

# 'n Pouse tussen oorsprong en bestemming": Heterochronisiteit en laterale transnasionalisme in Marlene van Niekerk se *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*

Janien Linde

---

Janien Linde, Vakgroep Afrikaans en Nederlands, Skool vir Tale,  
Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus)

---

## Opsomming

Marlene van Niekerk se twee mees onlangse digbundels, *In die stille agterkamer* (*Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889–1920*) en *Gesant van die mispels* (*Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659–1707*), tree ekfrasties in gesprek met die Nederlandse skilders Jan Mankes en Adriaen Coorte. Die keuse om kreatief om te gaan met juis hierdie twee skilders, is onverwags en interessant omdat albei redelik onbekende skilders is wat nie deur hul tydgenote as noemenswaardig geag is nie, en ook nie in hul eie tyd veel bekendheid verwerf het nie. Coorte en Mankes het gekies om in hul onderskeie eras van oorlog en onstuimigheid oënskynlike onbenullighede sekuur en met uitnemendheid te skilder. In hierdie artikel word geargumenteer dat Van Niekerk se gedigte gelees kan word as kommentaar op die gekompliseerde situasie waarin Suid-Afrikaanse kunstenaars hulle bevind: Moet 'n digter naamlik sterk polities betrokke gedigte skryf, of eerder fokus op die skep van ambagtelike uitnemendheid en die estetiese aspekte van kuns? Deur gebruik te maak van die metamodernistiese begrippe *laterale transnasionalisme* ("*minor transnationalism*") en *heterochronisiteit* word aangetoon hoe Van Niekerk in hierdie twee bundels kies om die fokus te plaas op die digter se taak om op klein en skynbaar onindrukwekkende wyse gedigte te skryf wat spreek van digterlike vaardigheid en toespitsing. Dit beteken egter nie dat die gedigte geen sosiale kommentaar lewer nie. Die gedigte funksioneer *est-eties* (esteties-eties): Deur haar besig te hou met haar ambag as digter, lewer Van Niekerk juis subtiele kommentaar op die homogeniserende invloed van verengelsing op Suid-Afrika en die wêreld, asook die verwagting dat 'n (Suid-)Afrikaanse kunstenaar se werk noodwendig moet getuig van politiese betrokkenheid.

**Trefwoorde:** est-etiese kuns; *Gesant van die mispels*; heterochronisiteit; *In die stille agterkamer*; metamodernisme; laterale transnasionalisme; Marlene van Niekerk

---

**Abstract****“A pause between origin and destination”: Heterochronicity and minor transnationalism in Marlene van Niekerk’s volumes of poetry *Gesant van die mispels* and *In die stille agterkamer***

Marlene van Niekerk’s two most recent volumes of poetry, *Gesant van die mispels* (*Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659–1707*) (Emissary of the medlars [Poetry with paintings by Adriaen Coorte ca: 1659–1707]) and *In die stille agterkamer* (*Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889–1920*) (In the quiet backroom [Poetry with paintings by Jan Mankes: 1889–1920]), converse ekphrastically with two Dutch painters, Adriaen Coorte and Jan Mankes. Van Niekerk’s decision to communicate artistically with specifically these two artists’ work is unexpected. Both painters could be seen as minor artists because they did not produce many paintings, were not very well-known in their own time, and functioned outside of the artistic tradition of their eras. They also lived in different centuries, in milieus differing greatly from Van Niekerk’s contemporary world. Van Niekerk identified with Coorte and Mankes while writing her poems (Esterhuizen 2018). Van Niekerk tried to echo the two Dutch painters’ artistic attentiveness and nostalgic magic in her poems. The paintings also fascinated her because the painters lived in two very different turbulent eras of war which led to great social changes. Both painters calmly carried on with their profession during these times. Furthermore, both painters decided not to adhere to the artistic styles of their times. In this way, these two painters chose to function outside of their own time and space.

While Van Niekerk was writing the poetry for these volumes, she was also thinking about her own temporal and spatial position as a South African and Afrikaans poet, wondering what she wanted to say and to whom (Van Niekerk in Steyn 2016). These questions represent a crisis for Van Niekerk as it seems that some artists’ right to ask political questions are currently under suspicion in South Africa. In extreme situations valuable artworks originating from colonial and apartheid times are destroyed, for example when students of the University of Cape Town burned and damaged irreplaceable artworks from the university’s collection during student protests in February 2016. As an artist herself, Van Niekerk was greatly troubled by these events. According to her, innocent youths taking offence at artworks that comment on political issues problematises the legitimacy of artists to comment on troublesome issues (in Esterhuizen 2018). Language is a specifically problematic issue in terms of exclusion and advantage in South Africa. The issue about the historically advantageous position that Afrikaans (the language that Van Niekerk writes in) held during apartheid is especially invidious. The student movements #FeesMustFall and #AfrikaansMustFall are expressions of these sentiments that played out on many university campuses during 2016.

In this article I argue that these two volumes of poetry offer interesting perspectives on a South African and Afrikaans poet such as Van Niekerk and her position in the current turbulent political era in South Africa. These volumes can be read with the help of ideas relating to metamodernism, especially with regard to temporality and spatiality (see Linde 2018). Vermeulen and Van den Akker (2010:12) describe metamodern space-time as follows: “a deliberate being out of time, an intentional being out of place, and the pretence that that desired atemporality and displacement are actually possible even though they are not”. I contend that heterochronicity and minor transnationalism can be connected to metamodernism with relation to the ways in which space and time are portrayed.

Metamodernism can be described as a “structure of feeling” that originated during the early 2000s. Metamodern ideas relating to “a (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse” (Van den Akker and Vermeulen 2010:2) in reaction to global ethical, ecological, social and political instability can be seen in the work of contemporary writers and poets. Van den Akker and Vermeulen (2017:10) define *metamodernism* as follows: “an oscillating in-betweenness or, rather, a dialectical movement that identifies with and negates – and hence, overcomes and undermines – conflicting positions, while being never congruent with these positions”. Metamodernism oscillates mainly between modernist and postmodernist ideas regarding art. These metamodern ideas create a symbolic space in which literature can be studied in terms of minor transnationalism and heterochronicity because it emphasises in-betweenness and oscillation.

*Minor transnationalism* can be defined as the movement and exchange of cultural artefacts, such as literature, between minor cultures without the mediation of a so-called universal cultural centre (like the English literary tradition). Van Niekerk’s volumes of poetry represent such a movement because they consist of poetry in Afrikaans and Dutch, two literary traditions of lesser international influence. The poems also revolve around primarily Dutch spaces, but from a South African and postcolonial perspective. This emphasises the linguistic and historical connections between these two languages and countries transnationally.

*Heterochronicity* refers to the idea that time does not move linearly or chronologically, but rather that a multitude of temporalities exist simultaneously. Keith Moxey (2009) developed this postcolonial term in response to the fact that the passing of time is usually understood in terms of the mainstream Western ideas of time. Moxey suggests looking at time another way, anchored in the idea that the contemporary moment is a-chronological. Consequently, the current moment is not seen as a fixed period. Time is not singularly linear, but multiple and multilateral. A heterochronic attitude to temporality is present in Van Niekerk’s recent poetry. She creates a situation in which three actors from different eras act simultaneously: Coorte, Mankes and Van Niekerk herself. The reader becomes a spectator of the interaction among these three while experiencing the poetry and paintings visually in real time. The interactions between everyone involved become conversations that transcend spatial and temporal boundaries. It is as if the painters, the poet and the reader are speaking to one another in the present moment, but also in the past and in the future simultaneously.

Poems such as the one in *In die stille agterkamer* accompanying the painting *Wyandottehaan met tinnen schotel (Rooster with tin dish)* (1913) (2017a:47) creates direct connections between the space and time when the painters (in this case Mankes) painted their paintings and those of the poet-narrator in most of the poems. In this poem a painting of a white rooster and a memory of a similar rooster from the narrator’s childhood on a farm are intertwined heterochronically: A past which the narrator never experienced (that of Mankes) is portrayed in the present as a memory from the narrator’s own, more recent past. In the poem on page 27 of *Gesant van die mispels* (2017b) Van Niekerk draws comparisons between her contemporary situation and that of Coorte during the 17th century. Coorte’s times of unrest in the form of war are connected on a meta-level to Van Niekerk’s own time of political and ideological turbulence. In Coorte’s time he was expected, as an artist, to create artworks that proved his loyalty to his country. Likewise there are expectations in the contemporary moment of Van Niekerk as a postnationalist writer to portray the dominant ideologies of the time, and specifically not to express opinions on certain issues.

Van Niekerk identifies with Manke and Coorte because she also wants to focus on her artistic trade and not have her art used (instrumentalised) for the advancement of political and ideological ideas. She takes the same position in these two volumes of poetry as Manke and Coorte did with regard to their art: She faithfully focuses on her trade with excellence and determination to create small but stirring poems that transcend temporal and spatial boundaries. This does not, however, mean that the poetry is altogether politically apathetic. By emphasising the aesthetic aspects of her poetry she is commenting on the homogenising influence of major languages and their literary traditions, such as English. Her poetry can therefore be seen as *aesth-ethical* art (aesthetic-ethic) (Vermeulen and Van den Akker 2010:2): artworks whose aesthetics are utilised to make an ethical point. By doing this she comments on the turbulent, ideologically minded era that she lives in, on both ethical and aesthetic levels.

Minor transnationalism and heterochronicity as theoretical frames make it possible to see Van Niekerk's poetry as being intentionally out of place and deliberately out of time (Vermeulen and Van den Akker 2010:12). In the end, by connecting herself and her poetry artistically with that of Coorte and Mankes, Van Niekerk transnationally and heterochronically emphasises those things which make people the same across time and space, and which have the potential to connect people rather than create more distance. That is the ethical importance of art in turbulent times: to connect people across time and geographical boundaries.

**Keywords:** aesth-ethical art; *Gesant van die mispels*; heterochronicity; *In die stille agterkamer*; metamodernism; minor transnationalism; Marlene van Niekerk

## 1. Inleiding

Marlene van Niekerk se twee kompakte maar indrukwekkende digbundels *In die stille agterkamer* (*Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889–1920*) en *Gesant van die mispels* (*Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659–1707*) is aan die einde van 2017 as tweelingbundels uitgegee. Die bundels bevat ekfrastiese<sup>1</sup> poësie wat, soos die titels aandui, in gesprek tree met die skilderye van die twee Nederlandse skilders Jan Mankes en Adriaen Coorte. Die Afrikaanse gedigte verskyn telkens naas 'n skildery, en word vergesel van die Nederlandse weergawe van dieselfde gedig. Van Niekerk se keuse om op artistieke wyse met spesifiek hierdie twee skilders se werk te kommunikeer is onverwags. Beide skilders word nie juis as invloedryk beskou nie aangesien hulle nie baie skilderye geproduseer het nie, nie juis bekendheid verwerf het in hul eie tyd nie (en betreklik min daarna), en buite die skildertradisie van hul tyd gefunksioneer het (Van Niekerk in Esterhuizen 2018). Hulle het ook in verskillende eeue geleef, in milieus wat totaal verskil van Van Niekerk se hedendaagse wêreld.

Dit is interessant dat Van Niekerk spesifiek hierdie twee minder bekende Nederlandse skilders en hul werke gekies het om mee in gesprek te tree. Sy verduidelik in 'n onderhoud met Louis Esterhuizen (2018) dat ekfrastiese poësie nie 'n nuwe verskynsel in haar oeuvre is nie. Sy het naamlik al gedigte geskryf wat in gesprek tree met skilders soos Marlene Dumas, Velazquez, Manet en Weissenbruch. In *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006) tree Van Niekerk se narratief ook ekfrasties in gesprek met die hospitaalskilderye van die ontslapte kunstenaar Adriaan van Zyl. Besoeke aan museums waar sy skilderye in “lewende lywe” kan besigtig, maak volgens Van Niekerk altyd 'n impak op haar wat lei tot “naskokke van bewondering, vereenselwiging, en [...] wat sommige skrywers noem: ‘ekphrastic jealousy’”.

