to have the judgment overturned. This would be dangerous and wrong. Ken Saro-Wiwa and his co-defendants were accused of a criminal offence. A commercial organisation like Shell cannot and must never interfere with the legal processes of any sovereign state.

Nadat Shell in 2009 ’n skikkingsbedrag betaal het aan die Saro-Wiwa-familie, wat in New York ’n saak teen hulle aanhangig gemaak het, het *The Independent* in Brittanje berig dat hulle dokumente gesien het van getuies wat beweer dat Shell wel omkoopgeld betaal het aan die militêre owerhede wat verantwoordelik was vir die inhegtenisname en verhoor van Saro-Wiwa en ander (Rowell en Lubbers 2010).

Die beskuldigende vrae wat uit hierdie agtergrondsgeskiedenis van Shell in Nigerië groei, word as ’t ware aangepas vir ’n moontlike scenario in Suid-Afrika. Die spreker verwys in die vyfde en finale strofe na die omkoop van korrupte politieke figure met luukse goedere (“’n Lexus, ’n Rolex, ’n goue stewel”). Weer word die skakel gelê met die koloniserings van Suid-Afrika deur die VOC in die figuur van Jan van Riebeeck wat destyds die Khoi omgekoop het met “lint en krale”. Om die impak van die beskuldigende vrae te verhoog, word die beeld van verkragting gebruik in verband met korrupte regerings se gewilligheid om omgewingsbewaring ondergeskik te stel aan winsbejag: “hulle sal jou Tafelberg/ op ’n dienblad gee as jy betaal vir eksplorasiatorings,/ geen stroom of berg het hier nog himen.”

Die verwysings na Shell se geskiedenis in Nigerië berei die leser daarop voor dat die figuur van Ken Saro-Wiwa in die slot en hoogtepunt van die gedig opgeroep sal word; hy word naamlik in die openbare verbeeldingsruimte byna outomaties in verband gebring met Shell se rol in Nigerië. Saro-Wiwa se gees sit langs die spreker met sy “klein swart pyp”²⁰ terwyl sy haar beskuldigende vrae aan Eggink stel: sy word dus juis deur sy voorbeeld gestig en opgeroep tot die maak van hierdie gedig. Presies waarom hy hierdie uitwerking het op die digter wat wonder wat die politieke rol van die digter in hierdie soort situasie is, blyk wanneer ’n mens lees dat Nixon (1996:3) na hom verwys as “the first African writer to articulate the literature of commitment in expressly environmental terms”, en verder daarop wys dat dit juis sy hantering van taal was wat die militêre regeerders van Nigerië gefrustreer en verontref het: “Abacha and his sidekicks were exasperated by the unruliness of language, by its refusal to submit to military control” (Nixon 1996:9). Dit voer ’n mens weer terug na die spreker in hierdie gedig wat bewus is daarvan dat die poësie en die radbraking van taal haar wapen is in die gesprek met Eggink. In die slot van die gedig spreek die digter Eggink direk aan wanneer sy sê dat Saro-Wiwa die “stem” het, maar sy “die skrif, die herkenning”. Dit lê dus aan die digter om die ooreenkomste en parallele tussen gebeure in Nigerië en Suid-Afrika te “herken” en daaroor te skryf; sy het as ’t ware die verpligting daartoe.

Alhoewel hierdie gedig handel oor hidrobreking (die proses waardeur ’n mengsel van water, sand en chemikalieë gebruik word om ondergrondse klip te breek en die gas daarin vry te stel), roep die verwysing na olie-ontginning in Nigerië die moontlikheid op om – op die patroon van die genre petrofiksie – in die geval van Van Niekerk se gedig te praat van petropoësie. Amitav Ghosh (1992) het die eerste maal die term *petrofiksie* gebruik vir fiksie wat oor olie-ontginning handel. Ter sake vir hierdie ondersoek na die vrae rondom ’n transnasionale poëtika in Van Niekerk se werk is die feit dat Graeme Macdonald (2012:8, 31) petrofiksie skakel met die verskynsel van wêreldliteratuur wanneer hy beklemtoon dat dit ’n transnasionale vorm met “extra-national affinities” is wat temas soos arbeidsverhoudinge, spanning tussen etniese groepe, oorlog en geweld, ekologiese agteruitgang en politieke korrupsie ondersoek. ’n Bekende troep in petrofiksie is ook die konfrontasie tussen plaaslike elites wat saamwerk met die verteenwoordigers van transnasionale korporasies en gewone mense wie se lewens ingrypend beïnvloed word deur die plundering van oliebronne in hulle omgewing. Wat Macdonald (2012:31) betref, is petroliteratuur, of literatuur wat handel oor olie-ontginning, per definisie ’n vorm van wêreld- of transnasionale literatuur wat nie slegs binne die grense van nasionale literatuur vasgevang kan word nie, omdat dit getuig van die impak van transnasionale korporasies en globale kapitalisme op plaaslike omgewings. Alhoewel ’n mens begrip het vir Macdonald se argument dat petrofiksie per definisie ’n vorm van transnasionale literatuur is, gaan sy argument dat alle literatuur uiteindelik oor olie handel, vanweë die alomteenwoordigheid van hierdie kommoditeit in die moderne samelewing, te ver (vgl. Macdonald 2013).

