

'n Vergelykende ondersoek na die representasie van woede in digbundels deur Ronelda Kamfer, Jolyn Phillips, Simone Atangana Bekono en Radna Fabias

Louise Viljoen

A comparative reading of the representation of anger in poetry written by Ronelda Kamfer, Jolyn Phillips, Simone Atangana Bekono and Radna Fabias

This article investigates the representation of affect and emotion, in four volumes of poetry by black women: the South African authors Ronelda Kamfer's Chinatown (2019) and Jolyn Phillips's biantang (2020) as well as the Dutch poets Simone Atangana Bekono's hoe de eerste vonken zichtbaar waren (2017) and Radna Fabias's Habitus (2018). The article makes use of the insights and terminology provided by affect theory as well as research on emotion, also the work by Sianne Ngai (Ugly feelings, 2005) and Sara Ahmed (The cultural politics of emotion, 2014). The discussion of the four volumes of poetry highlights and compares the four poets' representation of anger (in combination with fear and shame), relating these representations to the impact of discrimination on the basis of race, gender and class in the sociopolitical contexts in which these volumes were produced.

1. Inleiding: die gronde vir vergelyking

Die tweede dekade van die twintigste eeu is 'n periode waarin daar met hernude aandag gefokus is op die wêreldwye probleem van diskriminasie op grond van ras en geslag, 'n probleem wat onder andere die aandag getrek het deur die prominensie van bewegings soos #BlackLivesMatter en #MeToo, asook die debatte rondom die langdurige impak van kolonisering. Terselfdertyd was daar 'n opstuwung van rassistiese, vrou-onvriendelike en fascistiese uitsprake, gewortel in ouer wêreldopvattinge (vergelyk Garman, 2020: 240).

Die vier digters wat ek in hierdie vergelykende ondersoek wil betrek, se werk sluit ten nouste aan by hierdie kwessies. Sowel die twee Nederlandse digters Simone Atangana Bekono en Radna Fabias as die twee (Suid-)Afrikaanse digters Ronelda Kamfer en Jolyn Phillips kan beskryf word as swart vrouedigters (ek gebruik die term 'swart' hier in die politieke sin as 'n verwysing na iemand wat nie wit is nie en die effek van marginalisering op grond van ras ervaar).¹ Die vier vroue is van ongeveer dieselfde leeftyd, gebore tussen 1982 en 1991; verder verskyn die vier digbundels wat ek hier aan bod stel binne die bestek van vier jaar: Bekono se *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren* in 2017, Fabias se *Habitus* in

2018, Kamfer se *Chinatown* in 2019 en Phillips se *bientang* in 2020. 'n Belangriker ooreenkoms is dat daar in elk van die vier bundels sprake is van die bewuste representasie van sekere affekte en emosies (veral woede, vrees en skaamte) ontlok deur diskriminasie op grond van ras, geslag en klas.

Die idee van 'n vergelykende ondersoek na die werk van hierdie vier digters word verder ondersteun deur die transnasionale skakeling tussen die Nederlandse en Suid-Afrikaanse literêre ruimtes, onder andere gefasiliteer deur die linguistiese ooreenkomste tussen Nederlands en Afrikaans. Beide Kamfer en Phillips het al besoek afgelê aan Nederland om by literêre geleenthede op te tree en Kamfer se werk word deurlopend in Nederlands vertaal. Daarnaas het die twee Nederlandse digters ook al Suid-Afrika besoek: Fabias het in Maart 2019 opgetree by die Woordfees op Stellenbosch en ook universiteite in die omgewing besoek, terwyl beide Fabias en Bekono in September 2019 deelgeneem het aan die Open Book Festival in Kaapstad (vergelyk Van Heerden, 2019).