Coorte en Mankes se skilderye het haar veral beïndruk omdat sy daarin kon sien “hoe ambagtelikheid, perfeksonisme en obsessie in die hand kan werk” (in Esterhuizen 2018). Sy het ten tye van die skryfproses (2015–2016) “aanklank gevind by hierdie tydrawende, verfynde tegnieke waardeur die afgebeelde herkenbare objek uiteindelik raar (*rarefied*) aandoen”. Die onderwerpe van Coorte en Mankes se skilderye is “beskeie” objekte: “onderwerpe geïsoleer en oorgiet met ‘gebiologeerde’ aandag (*mesmerized*), soos die Nederlanders sou sê, en heropgevoer op doek/hout/papier”. Die skilderye het haar ook geïnteresseer omdat die skilders beide in onstuimige tye geleef het: “[I]n twee uitmekaarliggende tydsgewigte, [het daar] internasionale oorloë gewoed en [was] daar sprake van groot maatskaplike omwenteling” (in Esterhuizen 2018). Coorte het geleef in die tyd na die Tagtigjare Oorlog en verskillende Europese oorloë wat rondom die Spaanse troonopvolging gewoed het. Mankes is twee jaar na afloop van die Eerste Wêreldoorlog oorlede (Esterhuizen 2018). Van Niekerk wys daarop dat beide skilders in hierdie onstuimige kontekste ongestoord voortgegaan het met hul ambag: “Nie een van hulle het slagvelde of portrette van gevegshelde geskilder nie. Hulle het eerder aandagtig lont geruik (soos Eybers sou sê)”. Verder het beide skilders “buite die heersende skildermodes van hulle tyd gestaan”: Coorte het nie, soos sy tydgenote, die “spektakulêre [...] pronkstillewes van die Goue Eeu” geskilder nie, en Mankes se skilderye het nie aangesluit by die “impressionisme en post-impressionistiese ontwikkeling van die negentiende eeu” nie (in Esterhuizen 2018). ’n Mens kan dus sê dat die twee skilders *buite hul tyd en ruimte* gefunksioneer het.

Ek het elders (Linde 2018) aangedui dat hierdie onlangse twee bundels gelees kan word met behulp van metamodernistiese vertrekpunte, veral wat tydruimtelikheid betref. Vermeulen en Van den Akker (2010:12) beskryf die metamoderne tydruimte soos volg: “a deliberate being out of time, an intentional being out of place, and the pretence that that desired atemporality and displacement are actually possible even though they are not”. Die “asof”-ingesteldheid van metamodernisme (Vermeulen en Van den Akker 2010:5) is hier duidelik ook teenwoordig wat tydruimtelike aspekte betref: Die gedigte word geskryf *asof* dit moontlik is dat dit buite tyd en ruimte funksioneer, alhoewel dit rationally gesproke onmoontlik is. In hierdie artikel word aangevoer dat heterochronisiteit en transnasionale verband hou met metamodernistiese ingesteldhede ten opsigte van tyd en ruimte, en dat Van Niekerk se twee digbundels met vrug aan die hand van ’n metamodernistiese raamwerk ondersoek kan word.<sup>2</sup> Die argument is dat hierdie twee bundels ’n interessante perspektief bied op Van Niekerk se posisie as (Suid-)Afrikaanse digter in die huidige onstuimige politiese<sup>3</sup> era in die turbulente ruimte van Suid-Afrika. Eerstens sal die verbande tussen die sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika en kreatiewe uitdrukking aan bod kom. Daarna word metamodernisme, heterochronisiteit en transnasionale verband bespreek en met mekaar in verband gebring. Laastens word ’n aantal gedigte uit Van Niekerk se twee bundels in die lig van die onderhawige teoretiese uitgangspunte bespreek.

## 2. Die Suid-Afrikaanse sosiaal-politieke konteks in 2017 en kreatiewe uitdrukking

Viljoen (2018:5–6) voer aan dat Van Niekerk se gesprekke met Coorte en Mankes as kunstenaars duidelik beïnvloed is deur die vrae wat by haar as ’n wit, Afrikaanse skrywer van Europese afkoms in Suid-Afrika spook: Hoe reageer ’n kunstenaar op die politieke turbulensie van haar eie tyd? Het ’n kunstenaar die verantwoordelikheid om in haar werke betrokkenheid by politieke vraagstukke te toon? Hoe kan ’n digter skryf oor sulke sake vanuit haar eie posisie



van bevoordeling? In 2016 vra Van Niekerk in 'n onderhoud met Jan Steyn in *The White Review* die volgende vraag: Wat is dit wat 'n Afrikaanse skrywer in vandag se tyd aan 'n Suid-Afrikaanse gehoor wil sê, en hoe? “Language, readership, content and authority are all vehemently contested by various parties in our country today” (Van Niekerk in Steyn 2016). Vir haar as skrywer verteenwoordig hierdie situasie 'n krisis, aangesien dit blyk dat 'n kunstenaar se reg om 'n mening oor politiese aangeleenthede te lug, bevraagteken word (in Steyn 2016). Sy noem as voorbeeld die gesprekke wat tydens die 2015 Franschoek Literary Festival plaasgevind het, waar sommige skrywers die uitgewersbedryf beskryf het as eksklusief wit en literêre feeste soos die een in Franschoek as koloniaal (Thamm 2015). Die skrywer Thando Mgqolozana het byvoorbeeld gesê dat hy soos 'n antropologiese curiositeit voel eerder as 'n skrywer wat as gelyke geag word. Van Niekerk verwys ook na die filosoof Samantha Vice se beskouings van die skuldilas wat met witheid gepaard gaan. Vice is van mening dat wit Suid-Afrikaners vanweë die onregte van die verlede nie die reg het om enige uitsprake oor die huidige politiese situasie in die land te lewer nie. Te midde van debatte rondom dekolonisering in Suid-Afrika (maar ook wêreldwyd), is menings wat met dié van Vice ooreenstem algemeen.

In sommige ekstreme situasies word waardevolle kunswerke uit die verlede selfs vernietig en kunstenaars se reg op 'n mening word ook met agterdog bejeën. 'n Voorbeeld hiervan (waarna Van Niekerk in die onderhoud verwys) is die gebeure by die Universiteit van Kaapstad in Februarie 2016. Betogende studente by die universiteit het internasionaal aandag getrek toe hulle 'n aantal waardevolle skilderye wat in die universiteit se versameling was, op 'n stapel gepak en aan die brand gestee het. Ander kunswerke is verwyder of toegespyker. Willie Bester se beeldhouwerk van Sarah Baardman is byvoorbeeld met lappe “geklee” om die kunswerk se objektivering van die bruin vroulike gestalte te bekritisiseer. Internasionaal erkende kunstenaars soos David Goldblatt en Breyten Breytenbach het kapsie gemaak teen die aksies, aangesien dit volgens hulle kunstenaars se vryheid van uitdrukking in gedrang bring. Goldblatt het selfs “in protes teen sensuur sy hele argief van foto's weggehaal van die Universiteit van Kaapstad” (Esterhuizen 2018). Van Niekerk beskryf die situasie uit haar perspektief:

Ons het die afgelope jare gesien hoe onskuldiges aanstoot kan neem aan beelde/skilderye en dit sal my absoluut nie verbaas as sommige van Goldblatt se foto's die soms ideologies-bevloeiende maklik beledigbare gemoed van sommige selfidealiserende jong verbruikers uitermate sal affronteer nie. Gedigte wat politiesgelade beelde bekomentarieer/animeer sal waarskynlik nooit gepubliseer kan word as die digter se legitimiteit om dit te doen ontken word nie. (In Esterhuizen 2018)

Die laaste sin van bostaande aanhaling is hier belangrik, naamlik dat digters se bevoegdheid en reg om oor komplekse situasies uitsprake te lewer, ontken of bevraagteken kan word in onstuimige politiese tye soos die huidige (asook voriges) in Suid-Afrika. Van Niekerk het hierdie tipe ingesteldheid al aan eie lyf gevoel (Van Niekerk 2016). In 2013 word haar politiese betrokke gedig “Mud school” in die *Mail & Guardian* gepubliseer (Van Niekerk 2013c). Die gedig is 'n kreatiewe uitdrukking van haar ontsteltenis oor die haglike omstandighede waarin kinders van minderbevoorregte gemeenskappe in die Oos-Kaap moet skoolgaan. “The spokesperson of the Department of Basic Education, David Hlabane, had a go at me [...] and stuck a label of ‘arrogant colonialist writer’ on me,” skryf sy in 2016 (Van Niekerk 2016). Hlabane (2013) beskryf Van Niekerk se gedig as 'n lagwekkende maskerade van poësie. In sy brief noem hy die gedig 'n “cynical rant” waarin sy “condescendingly, with contempt and arrogance” en “self-righteous(ly)” skryf oor die omstandighede van die kinders in die sogenaamde “mud schools”. In 2014 noem Van Niekerk dat sy om verskillende redes kan

insien dat sommige lesers in die Suid-Afrikaanse konteks die tipe poësie in haar bundel *Kaar moontlik* kan ervaar as “gewoon ekstrem ouderwets, reddeloos Eurosentries en honderd persent élitisties [...] Uitgedien, agterhaald, oudbollig, motballig, eksklusief, wit en dáárom irrelevant” (Esterhuizen 2014). Ras, geslag en taal is geskiedkundig problematiese onderwerpe in Suid-Afrika wat lank reeds ingespan word om verdeling te saai. Die eertydse bestaan van apartheid en die ongeregtighede wat in die naam daarvan gepleeg is, is sprekend hiervan.

In die huidige diskoers is taal een van die hoofonderwerpe wat bespreek word in terme van uitsluiting en bevoordeling. Afrikaans as akademiese taal is veral in die spervuur, aangesien verskeie voorheen Afrikaanse universiteite beskou word as ruimtes van uitsluiting en bevoorregting, iets wat nie ontken kan word nie. Die indirekte skade is dat Afrikaans as medium van onderrig prysgegee word om alle landsburgers in te sluit. Afrikaans, die taal wat die derde meeste huistaalsprekers in Suid-Afrika het, en wat die potensiaal het om (ten spyte van die manier waarop dit in die verlede aangewend is as medium van onderdrukking) in verskeie domeine versoening in die hand te werk, word beskou as ’n bedreiging vir en ’n belemmering van sosiale en ekonomiese vooruitgang. Die studentebeweging #AfrikaansMustFall, wat deel uitgemaak het van die groter #FeesMustFall-beweging, gee uiting aan hierdie ingesteldheid. In sommige gevalle raak die debatte so vurig dat enige Afrikaanssprekende se mening, selfs in die vorm van kunsuiting, as ontersaaklik beskou word. Tydens die onstuimigheid rondom taal by die Universiteit Stellenbosch verwoord Van Niekerk (2016) haar gevoel en posisie oor die saak soos volg:

Never before as during the current mayhem regarding Afrikaans have I felt so strongly that it is dangerous to say anything in straight functional language, let alone write a poem or an essay about the student uprising, the state’s role or the stance of the university management.

Dit is ironies dat Van Niekerk (2016) vrees om uitgekryt te word as ’n “doubtful white Afrikaans charlatan that should best shut up and just go away”, aangesien haar twee invloedrykste werke, *Triomf* en *Agaat*, juis Afrikaneridentiteit ondermyn en skerp kritiek gelewer het teen die praktyk om mense te marginaliseer en die stilswye op te lê.