In die geval van Van Niekerk se gedig blyk dit ook dat plaaslike vraagstukke (die potensiële impak van hidrobreking op die Karoo) nie losgemaak kan word van soortgelyke vraagstukke elders in die wêreld nie, met ander woorde dat daar ’n groter transnasionale konteks ter sprake is waarby die digter verplig voel om aan te sluit. In die geval van Suid-Afrika kry dit ’n spesifieke inkleding: Suid-Afrika is meer as 300 jaar gelede deur die VOC as transnasionale Nederlandse maatskappy gekoloniseer, ’n stap wat bepaalde implikasies vir die verloop van die land se geskiedenis gehad het en uitgeloop het op die apartheidsregime; met die skryf van die gedig is daar die moontlikheid dat die Nederlandse maatskappy Shell wat, net soos die VOC, oor nasionale grense heen funksioneer, weer ’n keer die land vir eie

gewin wil ontgin. Die digter slaag dus daarin om die verband te lê en die patroon uit te wys van 'n moonheid of korporasie wat die koloniseringsgedrag van drie eeue gelede voortsit, weer eens met die oog op ekonomiese voordeel. Die gedig verteenwoordig dus 'n vorm van verset teen 'n oorwoekerende globale kapitalisme wat gesien word as 'n voortsetting van die eertydse transnasionale koloniseringsproses, maar tree ook self oor nasionale grense heen om solidariteit met ander gebiede te toon. Die eksplisiete identifikasie met Saro-Wiwa toon die digter se transnasionale solidariteit met 'n ander skrywer en suggereer ook dat die transnasionale poësie sekere verpligtinge het om as wapen in die stryd teen omgewingsuitbuiting en korrupsie te funksioneer. Van Niekerk se aanroer van die digter (of skrywer) se rol in 'n "era van aardgas" en die skakeling van hidrobreking in Suid-Afrika met die gebeure in Ogoniland bevestig dus die idee dat die poësie lokaal mag wees vanweë die uitvoering daarvan in 'n klein minderheidstaal, maar terselfdertyd transnasionaal is, omdat dit transnasionale vraagstukke aanspreek en solidariteit oor grense heen betuig.

4. Gevolgtrekking

Hierdie artikel behels 'n poging om ondersoek in te stel na die inhoud en implikasies van die begrip *transnasionale poëtika* en die bruikbaarheid daarvan in die ontleding van die werk van Afrikaanse skrywers met 'n internasionale profiel. Marlene van Niekerk se bundel *Kaar* is as toetsgeval gebruik: daar is gewys op die transnasionaliteit van die poëtika onderliggend aan haar poësie, en enkele gedigte uit *Kaar* is bespreek om te wys op die manier waarop die spanning tussen die plaaslike of nasionale en die transnasionale uitspeel binne 'n postkoloniale konteks soos dié van Suid-Afrika en die gebruik van 'n minderheidstaal soos Afrikaans as poëtiese instrument. Die gekose gedigte werk elkeen met die kontras tussen die globale noorde en suide, veral in die lig van die geskiedenis van die kolonisering van Suid-Afrika deur die VOC en die lang nawerking daarvan.