Die historiese bande tussen Nederland en Suid-Afrika is eweneens veelseggend vir hierdie vergelykende ondersoek. Die Nederlandse vestiging aan die Kaap in die sewentiende eeu het immers (tesame met die daaropvolgende Brits-koloniale bewind en die apartheidsbestel) die grondslag gelê vir die sosio-politieke agtergrond waarteen Kamfer en Phillips se affektief-gelade poësie oor rasse- en geslagsdiskriminasie gelees kan word. Ook Bekono en Fabias se werk kan nie losgemaak word van die historiese konteks van verkenning, koloniserings en slawerny waarby Nederland betrokke was nie. Bekono is die dogter van 'n Kameroense vader en Nederlandse moeder en verwys byvoorbeeld na Nederland se betrokkenheid by die trans-Atlantiese slawehandel vanaf Wes-Afrika na die Karibiese gebied (vergelyk Bekono, 2017b: 62), terwyl Fabias 'n boorling is van Curaçao, 'n eiland in die Karibiese see wat in 1634 deur Nederland beset is en steeds deel is van die Nederlandse Koninkryk.

Afgesien van die tematiese ooreenkomste en historiese bande word 'n vergelykende ondersoek ook aangespoor deur die feit dat literatuur steeds meer oor nasionale, geografiese, kulturele en talige grense heen beweeg, veral in 'n wêreld waarin daar toenemend sprake is van migrasie en verplasing. Hierdie transnasionalisering nooi as 't ware vergelykings tussen werke geproduseer in verskillende, maar ook vergelykbare, omstandighede uit.

2. Die rol van affek en emosie in die letterkunde

My ondersoek na die rol wat die representasie van affek en emosie, veral woede, speel in die genoemde vier bundels sluit aan by die eeue oue bestudering van die emosies (vergelyk Fisher, 2002: 12-27) asook by die verskuiwing gebring deur

die “affective turn” van die 1990’s. Laasgenoemde was ’n reaksie op die “anti-biologisme” (Sedgwick en Frank, 1995: 518) van die histories-materialistiese, semiotiese en poststrukturalistiese analises wat literatuurstudie in die vooafgaande dekades gekenmerk het (Ngai, 2005: 24-25). Binne die vroeë affek-teorie is daar veel gemaak van die onderskeid tussen affek en emosie; Massumi (2002: 27-28) meen byvoorbeeld dat affek en emosie verskillende logikas volg en tot verskillende ordes behoort. Patricia Clough (2010: 208-209) skryf dat Massumi affek definieer in terme van liggaamlike of outonome response buite-om bewuste waarneming en dat hy wys in die rigting van ’n soort visserale waarneming wat kognitiewe waarneming voorafgaan sodat hy affek kan plaas in die domein van die potensiële en die onbepaalde. Volgens hom beskik emosies oor ’n subjek en affek nie, het emosie ’n subjektiewe inhoud terwyl affek ’n outonome aard het, behels emosie die sosiolinguistiese fiksering van gevoel binne ’n raamwerk van betekenis, funksie en narratiewe progressie, terwyl affek ’n opskorting van betekenisvolle volgorde en lineêre temporaliteit impliseer (Massumi, 2002: 27-28).

My eie hantering van die begrippe ‘affek’ en ‘emosie’ steun – soos tevore² – op die werk van Sianne Ngai in *Ugly feelings* (2005) en Sara Ahmed se *The cultural politics of emotion* (2014). Alhoewel Ngai (2005: 27-28) toegee dat die onderskeid tussen affek en emosie verhelderend kan wees in bepaalde kontekste, verkies sy om in haar boek die verskil tussen affek en emosies te sien as ’n modale verskil van intensiteit of graad, eerder as ’n formele verskil van kwaliteit of soort sodat sy die twee terme hanteer as uitruilbaar. Ahmed (2014: 207) redeneer dat heelwat van die werk gedoen deur affek-teoretici voorafgegaan is deur feministiese denke oor die onhoudbaarheid van die dualiteit tussen liggaam en gees. Haar eie hantering van die begrip emosie sluit liggaamlike affek in eerder as wat sy affek en emosie van mekaar onderskei:

I would suggest that my own attempt to re-theorise emotions includes analysis of those processes that some have used the term ‘affect’ to describe. Emotions, in other words, involve bodily processes of affecting and being affected, or to use my own terms, emotions are a matter of how we come into contact with objects and others (Ahmed, 2014: 208).