Die debatte en geskiedenis rondom taal en kunsuiting in Suid-Afrika is natuurlik eindeloos meer kompleks as wat in een artikel uiteengesit kan word. Die punt is dat Van Niekerk klaarblyklik ongemaklik daarmee voel dat haar artistieke intensies en reg op ’n mening, selfs in die vorm van ’n gedig of essay, om politiese redes in twyfel getrek word. Haar reaksies strek van magtelose woede tot magtelose hartseer oor al die “onskuldiges” (die kinders in die modderskole, die studente wat ’n tersiêre onderrig benodig, die mense wat vermoor word vir ’n selfoon) wat in die stryd om mag beseer word. Soos sy in ’n onderhoud oor haar nuwe digbundels op RSG sê: Dis die gras wat seerkry wanneer die olifante veg (Beyers en Van Niekerk 2017). Dié emosie wat Van Niekerk ervaar, word poëties weergegee in die gedig naas die skildery *Parelhoen* (1917) in *In die stille agterkamer* (2017:55).

Dit is geen geheim nie dat Van Niekerk met Hlabane, Vice en andere verskil oor die stand van taal- en rassepolitiek en die reg op vryheid van spraak en kunsuitdrukking in Suid-Afrika, en ook van mening is dat heelwat van die gesprekke deur populistiese retoriek aangeblaas word. Dit is egter duidelik dat sy terdeë bewus is van die ingewikkelde situasie waarin Suid-Afrikaners van alle rasse en tale hulle bevind, soos blyk uit haar reaksie op die taaldebate wat in 2016 by die Universiteit Stellenbosch gevoer is (Van Niekerk 2016). Die besonderhede

van die netelige en veelkantige gesprek rondom taal, ras en kunsuitdrukking is nie direk vir hierdie artikel van belang nie. Wat wel ter sake is, is Van Niekerk se artistieke reaksie op wat sy ervaar as haar eie krisis as Suid-Afrikaanse en Afrikaanse skrywer.

Die interessante kreatiewe keuses wat Van Niekerk in haar onlangse twee digbundels maak, kan gelees word as 'n tipe metamodernistiese antwoord op die gesprek onder die invloed van populistiese politiese korrektheid in Suid-Afrika (maar ook wêreldwyd) wat Van Niekerk as 'n artistieke krisis ervaar. In hierdie artikel beredeneer ek hierdie stelling deur die bundels te lees as voorbeelde van heterochronistiese laterale transnasionisme<sup>4</sup> waarin Van Niekerk verwagtinge omverwerp rondom hoe 'n kunstenaar binne (post)koloniale landskappe (“moet”) beweeg. In die eerste plek beklemtoon Van Niekerk oor tyd- en ruimtegrense heen Afrikaanse verbintenis met Nederlands in 'n poging om “te protesteer teen [...] onderdrukking en aansluiting te soek by 'n ruimer literêre en intellektuele tradisie, veral die Europese” (Viljoen 2014:8). Tweedens neem Van Niekerk as gespreksgenote vir haar ekfrastiese poësie die werk van twee skilders wat ondanks die tye van onrus waarin hulle geleef het, gekies het om klein, onbelangrike en alledaagse objekte te skilder, dalk juis as kommentaar op onrustigheid en onsekerheid (in Esterhuizen 2018). Van Niekerk se gedigte eggo die wyse waarop die twee skilders groot artistieke gebare vermy en die klem plaas op intieme vakmanskap (in Esterhuizen 2018). Dié klemlegging kan geïnterpreteer word as 'n omverwerping van die verwagting dat 'n kunstenaar eksplisiete polities-betrokke kuns in onstuimige tye moet produseer. Dit beteken egter glad nie dat die poësie in die bundels nie sosiale kommentaar lewer nie. Die bundels kan immers in die lig van die *est-etiese* (Vermeulen en Van den Akker 2010:2) gelees word: Wanneer 'n kunstenaar die fokus op die estetiese aard van 'n kunswerk plaas, beteken dit nie dat die potensiële etiese invloed daarvan verminder word nie. Die feit dat die gedigte en skilderye in hierdie bundels gelyktydig geanker is in 'n diepliggende begrip van die relasionele verbintenis aan alles en almal op aarde (oor tyd- en ruimtegrense heen), én klem plaas op artistieke uitnemendheid en intimiteit, beteken dat dit beskou kan word as est-eties. Die beweging en verbintenis oor tyd- en ruimtegrense heen wat in hierdie bundels waargeneem kan word, word voorts verhelder met behulp van die begrippe *transnasionisme* en *heterochronisiteit*. Dit is egter eers nodig om 'n bondige beskrywing van metamodernisme as 'n “estetiese gevoelstruktuur” (Van den Akker en Vermeulen 2017:4) te gee.

### 3. Metamodernisme

In *Metamodernism. Historicity, affect and depth after postmodernism*, waarvan die Nederlanders Robin van den Akker en Timoteus Vermeulen saam met Alison Gibbons die redakteurs is, word metamodernisme beskryf as 'n ontluikende “structure of feeling or cultural logic” (2017:6) waarvan die ontstaan na die vroeë 2000's teruggevoer kan word. Saam met verskillende ander navorsers (vgl. Toth en Brooks 2007; Timmer 2010; Toth 2010; Vermeulen en Van den Akker 2010; Vaessens en Van Dijk 2011; Moraru 2013; Pawelski en Moores 2013; Abramson 2014; Gibbons 2015; Van der Merwe 2017) voer die bydraers in die boek aan dat postmodernisme nie meer die oorheersende denkstroom van die oomblik is nie en dat 'n teoretiese vermoënis daarmee toenemend waargeneem kan word. Volgens Van den Akker en Vermeulen (2010:2) is spesifiek kunstenaars toenemend sterk onder die indruk van globale etiese, ekologiese, sosiale en politiese onstabieleit wat lei tot 'n wegdraai van nihilisme, relativisme en skeptisisme, ten gunste van “a (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse”. Die



naam wat hulle aan hierdie post-postmodernistiese of laat postmodernistiese impuls gee, is *metamodernisme*.

Die voorvoegsel *meta-* is gebaseer op die Griekse *meta* wat drie dinge kan beteken: saam met of onder (“among”), tussen (“between”) en na (“after”) (Van den Akker en Vermeulen 2017:8). Die voorvoegsel bied ’n goeie beskrywing van drie moontlike maniere waarop metamodernisme volgens Van der Merwe (2017:26–7) op die veronderstelde problematiek rondom postmodernisme reageer. Die eerste stel dit dat metamodernisme ’n herlewing van modernistiese estetika vertoon in ’n poging om diepte op betekenisvlak terug te wen en om weer waarheid en opregtheid te aksentueer (die herlewing van die modernisme word egter getemper en genuanseer deur postmodernistiese relativisme en agterdog). ’n Tweede moontlikheid is dat metamodernisme ’n voortsetting is van die postmodernisme, maar in ’n ander vorm: Metamodernisme word beskou as ’n indirekte voortsetting van postmodernisme wat op sy beurt ’n voortsetting is van die modernistiese projek. Die derde veronderstelling is dat metamodernisme ’n samesmelting is van postmodernistiese en modernistiese waardes, wat beteken dat dit ’n ideologiese ruimte tussen hierdie twee paradigmas verteenwoordig. Van den Akker en Vermeulen argumenteer dat al hierdie moontlikhede gelyktydig waar kan wees. Hulle beskryf metamodernisme soos volg: “an oscillating in-betweenness or, rather, a dialectical movement that identifies with and negates – and hence, overcomes and undermines – conflicting positions, while being never congruent with these positions” (Van den Akker en Vermeulen 2017:10). Metamodernisme funksioneer dus op ossillerende wyse *saam met, tussenin* asook *na* voorafgaande paradigmas of denkstrome. Dit waartussen geossilleer word, is egter nie beperk tot modernisme en postmodernisme nie; ouer artistiese denkraamwerke soos die Realisme en die Romantiek kan ook deel van die “gesprek” vorm. In hul beskrywing hiervan maak Van den Akker en Vermeulen (2017:10) gebruik van die beeld van “upcycling”. “Upcycling” is iets anders as herwinning, verduidelik hulle: “Whereas the postmoderns ‘recycled’ popular culture, canonised works and dead Masters by means of parody or pastiche, metamodern artists [...] increasingly pick out of the scrapheap of history<sup>5</sup> those elements that allow them to resignify the present and reimagine a future.”<sup>6</sup>

Wanneer metamodernisme só beskryf word, raak dit duidelik dat dit gekenmerk word deur ’n temporele en ruimtelike grensloosheid wat saamhang met Vermeulen en Van den Akker (2015) se beskrywing van metamodernisme as ’n gevoelstruktuur:

Metamodernism, as we see, it is not a philosophy. In the same vein, it is not a movement, a programme, an aesthetic register, a visual strategy, or a literary technique or trope. To say that something is a philosophy is to suggest that it is a system of thought. This implies that it is closed, that it has boundaries. It also implies that there is a logic to it. To say that something is a movement, or indeed a programme, suggests that there is a politics to it, a belief as to how our environment should be organised. To propose any one “-ism” as an aesthetic – register, strategy or trope – is to suggest that it is a figure that can be pinned down and picked up from a text or painting and inserted elsewhere. The notion of metamodernism we have proposed is neither of these. It is not a system of thought, nor is it a movement or a trope. For us, it is a structure of feeling.

Omdat metamodernisme spesifiek as ’n gevoelstruktuur beskryf word, is dit ook moontlik om verbintenisse tussen metamodernisme en ander bestaande teoretiese raamwerke raak te sien, soos duidelik word uit die bespreking in hierdie artikel van transnasionale en heterochronisiteit met betrekking tot die metamodernistiese oorsake en oplossing

(“dissolving”) van grense.<sup>7</sup> Metamodernisme skep ’n nuwe “akkommoderende simboliese ruimte”<sup>8</sup> (Linde 2018:162) waarbinne verskillende (soms selfs oënskynlik teenstrydige) teoretiese benaderinge gelyktydig betrek kan word afhangend van wat ter sake is vir die spesifieke teks onder bespreking.<sup>9</sup>

#### 4. Transnasionisme – “an intentional being out of place” (Vermeulen en Van den Akker 2010:12)

*Transnasionisme* verwys in die algemeen na die verstrooiing en uitbreiding van sosiale, politiese en ekonomiese prosesse tussen en oor die grense van tradisionele nasiestate (Huff 2014). Huff verduidelik dat die begrip wys op ’n verswakking van die beheer wat ’n nasiestaat het op grense, inwoners en territorium. Dit is ’n begrip wat in die 1990’s ontstaan het om die migrasie van volkere in die moderne era te bestudeer. Immigrasie na ontwikkelde lande as gevolg van wêreldwye ekonomiese strominge het gelei tot die ontstaan van multikulturele samelewings waarin immigrante in ’n komplekse staat van assimilasië en beskerming van ’n eie kulturele erfenis bestaan. Internasionale mobiliteit en toegang tot onmiddellike wêreldwye kommunikasietegnologie lei daartoe dat grense ver- en wegsmeel, en territoriale beheer deur regerings al hoe minder toepaslik raak (Huff 2014). Transnasionisme moet verstaan word in terme van die prosesse van globalisering wat internasionaal waargeneem kan word. Uiteindelik gaan dit oor verspreiding en die letterlike en figuurlike oorsteek van tradisionele grense op verskillende maniere.