In die geval van "Heavy metal in Bagdad" is daar gekyk na die impak wat die digter se weifeling tussen die aansprake van die globale noorde en suide op haar digterlike praktyk het. In "Etologie" en "Sorry suide" is daar ondersoek ingestel na die nawerking van die koloniale geskiedenis op die huidige omstandighede in Suid-Afrika en die hooffiguur in die gedig se taksering van haar eie posisie as die afstammeling van die vroeë koloniseerders. In 'n sekere sin word daar teruggeskryf vanuit die suide: enersyds met 'n diep gevoel van aandadigheid en agterhaaldheid in die postkoloniale wêreld soos gedemonstreer deur die gedig "Etologie" wat terselfdertyd ook 'n nuwe bewustheid van die mens se inbedding in 'n groter biosemiotiese konteks verrai; andersyds met 'n gevoel van vlietende solidariteit met ander mense wat hulle in die globale suide bevind soos gesuggereer deur die gedig "Sorry suide". Uit die bespreking van "Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas" het dit egter ook geblyk dat daar naas die oproep en kontestering van ou transnasionale bewegings soos dié van kolonisering en nuwe manifestasies daarvan in die globale kapitalisme ook 'n nuwe transnasionale en planetêre bewussyn na vore tree wat sigself teen die uitbuiting van die omgewing opstel.

Wat hierdie ondersoek van enkele aspekte van *Kaar* toon, is dat Van Niekerk as Suid-Afrikaanse, meer spesifiek Afrikaanse, digter uitsonderlik bewus is van die komplekse verstrengeling waarin sy haar bevind: afstammeling van 'n koloniseerdersgroep, gevorm deur 'n Eurosentriese tradisie, met komplekse gevoelens van solidariteit met én afsku vir haar

geboorteland, steeds meer bewus van die mens se onvermydelike inbedding in 'n biosemiotiese sfeer en 'n histories-bepaalde omgewing – in haar geval 'n “postkoloniale Umweltkas” – en die verantwoordelikheid wat daarmee saamgaan.

Bibliografie

Agamben, G. 2004 [2002]. *The open: man and animal*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bernstein, C. 2011 [1999]. Poetics of the Americas. <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2011/01/PoeticsOfAmericas-corrected.pdf> (30 Junie 2016 geraadpleeg).

Breytenbach, B. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte 1964–1975*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Dados, N. en R. Connell. 2012. The global south. *Contexts*, 11(1):12–3.

De Vries, A. 2015. Wie mag Kaaps in wie se Kaaps? 'n Ondersoek na die gebruik van Kaaps in Marlene van Niekerk se *Kaar*. *Stilet*, 17(2):1–16.

Du Toit, J. 2015. Shell spinning its wheels. *Karoo Space*, 8 Junie. <http://karoospace.co.za/shell-spinning-its-wheels> (5 Maart 2015 geraadpleeg).

Erlich, V. 1980. *Russian formalism: history – doctrine*. Den Haag: Mouton.

Esterhuizen, L. 2014. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Versindaba*, 18 April. <http://versindaba.co.za/2014/04/18/onderhoud-met-marlene-van-niekerk> (12 Oktober 2016 geraadpleeg).

—. 2016. Onderhoud met Marlene van Niekerk. Die aarde as oester en ander skryfkundes. *Versindaba*, 16 Junie. <http://versindaba.co.za/2016/06/16/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-die-aarde-as-oester-en-ander-skryfkundes> (12 Oktober 2016 geraadpleeg).

Foster, R. 2002. Postmodernisme en poësie: 'n uitnodiging tot kritiese dialoog. *Stilet*, 14(2):186–216.

Friedman, S.S. 2006. Periodizing modernism: postcolonial modernities and the space/time borders of modernist studies. *Modernism/Modernity*, 13(3):425–43.

—. 2010. Planetarity: musing modernist studies. *Modernism/Modernity*, 17(3):471–99.

Gaonkar, D.P. 1999. On alternative modernities. *Public Culture*, 11(1):1–18.

Ghosh, A. 1992. Petrofiction: the oil encounter and the novel. *The New Republic*, 2 Maart ble. 29–34.

Gosling, M. 2015. Relief as Karoo fracking plans are put on hold. *Cape Times*, 18 Maart. <https://www.pressreader.com/south-africa/cape-times/20150318/281754152804693> (5 Maart 2017 geraadpleeg).

Grosz, E. 2008. *Chaos. Territory. Art*. New York: Columbia University Press.

Huk, R. 2009. A global poetics? *Literature Compass*, 6(3):758–84.

Jameson, F. 1981. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Londen: Methuen.

Kromhout, B. 2014. Een verdeeld huis. *Maandblad Zuid-Afrika*, 91(8):155–7.

Lee, N. 2008. How to rock in Iraq. *The New York Times*, 23 Mei. http://www.nytimes.com/2008/05/23/movies/23meta.html?ref=movies&_r=0 (15 Oktober 2016 geraadpleeg).