Ek hanteer eweneens die term ‘emosie’ op so ’n manier dat dit liggaamlike affek insluit, maar gebruik wel in sommige gevalle die term affek wanneer ek die idee van ’n liggaamlike respons wil beklemtoon en emosie wanneer dit gaan om ’n gevoel wat reeds verwoord is.

Ek steun verder op Ngai en Ahmed se werk omdat hulle die sosiale en politieke kontekste van affek en emosie beklemtoon. Ahmed (2014: 8-10) skryf in *The cultural politics of emotion* oor die sosialiteit van emosie, maar posisioneer haarself

duidelik *teenoor* beide die psigologiese teorie dat emosies van binne kom en na buite beweeg én die sosiologiese teorie dat emosies sosiaal en kultureel gevorm word en van buite na binne beweeg. Wat haar betref, is dit emosies wat die indruk van 'n binne en 'n buite skep en argumenteer sy verder: “[...] emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggests that the ‘objectivity’ of the psychic and the social is an effect rather than a cause.” Sy sluit aan by die werk van feministiese en queer teoretici wat beklemtoon dat emosies belangrik is vir die politiek, omdat dit juis emosies is wat toon hoedat mag liggame en wêrelde vorm; sy benader emosies dus as 'n vorm van kulturele politiek of wêreldskepping (Ahmed, 2014: 12).

Ngai (2005: 1) beklemtoon eweneens die politieke werk wat die representasie van emosies kan doen in haar eie studie oor “ugly feelings” of kleinlike emosies. Wat haar betref, is emosies in sigself buitengewoon verknoopte en gekondenseerde interpretasies van problemsituasies (“unusually knotted or condensed ‘interpretations of predicaments’”) wat verskillende registers van formele, ideologiese en sosiohistoriese probleme sigbaar maak en met mekaar verbind (Ngai, 2005: 3). Sy fokus uitsluitlik op “ugly feelings” of negatiewe affekte wat volgens haar 'n aanduiding gee van die soort verknorsing veroorsaak deur 'n belemmerde agentskap ten opsigte van ander mense of die sosiale domein as sodanig. Sy verwys ook daarna dat die kleinlike emosies waarop sy fokus meestal voorkom in die nie-gekanoniseerde genres, terwyl die sogenaamd grootse emosies meestal hulle plek vind in die gekanoniseerde genres, waaronder die liriese poësie (Ngai, 2005: 10). Fisher (2002: 13, 16) wys in sy studie getitel *The vehement passions* daarop dat woede en vrees die twee emosies of “vehement passions” is wat die eeue-lange ondersoek na emosies oorheers; daarnaas is droefheid (“grief”) en skaamte die twee emosies wat die meeste aandag kry. Dit is dus nie vreemd dat representasies van die emosies woede, vrees en skaamte in die geval van Kamfer, Bekono, Phillips en Fabias se werk 'n tuiste gevind het in die genre van die liriese poësie nie.

My vergelykende ondersoek van die vier bundels onder bespreking moet gelees word teen die agtergrond van reeds bestaande navorsing oor die werk van sommige van hierdie digters binne die konteks van swart feminisme deur Vermeulen (2018), Bonthuys (2020), Kidelo (2021) en Petrosillo (2021). My ondersoek fokus op die representasies van affek en emosie as komplekse interpretasies van bepaalde sosiokulturele en politieke omstandighede. Ek fokus op die representasie van emosies in die tekste, nie op dié van die onderskeie digters of op my eie emosies as leser nie. Die volgorde van bespreking word verder bepaal deur tematiese vloei eerder as die chronologie van publikasie.