In die studie van letterkunde word transnasionisme in verband gebring met idees rondom *wêreldletterkunde*, *kosmopolitiese letterkunde* en *postkoloniale letterkunde* (Viljoen 2014:4). Transnasionisme gaan oor die verskillende bewegings van literêre tekste oor nasionale grense heen. Lionnet en Shih (2005:2) skryf in die inleiding tot *Minor transnationalism* dat alle vorme van kulturele produksie en onderlinge interaksies tussen minderheidsgemeenskappe (“minority communities”) gemedieer word deur die heersende diskoerse van die hoofstroom. Dit gaan dus oor magsverhoudinge: Kleiner groepe of subjekte plaas hulself gewoonlik ten opsigte van ’n heersende groepering, eerder as wat hulle hulself beskou in terme van ander minderheidsgemeenskappe. Die gevolg is dat die heersende as ’n magtige veruniversele krag beskou word, selfs deur diegene wat vanaf die grense teenkanting daarteen bied. Die gevaar bestaan dat die hoofstroom uiteindelik alle kulturele uniekhede sal absorbeer en vernietig, en dat kulturele uitsette homogene, universele eienskappe begin vertoon. “Universalism demands a politics of assimilation, incorporation, or resistance, instituting a structure of vertical struggle for recognition and citizenship,” skryf Lionnet en Shih (2005:2). Om hierdie spanning te verstaan, moet die begrip *wêreldletterkunde* duidelik gemaak word.

Viljoen (2014:4, met verwysing na David Damrosch) verduidelik dat daar drie verskillende opvattinge oor dié begrip bestaan: “die wêreldletterkunde as ’n vasgestelde korpus van klassieke tekste, as ’n steeds-ontwikkelende kanon van meesterwerke of as ’n veelvoud van vensters op die wêreld”. Damrosch (soos aangehaal deur Viljoen 2014:4) verkies om wêreldletterkunde te beskou as “all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language”. Dit gaan dus oor tekste wat oor grense beweeg. Omdat magsverhoudinge die verspreiding en sirkulasie van kleiner literatuurtradisies beïnvloed, bestaan die vrees tans dat die wêreldletterkunde eentalig (veral Engels) sal raak en

dat slegs die werke van 'n klein groepie postkoloniale skrywers wie se werke in Engels vertaal word, die wêreldverhoog sal bereik (Viljoen 2014:4–5).

*Transnasionanisme* as begrip is egter nie altyd 'n bruikbare instrument nie, aangesien dit in 'n te breë konteks funksioneer om spesifieke skrywers en tekste vanaf kleiner literêre tradisies se internasionale bewegings effektief te beskryf, voer T'Sjoen (2018) aan. Viljoen (2016:254) is ook van mening dat *transnasionaal* in spesifieke kontekste dalk nie altyd die gepaste woord is nie, byvoorbeeld in die geval van die literêre interaksies tussen Afrikaans en Nederlands:

'n Mens sou kon argumenteer dat die term *transnasionaal* nie werklik gepas is om die uitwisseling en interaksie van Afrikaans (wat nie 'n nasionale taal is nie, maar slegs een van 11 amptelike tale binne die nasionale ruimte van Suid-Afrika) met Nederlands (wat oor die nasionale grens tussen Nederland en België heen gebruik word) te beskryf nie. Tog herinner die gebruik van die term *transnasionaal* (naas *translational*, *interlingual* en *cross-cultural*) 'n mens daaraan dat nasionale ruimtes en die gepaardgaande nasionalismes dikwels 'n deurslaggewende rol speel of gespeel het in die manier waarop tale gebruik is, oor grense beweeg het en in die persepsies wat oor hulle bestaan. Dit kan dus nie heeltemal weggedink word uit beskrywings van die wyse waarop tale en kultuurprodukte oor grense heen beweeg nie.

Alhoewel transnasionanisme dus nie buite rekening gelaat kan word nie, kan *laterale transnasionanisme* moontlik nuwe maniere van dink oor bogenoemde probleme verskaf, veral vir Afrikaanse tekste.

Vir Lionnet en Shih is daar 'n verskil tussen transnasionanisme en globalisering, verduidelik Viljoen (2014:5):

Wat hulle (Lionnet en Shih) betref, is die logika van globalisering tegelyk sentripetaal en sentrifugaal: dit neem die vorm aan van 'n universele kern of norm wat oor die wêreld versprei en dan ander kulture intrek om getoets te word aan daardie norm. Hierteenoor verkies hulle om transnasionanisme so te definieer dat dit 'n ruimte van uitruiling en deelname is waarin dit moontlik is vir kulture om geproduseer te word sonder die mediëring van 'n sogenaamd universele sentrum.

Transnasionanisme is dus deel van globalisering, maar dit laat ruimte vir groter verspreiding en verskeidenheid. 'n Belangrike kenmerk van laterale transnasionanisme (wat metamodernisties van aard is) is dat dit “nie gebonde is aan die binêre opposisies tussen die plaaslike en die internasionale nie, maar [...] [kan] voorkom in 'n verskeidenheid van lokale, nasionale of internasionale ruimtes en versprei wees oor verskillende ruimtes en tydperke” (Viljoen 2014:5). Daar word dus 'n tipe metamodernistiese grensloosheid veronderstel wat hiërargiese stelsels transendeer. Dit beteken egter nie dat 'n transnasionale beweging na 'n ander land, taal of kultuur 'n aflegging van die eie tot gevolg het nie. Transnasionanisme bestaan gewoonlik in 'n spanningsverhouding ten opsigte van die plaaslike en die transnasionale. Transnasionanisme funksioneer dus eerder netwerkagtig as hiërargies en liniêr: Daar is wydlopende vertakkings na dit wat buite is, maar altyd met 'n blywende verbintenis aan die oorsprong, 'n gedagte wat dadelik herinner aan die manier waarop Van Niekerk se onlangse tekste (*Memorandum* [2006], *Die sneeuslaper* [2009], *Kaar* [2013a] en die twee nuwe digbundels) op verskillende maniere oor en buite die grense van (Suid-)Afrika beweeg.

Wat Van Niekerk se twee digbundels betref, is transnasionale beweging op verskillende maniere teenwoordig. In die eerste plek is die gedigte hoofsaaklik op 'n Nederlandse ruimte afgestem. Die gedigte is ook in gesprek met twee Nederlandse digters. Verder is die gedigte van die begin af in beide Afrikaans en Nederlands in die bundels ingesluit wat beteken dat dit 'n vrye laterale transnasionale beweging tussen die Afrikaanse en Nederlandse taalomgewings verteenwoordig. Soos in twee van Van Niekerk se ander tekste, naamlik *Die sneeusalper* en *Kaar*, word Afrikaans (asook Nederlands) se reikwydte in hierdie twee digbundels uitgebrei deur die geskiedkundige en talige bande tussen Suid-Afrika en Nederland te beklemtoon. Die spesifieke transnasionale beweging wat in dié bundels uitgevoer word, kan beskou word as kommentaar op die homogeniserende invloed wat Engels internasionaal op literatuur het, 'n argument wat later in die artikel aan bod kom.

## 5. Heterochronisiteit – “a deliberate being out of time” (Vermeulen en Van den Akker 2010:12)

Daar is vroeër geargumenteer dat metamodernisme ruimte skep om op nuwe maniere na temporaliteit te kyk. Wat betref die bestudering van kunsuitinge soos literêre tekste manifesteer metamodernisme as 'n oënskynlike terugkeer na die verlede van modernisme, maar wat beïnvloed is deur postmodernisme “to indicate a future that is as much a return as a renewal” (Van der Merwe 2017:250). Die verlede, hede en toekoms word volgens die metamodernistiese beskouing op heterochronistiese wyse één:

Embodying a heterochronic space, metamodernism is the return and continuation of a distant past (modernism), informed by the present that is already being overtaken (postmodernism) to indicate a future (metamodernism) that is as much a return as a renewal. (Van der Merwe 2017:295)

Metamodernistiese heterochronisiteit laat toe dat die verlede opgeroep word, alhoewel daar geen twyfel bestaan dat die verlede nooit weer werklik teruggeroep kan word nie (Van der Merwe 2017:250). Heterochronisiteit maak dit ook moontlik om aan die hand van metamodernistiese optimisme of hoop die toekoms anders te verbeeld as waarna dit tans lyk; om met ander woorde te fantasieer oor 'n utopiese toekoms wat beter is as die gekompliseerde hede of verlede, *asof* so 'n toekoms wel bereikbaar is.

Hierdie “asof”-ingesteldheid (Vermeulen en Van Den Akker 2010:5) is een van die belangrikste uitgangspunte van metamodernisme. Ontnugter deur die besef dat daar nie 'n grootse, voorafbestemde ideaal of telos is waarheen die mensdom voortdurend probeer ontwikkel nie, maar dat die aarde en alles daarop tans op 'n ekologiese ramp afstuur (juis as gevolg van daardie strewe na vooruitgang), ontstaan 'n behoefte om steeds hoop te hê vir die toekoms. Verder laat die uitdyende invloed van die internet en die gevolglike internasionale interkonnektiwiteit mense (dus ook kunstenaars) besef dat dit al hoe noodsaakliker raak om oplossings vir die aarde se krisis te vind. Maar hoe is dit moontlik om hoop vir die toekoms te hê, en om die moed te hê om probleme te probeer oplos, as dit algemene kennis is dat die bestaan van iets soos 'n metanarratief in die vorm van 'n Groot Plan of Groot Oplossing onwaarskynlik geag word? Die metamodernistiese beskouing bied as moontlikheid 'n naïewe maar ingeligte hoop en opregtheid wat gekonstrueer is van aard is. Dit is 'n “asof”-benadering wat bewus is van sy eie onmoontlikheid, maar wat, gedryf deur 'n besef van onmiddellikheid, liggaamlikheid, relasionele

verbintenis en die dringendheid van die internasionale sosiaal-ekonomiese en ekologiese toestand van die aarde, daarna streef om oor ruimtelike en temporele grense heen tog 'n verskil te maak. Om temporaliteit heterochronisties te benader, sluit goed hierby aan.

Heterochronisiteit as begrip is deur die Amerikaanse kunshistorikus Keith Moxey (2009) ondersoek in terme van die idee dat 'n verskeidenheid of verspreiding van temporaliteite bestaan wat nie noodwendig met mekaar verband hou nie. Nicolas Bourriaud (aangehaal deur Moxey 2009) beskryf heterochronisiteit as “a vision of human history as constituted by multiple temporalities”. Moxey ontwikkel sy idee van heterochronisiteit in reaksie op die feit dat tydsverloop gewoonlik verstaan word in terme van die “hoofstroom”, wat meestal deur Westerse ingesteldhede bepaal word: “Modernity and its artistic partner modernism have always been tied to the star of temporal progress. The time of modernity was not only teleological but its home lay in the West” (Moxey 2009). Die gevolg is dat kuns uit nie-Westerse kontekste altyd as “agter die tyd” of agterhaal beskou word.<sup>10</sup> Die veronderstelling is dat nie-Westerse kuns nooit tot die kanon kan behoort nie, omdat dit altyd as etnies (kwansuis geskiedkundig en geografies *agter*) beskou word.<sup>11</sup>

In hierdie opsig kompliseer Van Niekerk se genealogiese en geskiedkundige bande met die Weste en die Westerse maniere van dink, en ook haar gelyktydige temporele geplaastheid in Suid-Afrika, haar artistieke posisie. Uit die gedigte in *Kaar* en die twee bundels onder bespreking is dit duidelik dat sy terdeë bewus is van haar tweeledige geplaastheid, beide persoonlik en wat haar kunsuiting betref. In *Kaar*, soos ook in *Memorandum* en *Die sneeuslaper*, word sterk gesteun op die intertekstuele konteks van die ryk Westerse verlede, maar nooit ten koste van die ewe wydlopende Afrika-konteks nie. Van Niekerk se onlangse tekste vertoon juis op artistieke wyse hierdie tweeledigheid.