Lemon, L.T. en M.J. Reis (reds.). 1965. *Russian formalist criticism. Four essays*. Lincoln en Londen: University of Nebraska Press.

Louw, N.P. Van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg / Human & Rousseau.

Macdonald, G. 2012. Oil and world literature. *American Book Review*, 33(3):7, 31.

—. 2013. Research note: the resources of fiction. *Review in Cultural Theory*, 4(2):1–24.

Marais, D. 2013. Middagete met Nathan Trantraal. Kaaps is nie 'n joke-taal. *Die Burger*, 3 Maart.

Maxwell, W.J. 2006. Global poetics and state-sponsored transnationalism: a reply to Jahan Ramazani. *American Literary History*, 18(2):360–4.

Mignolo, W.D. 2000. The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism. *Public Culture*, 12(3):721–48.

Morton, T. 2014. How I learned to stop worrying and love the term *Anthropocene*. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 1(2):257–64.

Nelson, C. en L. Grossberg (reds.). 1988. *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan Education.

Nixon, R. 1996. Pipe dreams: Ken Saro-Wiwa, environmental justice, and micro-minority rights. *Black Renaissance*, 1(1). https://english.wisc.edu/rdnixon/files/pipe_dreams.pdf (1 Maart 2017 geraadpleeg).

—. 2013. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge, Massachusetts en Londen: Harvard University Press.

Pieterse, H. 2017. Variasie en variëteit: 'n voorlopige verkenning van die voorkoms en funksie van taalvariëteite in Marlene van Niekerk se *Kaar*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 57(2–1):369–86.

Pilkington, E. 2009. Shell pays out \$15.5m over Saro-Wiwa killing. *The Guardian*, 9 Junie. <https://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa/print> (1 Maart 2017 geraadpleeg).

Ramazani, J. 2006. A transnational poetics. *American Literary History*, 18(2):332–59.

—. 2009. *A transnational poetics*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.

Rowell, A. en E. Lubbers. 2010. Ken Saro-Wiwa was framed, secret evidence shows. *The Independent*, 5 Desember. <http://www.independent.co.uk/news/world/africa/ken-saro-wiwa-was-framed-secret-evidence-shows-2151577.html> (8 Maart 2017 geraadpleeg).

Sklovsky, V. 1965 [1917]. Art as technique. In Lemon en Reis (reds.) 1965.

Spivak, G. 1988. Can the Subaltern speak? In Nelson en Grossberg (reds.) 1988.

Steffen, W., J. Grinevald, P. Crutzen en J. McNeill. 2011. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369:842–67.

Taylor, B. 2013. The rise and fall of the largest corporation in history. *Business Insider*, 6 November. <http://www.businessinsider.com/rise-and-fall-of-united-east-india-2013-11> (13 Maart 2017 geraadpleeg).

Van der Watt, M. 2016. Week van de Afrikaanse roman 2016: 7 dae in Amsterdam. LitNet, 6 Oktober. <http://www.litnet.co.za/week-van-de-afrikaanse-roman-2016-7-dae-amsterdam> (10 Oktober 2016 geraadpleeg).

Van Niekerk, A. 2013. Kommentaar by Joan Hambidge: *Chokers en survivors: Kaaps en in your face*. LitNet, 3 Julie. <http://www.litnet.co.za/chokers-en-survivors-kaaps-en-in-your-face> (27 Februarie 2017 geraadpleeg).

Van Niekerk, M. 2013a. The literary text in turbulent times: an instrument of social cohesion or an eruption of “critical bliss”. Notes on J.M. Coetzee’s *Life and times of Michael K*. *Acta Academica*, 45(4):1–39.

—. 2013b. *Kaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Vermeulen, T. en R. van den Akker. 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2:1–14. <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (12 Januarie 2015 geraadpleeg).

Vice, S. 2010. “How do I live in this strange place?”. *Journal of Social Philosophy*, 41(3):323–42.

Vidal, J. 2015. Shell announces £55m payout for Nigeria oil spills. *The Guardian*, 7 Januarie. <https://www.theguardian.com/environment/2015/jan/07/shell-announces-55m-payout-for-nigeria-oil-spills> (7 Januarie 2015 geraadpleeg).

Wellek, R. en A. Warren. 1973 [1949]. *Theory of literature*. Harmondsworth: Penguin Books.

Young, R.C. 1999. “Dangerous and wrong”. *Interventions*, 1(3):439–64.