3. Die vier digters en hulle bundels

3.1 *Ronelda Kamfer se Chinatown (2019)*

Chinatown is Ronelda Kamfer se vierde digbundel en verskyn in 2019. Die bundeltitle is 'n kriptiese aanduiding van die sentrale, samebindende gegewe in die bundel. Die gelyknamige gedig (9)³ waarmee die bundel begin, verwys na die spreker se verblyf in 'n psigiatriese kliniek waar sy op Sondagnmiddae deur haar ouers en suster besoek word. Die spreker verwys daarna dat hulle na 'n winkelsentrum genaamd Chinatown gaan om die tyd te verwyl en lys ook die medisyne wat sy tydens die uitstappie met haar saamdra in 'n plastiekhoutertjie: "*Valium Lithium Atarax Zopimed en Epilim*". Die bundel word afgesluit met die gedig "nuwe meds" (58) waarin die spreker verwys na "'n safe vorm van self-medicating" wat byderhand gehou moet word "vir die dae wanneer / die edge te naby is". Die raam wat hierdie begin- en slotgedig om die bundel plaas, is dié van 'n spreker wat ernstige trauma deurgemaak het en nooit heeltemal seker kan wees dat dit finaal besweer is nie. Tussen hierdie twee prekêre pole word die narratiewe draad van die bundel gespan.

Waarskynlik die mees prominente emosie in die bundel is dié van woede. Feitlik al die resensies verwys na die rol wat woede in die bundel speel (vergelyk Linde, 2020; Kidelo, 2020; Müller, 2020;), met die sterkste uitspraak wat kom van Hambidge (2019): "Die gewone Kamfer-aanslag is hier: woede, woede en nog meer woede". In verband hiermee sou 'n mens kon verwys na die lang tradisie van denke waarin daar verskillende opvattings uitgespreek is oor die wenslikheid, effektiwiteit en gepastheid van woede, veral in die nastreef van sosiale geregtigheid. Die werk van Kamfer en ook die ander drie digters kan gelees word teen die agtergrond van swart feministe soos Audre Lorde en bell hooks se opvattinge oor woede as reaksie op rassisme en seksisme. Lorde (1997: 280-281) skryf byvoorbeeld in 'n bekende essay dat woede 'n kragtige bron van energie kan wees om verandering en vooruitgang te bewerkstellig indien dit met presisie gefokus word op dit wat verkeerd is, terwyl hooks (1995: 20) skryf dat woede een van die instrumente was waarmee sy haar kritiese bewussyn en identiteit kon ontwikkel. Ahmed (2014: 175) skryf dat Lorde se reaksie woede op 'n bepaalde manier konstrueer, naamlik "as a response to the injustice of racism; as a vision of the future; as a translation of pain into knowledge; and as being loaded with information and energy." Sy vervolg: "Anger is creative; it works to create a language with which to respond to that which one is against, whereby 'the what' is renamed, and brought into the feminist world" (Ahmed, 2014: 176). In plaas daarvan om te fokus op die nut of gebruike van woede in die openbare domein fokus Srinivasan (2018: 129, 141) op die gepastheid van woede en argumenteer sy dat dit 'n manier is waarop die

oortredende party gedwing kan word tot (h)erkenning van die feit dat iemand pyn aangedoen is en dikwels ook een van die enigste middele is waardeur benadeelde groepe hulle vernet kan registreer.

Die representasie van woede stel onvermydelik vir Kamfer, en die ander digters wat hier bespreek word, bloot aan die stigmatisering vervat in die stereotipe van die “angry black woman”, waarvan die impak al in ’n wye verskeidenheid studies in verskillende dissiplines ondersoek is.⁴ Patricia Hill Collins (2000: 69-96) wys in haar studie *Black feminist thought* van 1990 reeds op die bestaan van ’n wye verskeidenheid stereotipes in verband met swart vroue in die VSA (onder andere die “mammy”, “matriarch”, “welfare mother” of “welfare queen”, “Black lady”, “jezebel” of “hoochie”), die ongelykheid waaruit dit gegroei het, die institusies en (kulturele) praktyke wat dit in stand hou, en hoe dit ondermyn kan word. Sy argumenteer dat die manier waarop die ongeregthoedheid geïmpliseer deur hierdie stereotipes beveg kan word, is om dit uit te wys: “This is the moment when silence becomes speech, when stillness becomes action” (Collins, 2000: 96). In die geval van die digters hier onder bespreking, wat hulle in Suid-Afrika en Nederland bevind en nie in die V.S.A. nie, gaan die uitwys van ongeregthoedheid en diskriminasie gepaard met emosie, veral dié van *gepaste* woede wat ’n uitdaging is van die alte maklike toekenning van die stereotipe van die “angry black woman” en die gevolglike afwysing (‘dismissal’) daarvan. Hiermee wil ek aansluit by Garman (2020: 252) se verwysing na Susan Bickford se opmerking dat emosie (en dus ook woede) wél ’n legitieme deel uitmaak van diskoerse in die openbare domein (soos byvoorbeeld die studentepotes in Suid-Afrika in 2015). Bickford wys daarop dat die Westerse diskoerse oor emosie aanneem dat daar ’n stryd is tussen emosie en rede en dat rede uiteindelik emosie moet oorheers, maar dat daar gaandeweg meer erkenning kom van die feit dat “emotion signifies a fully alive and committed way of being in the world, and [that] emotional experience is the fundamental element of genuine human selfhood” (Bickford aangehaal in Garman, 2020: 252).