In teenstelling met 'n chronologiese en liniêre beskouing van die verloop van tyd stel Moxey 'n ander manier van dink voor wat geanker is in die idee om aan die huidige oomblik te dink as *buite* tyd: “The chaotic nature of [contemporary] time, the existence of many forms and the absence of a means of relating one to another, is equated with time's absence” (Moxey 2009). Die gevolg is dat die huidige (of die hedendaagse) oomblik nie beskou kan word as 'n vasgestelde periode nie. Moxey verwys na Terry Smith wat die uiteenlopende en wydlopende aard van hedendaagse kuns beskou as bewys dat chronologiese periodisering in vandag se tyd 'n onmoontlikheid is. Een van die redes hiervoor is die veronderstelling dat tyd tot so 'n mate versnel het dat die verlede altyd en onvermydelik “op ons hakke” is (Moxey 2009). Elke oomblik van die hede in ons tyd word ingewag deur die “nuwe”, en in die lig daarvan doen dit vinnig verouderd aan. Die gevolg hiervan is dat dit onmoontlik raak om tyd vas te vang op enige manier wat periodisering moontlik kan maak. Om aan tyd te dink as verby (soos Fukuyama reeds in 1992 ten opsigte van die geskiedenis gesê het (1992:3)), is aan die een kant bevrydend, aangesien dit ons toelaat om aan kunswerke te dink as los van iets soos 'n hoofstroom of 'n “universele” tydsbegrip. Dit maak dit moontlik om kuns te beskou as iets wat los van die tyd waarin dit geproduseer is, kan funksioneer. Aan die ander kant kan achronologie tyd van alle betekenis beroof, en veroorsaak dat dit onmoontlik is vir iets soos heterochronisiteit om enigsins te bestaan (Moxey 2009). Tyd help ons immers om die trajekte waarlangs verskillende kulture ontwikkel (het), te verstaan. Heterochronisiteit veronderstel dus nie dat tyd “verby” is nie, en ook nie dat tyd nie bestaan nie. Dit is eerder gebaseer op die idee van meervoudige temporaliteite wat naas mekaar bestaan. Tyd is dus nie enkelvoudig liniêr nie, maar meervoudig en multilateraal. Volgens Moxey (2009) maak heterochronisiteit dit moontlik om respek te hê vir die besondere manier waarop verskillende kulture ontwikkel. As die nie-Westerse tydruimtelikhede wat



onderdruk is as gevolg van moderniteit se progressienarratief, nou opnuut aandag kry, kan dit nie gebeur in die lig van 'n vernietiging van die idee van tydsverloop nie, “but rather on an understanding that history and power are inextricably entwined” (Moxey 2009). Veelvuldige moderniteite belig juis hoe tyd in verskillende kontekste teen verskillende snelhede verbygaan. Deur afstand te doen van die modernistiese idee van liniêre tyd, en aan tyd as heterochronisties<sup>12</sup> te dink, raak dit moontlik “to look around the edges of the canonical accounts of the recent past, as well as of the present” (Moxey 2009).

'n Heterochronistiese beskouing van tyd hou sterk verband met relasionaliteit. Soos Moxey (2009) sê: “The effort to distinguish between moments in time, as well as the desire to conflate them, still dramatizes the necessity to make meaning of their *relation* to one another” (my beklemtoning). Die maniere waarop daar oor tyd en tydsverloop gedink word, word met ander woorde altyd en onvermydelik in verband gebring met mekaar. Daar moet byvoorbeeld nuut gedink word oor die interaksies tussen Westerse en nie-Westerse tydruimtes. Van der Merwe (2017:247) gebruik die invalshoek van relasionaliteit om heterochronistiese aan metamodernisme te verbind. Sy verduidelik dat die relasionaliteitsgedagte van die verlede en die hede wat analoog is, en wat dit onmoontlik maak om die geskiedenis op liniêre, kousale maniere te verstaan, aansluiting vind by metamodernisme se gedagte dat tyd “out of joint” is, aangesien die geskiedenis verby die oomblik van “post-history” beweeg (het). Die gevolg is 'n tipe “historical disorientation” (Boxall, aangehaal deur Van der Merwe 2017). Volgens Gibbons (2015:33–4) word metamodernisme gekenmerk deur die “intermixing of temporal chronologies”; hy verduidelik dat die metamodernistiese gebruik van “multiplicities of place and time” en “multiple temporal parameters” aanleiding gee tot die ontstaan van 'n heterochronistiese topos.

Van der Merwe (2017:349) neem die argument verder: “Metamodernist temporality entails a relational heterochronic understanding of past, present, and future.” Van der Merwe (2017:349) verwys na Kaja Silverman se beskouing dat hede, verlede en toekoms volgens relasionaliteitsdenke ontologies gelyk is. Gevolglik word verlede, hede en toekoms gekenmerk deur 'n gevoel van onsekere moontlikheid: “[T]here is no absolute boundary between here-now and there-then. There is nothing that is new; there is nothing that is not new” (Barad, aangehaal deur Van der Merwe 2017:249).

Verder maak metamodernisme se optimistiese “asof”-ingesteldheid dit ook moontlik om aan tyd te dink as atemporeel: metamodernisme maak asof tyd en temporele gebondenheid nie bestaan nie, selfs al is dit 'n onmoontlikheid om só te dink (Vermeulen en Van den Akker 2010:12). Al is dit nie werklik moontlik om te dink dat die verlede en hede dieselfde ontologiese gewig dra en naas mekaar bestaan nie (die verlede word immers altyd deur iemand beskou óf as “die goeie ou dae” óf as die tyd toe reusefoute gemaak is waaroor die hedendaagse mens hom/haar behoort te skaam), voer metamodernistiese kuns tyd op asof die verlede temporeel langs die hede verloop, en asof die toekoms 'n terug-keer (“a re-turning”) is van en na dit wat reeds verby is (Van der Merwe 2017:249). Heterochronisties word die hede dan beskou as altyd 'n onvoltooide en herhalende gebeurtenis (“an event”, soos Attridge 2004:58 dit stel) waarin beide die verlede en die toekoms onvermydelik teenwoordig is.

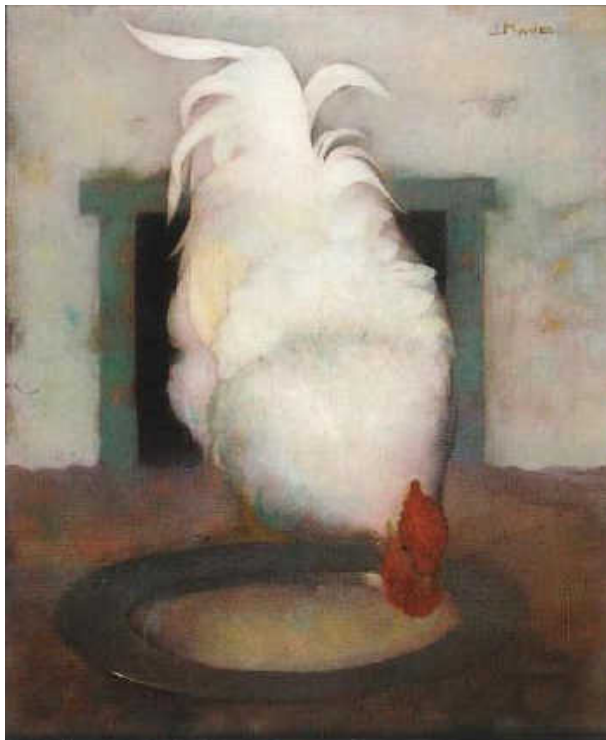
'n Heterochronistiese ingesteldheid ten opsigte van temporaliteit is duidelik in Van Niekerk se nuutste twee digbundels te sien. Sy skep 'n relasioneel-performatiewe (Linde 2018:154) situasie waarin drie akteurs van uiteenlopende tydsgewigte as karakters optree: Coorte, Mankes en Van Niekerk self. Die leser word 'n toeskouer wat die interaksies tussen die

karakters in die hede beskou. Die afdrukke van die skilderye in die bundels maak ook 'n visuele ervaring van die interaksie moontlik. Ekfrastiese poësie word immers gekenmerk deur 'n intieme interaksie met 'n visuele kunswerk waartydens die kunswerk, die objek wat voorgestel word, of die kunstenaar direk aangespreek word. Viljoen (2018:6) verduidelik dat die retoriese ekfrastiese tegniek waarvan Van Niekerk die meeste gebruik maak in die gedigte (veral in *Gesant van die mispels*), die eensydige gesprek is: Dit wil voorkom asof die digter vir die skilder iets oor sy skilderye sê, maar sy is eintlik besig om direk met die leser van die gedig te praat. Die poel van “toeskouers” van Van Niekerk se tekste word ook vergroot deur die gedigte in Afrikaans én Nederlands in te sluit. Die interaksie tussen al die betrokkenes word gesprekke met 'n/die ander, oor geografiese en tydsgrense heen. Van Niekerk slaag meesterlik daarin om 'n oomblik wat in 'n spesifieke tyd vasgevang is, heterochronisties te laat saampraat met 'n oomblik in die hede asof die twee naas mekaar bestaan. Só slaag die gedigte daarin om by die leser 'n metamodernistiese gevoel van genuanseerde nostalgie en verbintenis te laat ontstaan.

## 6. Bespreking van enkele gedigte uit die bundels

Die gedig in *In die stille agterkamer* naas die skildery *Wyandottehaan met tinnen schotel* (1913) (2017a:47) skep 'n direkte verband tussen die ruimte en oomblik in 1923 toe Mankes 'n wit hoenderhaan geskilder het, en 'n herinnering aan 'n eie hoenderhaan uit die ek-spreker<sup>13</sup> se kindertyd op 'n plaas. Nadat sy die twee hoenderhane (die een in die skildery en die een uit haar geheue) duidelik beskryf het, tref ons die volgende reëls in die gedig aan:

[...] Ek sien hom aantree uit  
my kindertyd en kierts weer hier verskyn, [...] (2017a:47)



Skildery 1. *Wyandottehaan met tinnen schotel* (1913) (2017a:46)

In hierdie reël word tyd ineengestremel: 'n Verlede wat die spreker self nooit ervaar het nie (Mankes s'n), tree in die hede aan as 'n herinnering uit die spreker se eie, meer onlangse verlede. Ook wat betref die taalgebruik vervloei tyd. Die gedig begin in die verledetydsvorm en eindig in die teenswoordige: “net so 'n haan *had* ek” word “ek *sien* hom aantree [...] en *hoor* hom pik”. Op hierdie manier ontstaan in die gedig 'n gevoel van tydloosheid; 'n transendente oomblik wat beide vervloë is én in die hede sweef asof dit aan geen temporele bande gebind kan word nie.