Eindnotas

¹ Sy volle omskrywing lui:

I use the term “transnational” for poems and other cultural works that cross national borders, whether stylistically, topographically, intellectually [...] I also apply the term to the hermeneutic lens through which the nation-traversing qualities of poetry can be revealed and examined. In this second sense, a still wider array of different kinds of poetry, whether more locally or globally oriented, can be revealed as bearing transnational traces and filiations. My use of “transnational” is meant to highlight flows and affiliations not among static national entities, as sometimes suggested by “international”, but across the borders of nation-states, regions, and cultures. (Ramazani 2009:181)

² Ek sluit hier aan by Friedman (2006:432) se omskrywing van die modernisme: “[...] I regard modernism as the *expressive dimension of modernity*, one that encompasses a range of styles among creative forms that share family resemblances based on an engagement with the historical conditions of modernity in a particular location.”

³ Vgl. ook Jameson (1981) en Mignolo (2000) se sienings in verband met die verspreiding van moderniteit/modernisme.

⁴ Vgl. Taylor (2013).

⁵ Sklovskij (1965:12) se bekende uitspraak lui: “And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.”

⁶ Vgl. Roman Jakobson se beroemde uitspraak: “Poetry is a form of organised violence committed on ordinary speech” (vgl. Erlich 1980:219).

⁷ ’n Bladsynommer sonder skrywersnaam en publikasiedatum verwys telkens na Van Niekerk (2013b).

⁸ Friedman (2010:493–4) argumenteer ook dat daar in studies oor die moderniteit meer aandag moet wees vir die planeet, vir “the intersection of human modernities with the earth’s non-human species, diversities, and cosmic rhythms”.

⁹ Heel onlangs spreek sy haar uit oor hierdie kwessies in ’n voordrag getitel “Farewell to the beautiful soul: A poetics for the Anthropocene” (Van der Watt 2016).

¹⁰ Morton (2014) beskryf die Antroposeen in navolging van Baucom as “the intersection of human history with geological time” en verwys na die geweldige belangstelling in die term. Vgl. ook Steffen, Grinevald, Crutzen en McNeill (2011).

¹¹ Ek is hierdie lys verskuldig aan Henning Pieterse (2017) se artikel oor die voorkoms van taalvariëteite in *Kaar*.

¹² Dados en Connell (2012:13) skryf in hulle kort uiteensetting van die term: “The term Global South functions as more than a metaphor for underdevelopment. It references an entire history of colonialism, neo-imperialism, and differential economic and social change through which large inequalities in living standards, life expectancy, and access to resources are maintained.”

¹³ Hier het ek beide die *Oxford Dictionary of English* en die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* geraadpleeg.

¹⁴ Dit is waarskynlik ’n verwysing na die filosoof Samantha Vice (2010) se mening dat wit mense in Suid-Afrika hulleself nie kritiek op of deelname aan die politieke toneel in Suid-Afrika behoort te veroorloof nie.

¹⁵ ’n Verwysing na Spivak (1988) se bekende opstel “Can the subaltern speak?”. Binne kritiese en postkoloniale teorie verwys die term *subaltern* na iemand wat buite die magstrukture van die kolonie en die koloniale tuisland staan.

¹⁶ Die verwysing na die digter of “maker” by die “stil, soet mimosa [...], haar skadu gehang/ aan halfwoestynklankies, haar spoeg ingesluk voor ’n plakkie, ’n klip, ’n sandakkedis” roep met besonderhede soos die mimosa, plakkie en klip gedigte van twee ander Afrikaanse digters op, naamlik Breyten Breytenbach se “blomme vir boeddha” (Breytenbach 2001:35) en Van Wyk Louw se “Nuusberigte: 1956” (Louw 1981:316–9).

¹⁷ ’n Drewel is ’n “gepunte yster” wat as ’n werktuig gebruik word “om spykers onder die oppervlak van houtwerk in te dryf of om gate deur metaalplate en dergelike dinge te slaan” (WAT Deel 2).

¹⁸ Vgl. in hierdie verband Kromhout (2014) se artikel.

¹⁹ Vgl. in hierdie verband ook die gedig “Augustus is die wreedste maand” wat direk ná hierdie gedig volg in die sewende afdeling van *Kaar*.

²⁰ Vgl. Nixon (1996) se toespelings op en verwysings na Saro-Wiwa se pyp in sy artikel “Pipe dreams”. Hierdie artikel is later opgeneem in Nixon se boek *Slow violence and the environmentalism of the poor* (2013).