Die slotstrofe van Kamfer se gedig “Beckenbauer” (45) gee op indirekte, maar hoogs evokatiewe wyse ’n aanduiding waar die spreker in *Chinatown* se woede vandaan kom:

ek is passive aggressive tot
 ’n wit mens my vra
 waar my woede vandaan kom
 dan word ek geniepsig
 soos ’n wit vrou op ’n plantation
 wie jaloers raak as haar man
 die slavin verkrag

As agtergrond vir die spreker se woede roep hierdie strofe die geskiedenis van slawerny op, die rassisme vervat daarin, die patriargale en gewelddadige toe-eiening van vroueliggame deur mans in verskillende kontekste, die aandadigheid van wit vroue in die wanpraktyke van die wit patriargie en ook wit vroue se aggressie teenoor swart vroue wat sogenaamd hulle domein binnedring, al is laasgenoemde die driedubbele slagoffers van rasse-, klasse- en seksuele geweld. Met die vergelyking “soos ’n wit vrou op ’n plantation” draai die spreker ook die rol van wit en swart vroue om sodat sy vir haarself die “geniepsigheid” van so ’n wit vrou kan toe-eien (dit is veelseggend dat Kamfer hier ’n metafoor gebruik wat verwys na die Amerikaanse suide). Dié gedig gee dus ’n aanduiding van die interseksies van rassisme, seksisme en klassisme wat die spreker se woede voed. Die woede is onder andere gerig op die kruising van rassisme en seksisme in gedigte oor die spreker se seksuele misbruik deur haar pa, wie se gedrag in meerdere gedigte voorgelou word as deel van ’n toksiese manlikheid gevoed deur die wit patriargie. In “Chinatown daddy” (11) word hy beskryf as “die mistress van wit manlikheid / die always-a-bridesmaid vir die bride van wit patriarchy”, terwyl daar in “grapjas-dêddie” (41) verwys word na sy voorliefde vir films oor “afknouerige wit mans”.

Die woede word ook ontlok deur die rassisme onderliggend aan die witgesentreerde feministiese tradisies wat die spreker teëkom. In “ek soek nie ’n plek langs die tafel nie” (28) sê sy dat sy nie ’n plek soek langs die tafel van vroue-stemreg wat in Suid-Afrika in 1930 slegs vir wit vroue gedek is nie. Die woede hieroor blyk uit die reël: “hou julle tafel / ons maak vuur buitekant”, waarin wit feminisme op aggressiewe wyse afgewys word en daar sprake is van die vuur van verzet en opstand. In “straatmeid” (29) word swart vroue aangemoedig om hulle nie te laat definieer (byvoorbeeld deur iets soos die raspejoratief in die titel) of hulle te laat beïnvloed deur die werk van wit Afrikaanse vroueskrywers nie:

ketting hulle vas daar waar hulle hoort
 Eybers in haar Vondelpark
 Jonker aan die boom waarteen sy swastikas kerf
 Cussons in haar swart kombuis
 begrawe vir Dalene Matthee in haar Knysna-bos