Nog 'n gedig in dieselfde bundel waarin heterochronisiteit, en daarmee saam transnasionale, duidelik te sien is, is die een op bladsy 55, naas die skildery *Parelhoen* (1917). Die spreker spreek die tarentaal (“poelpetaat”) direk aan (asof agter die skilder se rug, volgens Viljoen 2018:11) en verduidelik aan hom dat sy skilder (Mankes) nie “wis [...] wat hy alles aan die doene was” nie. Tyd en ruimte vervloei wanneer die spreker verduidelik hoe sy na die Suid-Afrikaner Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) se jazzmusiek luister terwyl sy na die skildery van die tarentaal uit 1917 kyk terwyl sy haar in Amsterdam bevind. 'n Nederlandse skildery van 'n tarentaal laat haar skielik na Kaapstad en haar vaderland verlang. Sy sien Leeukop, ruik reën op bloekombome, hoor die klanke van “vingertikke op 'n gellingkan” en die “andersmaak van saksofone”. Sy beweën die “olifantgeskal” van “daardie vaderland van my”, die “gelieg en raserny, ongestelp / sedert die bloed en magtelose hulpgeroep van slawe”, en verduidelik hoe slegs die “ballingklanke” van Kaapse jazz, wat altyd deur “landgenote” en “weggevlugtes” in Dublin, Frankfurt en Amsterdam herken sal word, “ons ooit kan lei oor striemende verskille”. Met die woorde “die reuk van reën” word Mankes se skildery van 'n tarentaal 'n onwaarskynlike simbool van 'n metamodernistiese strewe na hoop vir Suid-Afrika, en 'n nostalgiese troos aan die dinge wat Suid-Afrikaners byeenbring in 'n tyd waarin verskille tot die uiterste gevoer en aangeblaas word. Die relasionele (en posthumanistiese) verbintenis wat met die tarentaal ervaar word, maak selfs die dood in 'n land wat nie haar vaderland is nie, 'n draaglike gedagte:

[...] Karnuffel daardie oliekan-  
met-polkadots-orke, laat loop jou jazz  
hier in my gellingdrom, die geel van jou simbale  
oor my kis. Die kans is, ek word eendag  
hierdie kant begrawe met jou triole  
op my steen, 'n broeis-kreoolse aardetaal  
van windblou wildehoender-lelle  
en 'n klein, regop hanekam  
van troos. (2017a:55)

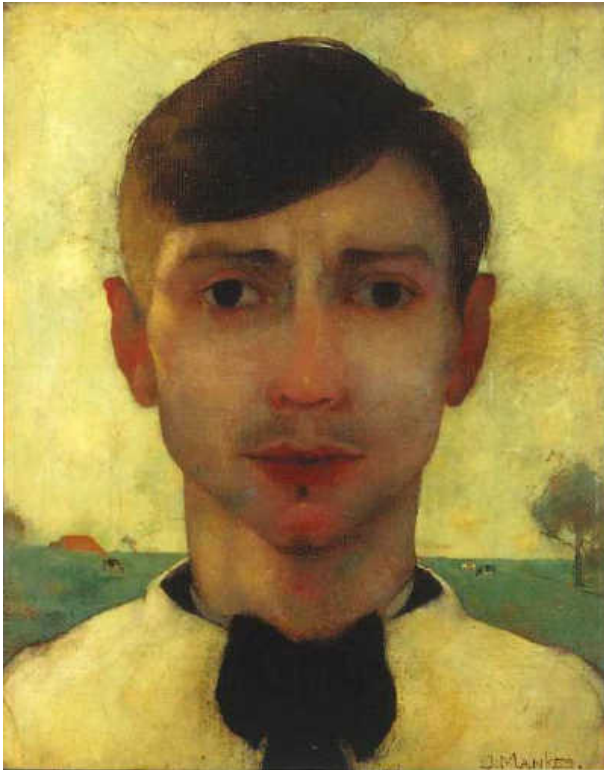


**Skildery 2. *Paroelhoen* (1917) (2017a:54)**

Afstand en tyd in 'n geglobaliseerde wêreld word in hierdie gedig oorbrug. Dit wat mense van mekaar skei (afstand, tyd, politiek, religie, haat, ras, taal) vervaag in die digter se verbeelding wanneer sy 'n beskeie skildery van 'n tarentaal deur 'n betreklik onbelangrike (manlike) Nederlandse skilder uit 'n vorige eeu bestudeer. Op hierdie manier doen Van Niekerk subtiel mee aan die eietydse Suid-Afrikaanse debat. Deur poësie te skryf wat ooreenkomste oor temporele en ruimtelike grense heen beklemtoon, breek Van Niekerk allerlei apartheid af.

Die tydruimtelike onmiddellikheid wat in die twee bundels waargeneem word, word verder versterk deur aspekte van intimiteit en relasionaliteit wat duidelik na vore tree. Die gedig wat langs die onthutsende selfportret van Jan Mankes in *In die stille agterkamer* (2017a:11) staan, is 'n goeie voorbeeld hiervan:

Jy vul die raam kompleet  
asof jy eensklaps in 'n doodloopstraat  
tot stilstand kom. Dis ek na wie  
jy so van digby kyk soos na 'n muur  
met 'n geslote hek [...]  
[...]  
[...] Ek lig my hand,  
niks anders skiet my binne as jou reguit  
in die oë te kyk en soos 'n ver  
familielid te groet. (2017a:11)



### Skildery 3. *Zelfportret met landschap* (1913) (2017a:10)

Die gedig is Van Niekerk as digter se ekfrastiese en performatiewe reaksie op Mankes se skildery. Die skryf van die gedig as aksie verteenwoordig 'n figuurlike oplik van 'n hand om die figuur in die skildery in die hede te groet asof sy hom ken. Die figuur in die skildery is Mankes self. Hy kyk die beskouer van die skildery direk en intiem aan, asof hy 'n reaksie verwag. Van Niekerk se gedig verteenwoordig dan so 'n reaksie wat relasioneel oor die grense van tyd, ruimte en die beperkings van papier strek, selfs al lei dit tot die ongemaklike gevoel dat die beskouer eerder die objek van die skilder se blik geword het (Viljoen 2018:11).

Die titels snoer voorts hierdie twee bundels en kunstenaars tot 'n eenheid saam, en breek die grense van tyd en plek tussen Mankes, Coorte en Van Niekerk af. Van Niekerk identifiseer met die twee skilders as 'n eenheid, en voer sodanige identifikasie op in die vorm van ekfrastiese poësie. Sy amalgameer hulle naamlik en sien weerspieëlings van haar eie kunstenaarsidentiteit en -strewes in die personas van die skilders asook in hul werke. Albei skilders is naamlik beskeie digters van “die stille agterkamer” (2017a:19), dieselfde onweloweglike plek waar Agaat en Lambert hulle bevind het en waar hulle ook op hul eie intieme maniere “kuns” gemaak het. Viljoen (2018:16) voer aan dat die feit dat die twee bundels in Nederland as een teks met die titel *In de stille achterkamer* deur Querido uitgegee is, beteken dat Van Niekerk spesifiek die gegewe van die kunstenaar-in-die-agterkamer wou beklemtoon. Albei skilders is ook “gesante van mispels” (2017b:27): skilders wat hulle besighou met die pynlik noukeurige skilder van klein, skynbaar onbenullige objekte, eerder as om grootse geskiedkundige gebeurtenisse op doek te verewig. Hulle is skilders wat deur ander beskuldig kan word van 'n “tekort aan trou”, van wie gesê kan word dat hul “laf en onbetrokke” is, en dus nie hul veronderstelde verantwoordelikheid as burgers tot voordeel van hul vaderland uitbeeld nie (2017b:27). Die kunstenaar is bloot die “*gesant* van mispels” wat self op die agtergrond verdwyn terwyl hy of sy beskeie onderwerpe relasioneel aan die woord stel: “die kleintjies laat die heelal praat [...]”



(2017b:23). Só hou Van Niekerk die skilders voor as “meester(s) van besonderhede” wat met klein, gekonsentreerde werkies die digter in staat stel om haarself te “laaf [...] aan die ligval op twee klein Coorte-skulpe” (2017b:55). Miskien lei Van Niekerk se gedigte tot soortgelyke lafenis vir die lesers daarvan?

In die gedig op bladsy 27 van *Gesant van die mispels* is dit asof Van Niekerk raakpunte trek tussen haar eie (hedendaagse) situasie en Coorte se omstandighede van die 17de eeu. Coorte se tye van fisiese onrus (oorlog) en omwentelinge word op metavlak in verband gebring met Van Niekerk se eietydse politieke en ideologiese onstuimigheid. In Coorte se tyd is daar van hom as kunstenaar verwag om kuns te produseer wat sy trou aan sy landgenote bewys en wat die oorlogsituasie in “voorstelling(e) van stryd” uitbeeld. In Van Niekerk se tyd is daar ook verwagtinge dat sy as postnasionalistiese skrywer die heersende ideologieë moet uitbeeld en haar baie duidelik nie oor sekere dinge moet uitspreek nie, soos te sien is uit die episode met “Mud school” waarna vroeër verwys is. Dit wil voorkom asof Coorte nie ’n handlanger vir enigiets of -iemand wou wees nie, selfs al sou hy “goud en eer, ’n Friese perd beloof” (2017b:27) word. Hy het eerder geswyg, na sy “eie planne in die marge” gestaar en vier “appelkose van illusie soet” uitgebeeld as “somerhitte [...] spiralend in die vlees rondom die niksontsiende saad”. Hy het hom met ander woorde stoïsiens en getrou gewy aan sy gekose ambag en hom nie deur die strominge en verwagtinge van sy tyd laat meesleur nie. Maar, beklemtoon Van Niekerk (in Esterhuizen 2018), “Coorte se *goth* ligvalle is egter alles behalwe ‘onskuldig’, so ook Mankes se gelate en alleswetende olieflesse. Sou die koel, toegewyde blik van die skilders ’n indirekte vorm van kommentaar wees op hulle tyd?”

In *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* neem Van Niekerk dieselfde kunstenaarsposisie in as dié twee skilders: sy bepaal haar met presisie, getrouheid en uitnemendheid by haar ambag (die skoenmaker hou haar, voorbeeldig, by haar lees), maar daardeur lewer sy juis kommentaar op die onstuimige, ideologiebesette tyd waarin sy leef. Sy besef wel dat deur dit te doen, sy die onmoontlike probeer vermag: om op onbetrokke manier betrokke te bly. Sy weet immers dat sy (persoonlik en as kunstenaar) onvermydelik betrokke is by die kwessies van haar tyd, soos spreek uit die meningstukke en briewe van haar wat op LitNet verskyn, asook die betrokke poësie wat in die sewende gedeelte van *Kaar* vervat is. In *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* leef sy egter ’n metamodernistiese “asof”-ingesteldheid uit en skep met behulp van die persone en kunswerke van Mankes en Coorte twee rame, afgesluit van die werklikheid, waarbinne sy haar eie tyd en ruimte met vervloë tydruimtelikhede verbind. Op hierdie manier identifiseer Van Niekerk haar eie kunstenaarsposisie met één moontlike reaksie wat ’n kunstenaar in/op onstuimige tye kan hê.

’n Mens moet in ag neem dat Van Niekerk in hierdie twee bundels ’n persona van ’n kunstenaar skep wat slegs een moontlike faset van haar eie identiteit as (Suid-)Afrikaanse kunstenaar betrek, in hierdie geval dié soortgelyk aan die Daan-agtige een uit Van Niekerk se drama, *Die kortstondige rakkewe van Anastasia W* (2010). Daan is ’n hofnaragtige karakter (byna soos ’n dommerige Treppie van *Triomf*) wat met sy verse ’n ander ruimte probeer vind waarbinne taal minder gemoed is met betekenis as met klank. Deur sy verse ontsnap hy van die ideologiese en historiese gewig wat die Afrikaanse taal verteenwoordig. Sodoende maak hy dit vir homself moontlik om ’n apolitiese posisie in te neem waar hy hom nie hoef te bekommer oor betekenis nie. Daan verteenwoordig op hierdie manier die rol van die geïnspireerde en dromerige kunstenaar en sanger wat slegs op hul ambag gefokus is. Daan verteenwoordig die opsie wat die Suid-Afrikaanse kunstenaar het “om ‘skoonheid’ te gedenk en te kultiveer” (Van Niekerk in Burger 2009:156). Die ander moontlike faset is van die Sus-figuur, ook uit

*Die kortstondige raklewe van Anastasia W.* Sus fynkam koerante om alle sosiale onheil uit te snuffel en op te tree as “argivaris van brutaliteite” (Van Niekerk 2009:31) (soos die karakter Kasper Olwagen in “Die swanefluisteraar” in *Die sneeuslaper* dit stel) in ’n poging om te probeer sin maak van die chaos van die land. “The one creates an index of social ills, the other throws any idea of coherence in ‘clarifying’ matters into great doubt,” skryf De Kock en Pieterse (2012:85) oor die Sus- en Daan-karakters in die drama. In 2009 beskryf Van Niekerk in ’n onderhoud in ’n sekere sin hierdie twee karakters se ingesteldhede deur te verwys na twee moontlikhede van wat die taak van ’n hedendaagse skrywer in Suid-Afrika kan wees, naamlik:

[O]m in plaas van verhale te versin, ’n *rekord* na te laat van hoe dinge is, met daarin verbeelding, vereenselwiging, maakbaarheid/moontlikheid/andersheid en die gedenking van verlies vasgehou as etiese dimensies. (Burger 2009:156; eie beklemtoning)

Of:

[O]m “skoonheid” te gedenk en te kultiveer [...], of dan liever, om “portrette” daar te stel van die mens wat verruk en treurend staan voor die skone en raaiselagtige dinge wat hy nie self gemaak het nie, wat verbysterd en oorstem staan voor die dinge wat hy wel self aangerig het. (Burger 2009:156; eie beklemtoning)

In *Kaar* blyk dit dat Van Niekerk ossilleer tussen hierdie twee ingesteldhede met gedigte waarin sy soms uitdruklik op poëtiese manier verslag lewer van en kritiek lewer teen die gewelddadige bestaan in Suid-Afrika, en soms ontvlugting en troos vind in liriese taal en taalspel. Om die klem in die mees onlangse twee bundels op die waarde van kuns as aktiwiteit te plaas en om “die intieme ongemak van die liriek” (Van Niekerk 2009:33) te kultiveer, verteenwoordig slegs een moontlike reaksie aan die hand waarvan die kunstenaar haar gewaarwordinge probeer verwoord.

Deur tydruimte heterochronisties te hanteer stel Van Niekerk die verlede en die hede aan mekaar gelyk. Die hede met al sy probleme word uitgebeeld as ’n ewig-onvoltooide en herhalende gebeurtenis waarin die verlede en die toekoms altyd teenwoordig is, beide as herinnering en as waarskuwing. So verteenwoordig *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* nostalgiese, transendente en selfs idealistiese poëtiese oomblikke wat die illusie opvoer dat dit buite tyd (en ruimte) beweeg en in staat is om die kunstenaar (en dalk die lesers?) in die hede te troos met behulp van werklik “goeie” en “mooi” kuns.

In hierdie opsig kan Vermeulen en Van den Akker (2010:2) se gedagte van metamodernistiese est-etiese kuns betrek word. ’n Est-etiese ingesteldheid ten opsigte van kuns word weerspieël in rekonstruksie, mite en metaksis: “[an] (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse”. Gibbons (2015:31) se verduideliking van die gevoelstruktuur of diskoers van metamodernisme herinner sterk aan implisiete gedagtes in Van Niekerk se nuutste drie digbundels (*Kaar* ingesluit):

[I]t is opposed to the injustices of global capitalism, concerned by the increased digitalization and hyper-reality of society, conscious of the shifting social relationships in a globalizing world, and it hopes for a shared sustainable future, however untenable that may be [...] [Art] thus becomes a vehicle through which to increase awareness of contemporary insecurities.

Die manier waarop Van Niekerk in haar twee mees onlangse bundels bewustheid van hedendaagse onsekerhede en kwessies belig, is nie deur groot betrokke (postnasionalistiese) gebare soos in die geval van sommige ander kunstenaars nie. Sy skeep bundels digkuns wat op intieme vlak gesprekke voer met beskeie skilderye om opnuut lig te werp op die belangrikheid van ambagtelikheid en relasionele verbintenis. Dit beteken egter nie dat die keuse om “verruk [...] verbysterd en oorstem” te staan ten opsigte van die werklikheid en die kunste, die digter se etiese strewes ongedaan maak nie. Intendeel. Van Niekerk voer immers aan dat só ’n keuse moontlik die enigste “vorm van subwersiwiteit” is wat “oorgebly het in ’n omgewing van sistematiese brutalisering en vervlakking van die gevoelslewe en van die gedrag en die verhouding tussen die mense in ons vaderland” (Burger 2009:156). Soos sy in *Kaar* (2013a:172) skryf: “[N]aas binnehuisversiering is poësie ook ’n wapen.”

Die transnasionale en heterochronistiese ingesteldheid wat in hierdie twee digbundels waargeneem kan word, is om twee redes belangrik: In die eerste plek gee dit die moedlose Suid-Afrikaanse skrywer die geleentheid om die idee van kunsmaak buite die ingewikkelde en beperkende sosiopolitiese omstandighede in Suid-Afrika uit te beeld. Deur kuns te maak wat inhoudelik min met die Suid-Afrikaanse werklikheid te make het, voer Van Niekerk kunstenaarskap op ’n transnasionale verhoog uit, selfs al is dit bloot ’n laterale horisontale transnasionale opvoering. Sy vertolk dus die rol van ’n skrywer wat “kuns om die ontwil van kuns” kan maak sonder dat haar kreatiwiteit en haar kunsuitinge deur postnasionalistiese politiese verwagtinge aan bande gelê word. Dit is ’n rol wat sy voel sy moeilik in die huidige politiese atmosfeer in Suid-Afrika kan vertolk. In daardie opsig is dit dalk ook op hierdie stadium beter dat die twee digbundels (nog) nie in Engels vertaal is nie? Tweedens word Afrikaans toegelaat om transnasionaal ’n rol te speel waar dit tydelik en selfbewus losgemaak word van die geskiedkundig-politiese besmetting waardeur dit in Suid-Afrika gekenmerk word. Afrikaans vertolk hierdie rol vanuit die metamodernistiese “asof”-ingesteldheid: Van Niekerk se poësie is geskryf asof dit moontlik is vir Afrikaans om op ’n internasionale literêre verhoog op te tree as taal wat nie onderskat en ondermyn word nie, alhoewel dit onmoontlik is om ’n taal van haar verlede los te maak. Hiermee saam word die koloniale en talige bande tussen Afrikaans en Nederlands ook belig, met die metamodernistiese hoop dat dit Nederlands “self ook [kan] bevrug en ondermyn vir sy eie beswil?” (Esterhuizen 2018). Die bundels spreek van ’n metamodernistiese, melankoliese (heterochronistiese en transnasionale) hoop dat ’n gedig troos kan bied vir die komplekse verhouding wat die digter met haar vaderland en haar moedertaal het, “in ’n pouse tussen oorsprong en bestemming” (2017b:55). Hierdie komplekse verhouding maak dit trouens vir haar al hoe moeiliker om kuns te maak wat reg aan haar land, haar taal en haarself as kunstenaar laat geskied. Dit maak dit ook moeiliker om vrede te maak met die skuldgevoel wanneer die digter somtyds na die “huis van ’n geliefde” in die buiteland vlug van “apartheidskuld ... [en] ... beskaamde hoop op ’n regverdiger bestel”. In die laaste vier reëls van die laaste gedig in *Gesant van die mispels* beskryf Van Niekerk hierdie gevoel goed wanneer sy vir Adriaen Coorte aanspreek:

My lot tot nou toe is deur my velkleur ligter;  
my werk, beswaard, was om in enkele gedigte  
die Suide se kreoolse Diets met gedeelde  
toutjies semantiek te knoop aan jou geverfdes.  
Wat opgaan kom weer af, skyn dit, Wat pak  
’n mens nog alles in die kis? ’n Motgevrete  
bybel en oorgeërfde handpistool, ’n nagelate  
sousboot van Delftse porselein, ’n rottang-

mandjie, verslete stukke messegoed? Mens wil per uitgestelde spieëlretoer, ná oorweging van drie eeue geweld, oninlosbare apartheidskuld, selfontdoening van beskaamde hoop op 'n regverdiger bestel, jou bric-a-brac verskeep na die huis van 'n geliefde. Sal mens ontsuid, gesout, in Mauritshuis voor vyf ryp appelkose staan, die vrugte van 'n verre vaderland gedenk, die Overbergse somers, die geurige konfyt, die boeremeisies op hul brandewyn? Sal mens in 'n pouse tussen oorsprong en bestemming, met al twee kuste se strawaas besmet, jou aan die ligval op twee klein Coorte-skulpe laaf? (2017b:55)

## 7. Ten slotte

Van Niekerk se tekste vernuwe telkens die verwagtinge van wat as goeie Afrikaanse letterkunde beskou word. Haar werk streef inhoudelik en tegnies voortdurend na wat die Russiese formaliste vervreemding genoem het: kuns wat homself “altyd graag in 'n nuwe gedaante wil aanbied sodat dit wat gesê word, opvallend kan wees” (Du Plooy 1986:102). Haar twee mees onlangse digbundels is geen uitsondering nie. In hierdie twee klein, dog indrukwekkende bundels fokus Van Niekerk op die noukeurigheid en ambagtelikheid wat 'n kunstenaar aan die dag moet lê, deur ekfrasties in gesprek te tree met Mankes en Coorte. In die proses skep sy nie net kunswerke wat selfbewus esteties is nie, maar lewer ook op subtiële wyse kommentaar op die werklikheid. Deur hierdie twee bundels te lees met behulp van die metamodernistiese begrippe *laterale transnasionalisme* en *heterochronisiteit*, is dit moontlik om Van Niekerk se kunswerke te beskou as artistieke gebeurtenisse wat strek verby die beperking wat tyd en plek bied, om op genuanseerde wyse hoop en lafenis in onstuimige tye te bring.

## Bibliografie

Abramson, S. 2014. *Metamodernism: The basics*. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics\\_b\\_5973184.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html) (12 Mei 2017 geraadpleeg).

Attridge, D. 2004. *The singularity of literature*. Londen: Routledge.

Beyers, S. en M. van Niekerk. 2017. *RSG Skatkis*. Tweeluid: Marlene van Niekerk-bekendstelling. 29 November. [http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20171129\\_RSG\\_SKATKIS\\_TWEELUIK\\_MARLENE\\_VAN\\_NIEKERK.mp3](http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20171129_RSG_SKATKIS_TWEELUIK_MARLENE_VAN_NIEKERK.mp3) (1 Desember 2017 geraadpleeg).

Brooks, N. en J. Toth (reds.). 2007. *The mourning after: Attending the wake of postmodernism*. Amsterdam: Rodopi.

Burger, W. 2009. "So-hede wat die tong uit die mond jaag agter benoeming aan, elke keer weer, tot in ewigheid". *Journal of Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 25(3):152–6.

De Kock, L. en A. Pieterse. 2012. A vast domain of death: Decomposition and decay in Marlene van Niekerk's *Die kortstondige raklewe van Anastasia W.* *South African Theatre Journal*, 26(1):61–92.

Du Plooy, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.

Esterhuizen, L. 2014. Onderhoud met Marlene van Niekerk. <https://versindaba.co.za/2014/04/18/onderhoud-met-marlene-van-niekerk/> (19 Januarie 2018 geraadpleeg).

—. 2018. Onderhoud met Marlene van Niekerk (*In die stille agterkamer; Gesant van die mispels*). <https://versindaba.co.za/2018/01/15/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-in-die-stille-agterkamer-gesant-van-die-mispels/> (17 Januarie 2018 geraadpleeg).

Fukuyama, F. 1992. *The end of history and the last man*. New York: Free Press.

Gibbons, A. 2015. "Take that you intellectuals!" and "kaPOW!": Adam Thirwell and the metamodernist future of style. *Studia Neophilologica*, 87(1):29–43.

Hlabane, D. 2013. ANC has not built one mud school. <https://mg.co.za/article/2013-05-31-anc-has-not-built-one-mud-school> (7 Februarie 2018 geraadpleeg).

Huff, R. 2014. Transnationalism. <https://www.britannica.com/topic/transnationalism> (20 April 2018 geraadpleeg).

Linde, J.L. 2018. Relasionele performatisme: 'n Metamodernistiese benadering tot die resente werk van Marlene van Niekerk. PhD-proefskrif, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus.

Lionnet, F. en S. Shih. 2005. *Minor transnationalism*. Durham: Duke University Press.

Moraru, C. 2013. Introduction to focus: Thirteen ways of passing postmodernism. *American Book Review*, 34(4):3–4.

Moxey, K. 2009. Is modernity multiple? <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/moxey-essay.html> (4 Desember 2017 geraadpleeg).

Pawelski, J.O. en D.J. Moores (reds.). 2013. *The eudaimonic turn: Well-being in literary studies*. Maryland: Fairleigh Dickinson.

Steyn, J. 2016. Interview with Marlene van Niekerk. *The White Review*. <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-marlene-van-niekerk> (16 Februarie 2017 geraadpleeg).



- Thamm, M. 2015. Franschhoek literary festival: Disturbing the peace. <https://www.dailymaverick.co.za/opinionista/2015-05-20-franschhoek-literary-festival-disturbing-the-peace/#.WnmO5XyYNQI> (6 Februarie 2018 geraadpleeg).
- Timmer, N. 2010. *Do you feel it too? The post-postmodern syndrome in American fiction at the turn of the millennium*. New York: Rodopi.
- Toth, J. 2010. *The passing of postmodernism: A spectroanalysis of the contemporary*. Albany: State University of New York Press.
- Toth, J. en N. Brooks. 2007. Introduction: A wake and renewed? In Toth en Brooks (reds.) 2007:1–13.
- Toth, J. en N. Brooks. (reds.). 2007. *The mourning after: Attending the wake of postmodernism*. Amsterdam: Rodopi.
- T'Sjoen, Y. 2018. Vertical and lateral literary movements in a writer's career. Breyten Breytenbach's *Windcatcher* in the USA and the Low Countries. LitNet. <https://www.litnet.co.za/vertical-lateral-literary-movements-writers-career-breyten-breytenbachs-windcatcher-usa-low-countries> (2 Februarie 2018 geraadpleeg).
- Vaessens, T. 2013. *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. en Y. van Dijk. 2011. Introduction: European writers reconsidering the postmodern heritage. In Vaessens en Van Dijk (reds.) 2011:8–23.
- Vaessens, T. en Y. Van Dijk (reds.). 2011. *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van den Akker, R. en T. Vermeulen. 2017. Periodising the 2000's, or, the emergence of metamodernism. In Van den Akker e.a. (reds.) 2017:1–19.
- Van den Akker, R., A. Gibbons en T. Vermeulen (reds.). 2017. *Metamodernism. Historicity, affect and depth after postmodernism*. Londen: Rowman & Littlefield.
- Van der Merwe, J. 2017. Notes towards a metamodernist aesthetic. PhD-proefskrif, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus.
- Van Niekerk, M. 2010. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2013a. *Kaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2013b. 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 Academia*, 45(4):1–39.
- . 2013c. Motshekga's name is mud. <https://mg.co.za/article/2013-05-17-00-motshekgas-name-is-mud> (7 Februarie 2018 geraadpleeg).
-

—. 2016. Marlene van Niekerk on the Stellenbosch University language debate. LitNet. <http://www.litnet.co.za/marlene-van-niekerk-stellenbosch-university-language-debate> (6 Februarie 2018 geraadpleeg).

—. 2017a. *In die stille agterkamer: Gedigte by skilderye van Jan Mankes 1889–1920*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 2017b. *Gesant van die mispels: Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659–1707*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, M. en A. van Zyl. 2006. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Vermeulen, T. en R. van den Akker. 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1–14.

—. 2015. Misunderstandings and clarifications. <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications> (12 September 2016 geraadpleeg).

Viljoen, L. 2014. Die rol van Nederlands in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internationale Neerlandistiek*, 52(1):3–26.

—. 2016. Intertalige en kruiskulturele verkeer tussen Afrikaans en Nederlands in Marlene van Niekerk se verhaalbundel *Die sneeuslaper*. *LitNet Akademies*, 13(1):250-71. [https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2016/05/LitNet\\_Akademies\\_13-1\\_Viljoen\\_250-271.pdf](https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2016/05/LitNet_Akademies_13-1_Viljoen_250-271.pdf) (5 Februarie 2018 geraadpleeg).

—. 2018. Ekphrasis and/as translation in Marlene van Niekerk's volumes of poetry *Gesant van die mispels* and *In die stille agterkamer*. *Dutch Crossing*, DOI: 10.1080/03096564.2018.1552971 (14 September 2019 geraadpleeg).

## Eindnotas

<sup>1</sup> Viljoen (2018:2) verwys na James Heffernan se verduideliking van wat ekfrasis is: “[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation’ and [...] ekphrasis uses ‘one medium of representation to represent another’.”

<sup>2</sup> Marlene van Niekerk se mees onlangse tekste vertoon duidelik metamodernistiese ingesteldhede (vgl. Linde 2018). Daar is egter ook ander Afrikaanse skrywers en digters, soos Ingrid Winterbach, Etienne van Heerden, Bibi Slippers, Pieter Odendaal, Lien Botha en Alfred Schaffer (spesifiek Daniel Hugo se vertaling van *Kom in, dit vries daarbuite*), wie se werk ook vanuit 'n metamodernistiese blikhoek bestudeer kan word. Metamodernistiese eienskappe in Afrikaanse letterkunde bestaan eintlik lank reeds, alhoewel navorsers dit onlangs eers begin ondersoek het. Winterbach se tekste vertoon byvoorbeeld lank reeds metamodernistiese eienskappe.

<sup>3</sup> Hier gaan dit oor partypolitiek, maar ook oor ander politiese sake soos vryheid van spraak en identiteitspolitiek, dus gebruik ek *politiese*.

<sup>4</sup> Die term wat deur Lionnet en Shih (2005:2) gebruik word, is “*minor transnationalism*”. Ek vertaal dit as *laterale transnasionale* omdat die beskikbare Afrikaanse vertalings van die woord “*minor*” die negatiewe konnotasies het van iets wat verminderd is. Afrikaans is wel ’n klein letterkunde, maar dit is nie ’n afgewaterde of ’n ondergeskikte letterkunde nie. *Laterale* is ’n goeie beskrywing van die manier waarop “*minor transnationalism*” horisontale, niehiërargiese bewegings tussen kleiner letterkundes moontlik maak.

<sup>5</sup> Die ashoop van die geskiedenis wat in die aanhaling ter sprake is, verwys na Francis Fukuyama (1992:3) se uitspraak in 1992 dat die geskiedenis verby is. Dit is egter in 2019 baie duidelik dat die geskiedenis toe inderdaad nie verby is nie, en dat die huidige oomblik anders daar uitsien as in Fukuyama se tyd. Metamodernisme verteenwoordig ’n poging om die huidige oomblik opnuut te beskryf.

<sup>6</sup> Dit is belangrik om te noem dat metamodernisme nie bloot beskou moet word as ’n tipe sintese tussen die tese van modernisme en die antitese van postmodernisme nie. Dan sou ’n mens die verkeerde afleiding kon maak dat metamodernisme slegs die “goeie” in hierdie twee benaderings uitsoek. Die geleentheid om kieskeurig te ossilleer kan natuurlik probleme veroorsaak. So kan byvoorbeeld nasionalistiese en xenofobiese idees opnuut aangevuur word deur ’n kieskeurige omgang met reduksionistiese metaverhale, ideologieë en mites. Metamodernisme skep dus (op potensieel problematiese wyse) ’n simboliese ruimte waarin teruggegryp kan word na beide dit wat nuttig is en dit wat maar eerder in die verlede gelaat moet word. ’n Mens sou kon spekuleer dat dít moontlik is wat te sien is in nasionalistiese politieke aksies soos Brexit en die verkiesing van Donald Trump as Amerikaanse president: angstige Britte en Amerikaners gryp terug na ’n era wat volgens hulle beter was. Trump se “*Make America great again*” kan beskou word as so ’n strategiese misbruik van metamodernistiese nostalgie.

<sup>7</sup> Die manier waarop metamodernisme met die begrip *grense* omgaan, is tekenend van hoe dit ossillerend funksioneer: metamodernisme ossilleer naamlik tussen aan die een kant die oorsteek van grense, wat die bestaan van grense bevestig, en aan die ander kant die meer radikale vernietiging van grense. Sodoende word die bestaan en belang van grense beide uitgedaag en bevestig. Daar word dus nie veralgemenend met idees en begrippe omgegaan nie, maar eerder nuanserend.

<sup>8</sup> Linde (2018:162) se beskouing van metamodernisme as ’n “*akkommoderende simboliese ruimte*” kan saam met Vaessens (2013) se idees rondom transhistoriese raamwerke gelees word, aangesien Vaessens ook argumenteer ten gunste van ’n idee van temporele grensloosheid met betrekking tot literatuurstudie.

<sup>9</sup> Sodoende is dit ook moontlik om instrumentaliserende benaderings tot literatuur te sistap (vgl. Attridge 2004:7; Viljoen 2018:6; Van Niekerk 2013b:2).

<sup>10</sup> Moxey se argument oor tyd in die moderne era toon ooreenkomste met Lionnet en Shih (2005) s’n rakende die ruimtelike aspekte van laterale transnasionale.

<sup>11</sup> Moxey (2009) illustreer hierdie idee deur te verwys na die Suid-Afrikaner Gerard Sekoto wie se postimpressionistiese kunswerke nie beskou is as “waardig” om deel te vorm van die kanon van moderne Westerse kunswerke nie, omdat kuns uit Afrika en ander nie-Westerse lande beskou is as “agter die tyd” en “etnies”. Sekoto het die situasie egter tot sy voordeel gebruik: “Sekoto, and others like him, saw in the colonial desire to deny African artists access to a modernist pictorial rhetoric a means of essentializing the differences between colonizers and colonized. Their refusal to participate in this aspect of apartheid is demonstrated in their art.” Moxey se denke rondom heterochronisiteit is duidelik sterk deur (post)koloniale teorie beïnvloed.

<sup>12</sup> Die argument rondom heterochronisiteit is natuurlik nie juis nuut nie. Verskillende denkers het al oor die eeue geargumenteer dat tyd nie net as liniêr verstaan behoort te word nie. Die punt wat egter gestel word, is dat (Westerse) moderniteitsdenke spesifiek gekenmerk word deur die liniêre idee van vooruitgang, en dat heterochronisiteit en metamodernisme spesifiek in die konteks van die huidige tydsgewrig alternatiewe voorstel wat wegbreek van hierdie manier van dink oor temporaliteit.

<sup>13</sup> Die argument kan gemaak word dat die ek-spreker in hierdie spesifieke geval Van Niekerk self is. Van Niekerk het immers self op ’n plaas grootgeword en sy spandeer groot dele van haar tyd in Amsterdam, waar sy graag kunsgalerye besoek.