Die verwysing na wit Afrikaanse vroueskrywers in hierdie reëls toon die spreker se verwerping van die Afrikaanse literêre tradisie waarvan skrywers soos sy vantevore uitgesluit was. Ook in die gedig “my poems is nie confessions nie” (50) distansieer sy haar op byna aggressiewe wyse van wit vrouedigters soos Sylvia Plath en die Afrikaanse vrouedigters wat die Hertzogprys verower het (“en ek voel nog minder vir een wat / gedurende apartheid mooi gedigte geskryf het / my literêre heroes wen

nie Generaal Hertzog-pryse nie”). Sy vervolg deur te sê dat sy nie skryf vir ’n (wit) literêre gehoor nie, maar vir “die anties in die kombuis” en vir “swart en bruin laities / in ’n klas vol wit kinders”. Alhoewel ’n skeptiese leser sou kon redeneer dat dit veral wit lesers is wat Kamfer se bundels koop en lees, posisioneer die digter haar met hierdie gedig eksplisiet ten opsigte van daardie gehoor. Garman (2020: 24) verwys, met verwysing na Thando Mgqolozana se kritiek op die wit literêre establishment by Franschhoek se literêre fees in 2015, daarna dat gesprekke oor die letterkunde deel uitmaak van die openbare diskoers in Suid-Afrika. Sy verwys na hom as ’n voorbeeld van die nuwe, jong stemme in die land wat duidelik maak wat hulle nié gaan doen nie: “They will *not* reassure those who find the new style of engagement abrasive or overly angry or unsubstantiated or unreasonable” (Garman, 2020: 240). Hierdie uitgangspunt word bevestig deur die militansie van slotreëls van die genoemde gedig deur Kamfer:

ek exchange my ma se as vir gunpowder
vir die next generation
dat hulle armed kan wees
julle gaan ons nie weer in ons rugte skiet
terwyl ons in vrees weghardloop nie

Laasgenoemde reëls toon dat woede ook verknoop is met vrees en soms daaruit spruit. Die minagtinge afwys van ’n globale én plaaslike witgesentreerde literêre tradisie hou – volgens die slotreëls van die gedig – verband met ’n poging om weerbaar te wees teen die vrees gewek deur die rassisme wat lei tot onderdrukking, vernedering en polisiebrutaliteit, hier opgeroep deur die beeld van mense wat in die rug geskiet word terwyl hulle weghardloop uit vrees (waarskynlik ’n verwysing na die Sharpeville-slagting in 1961).⁵ Dit is dus ’n emosie wat verband hou met die groter sosiohistoriese konteks waarbinne die spreker haar bevind en die verse ontstaan. Fisher (2002: 117-118) skryf in sy studie *The vehement passions* dat vrees ’n emosie is wat vereis dat iets gedoen moet word:

[...] in fear something must be done. I must act. There is a plot to fear, and there are choices within the plot, flight being the first of those choices. With choice there is self-revelation: cowardice or everyday bravery, heroic, almost superhuman calm, or disastrous collapse.

’n Hele aantal gedigte in *Chinatown* toon dat die vrees vir ’n herhaling van seksuele misbruik en rassediskriminasie lei tot bepaalde keuses en die aankweek van ’n vreeslose benadering. Dit blyk ten beste uit die gedig “brujas” (21) waarvan die titel verwys na die Spaanse woord vir heks:

brujas

my kind is into dark shit
 soos haar ma
 ons idolise die evil queens en
 ek leer haar dat die
 good witch maar net 'n bad
 witch is wat in 'n security complex bly
 ek en sy lê op die kooi
 en sy séance my dooie ma
 sy vra my wat fear is
 ek smile en sê
 babygirl
 Mammie is fearless

Vrees word hier teengewerk deur die aanneem van 'n kragdadige persoonlikheid, dié van die “evil queen”, “witch” of “bruja” wat haarself kan verweer; boonop word die instelling doelbewus oorgedra van moeder na dogter. Ahmed skryf in *The cultural politics of emotion* oor die wyse waarop vrees inspeel op die liggame van vroue en verwys daarna dat vroue se toegang tot openbare ruimtes beperk word deur die sirkulasie van narratiewe in verband met vroulike kwesbaarheid: “Vulnerability is not an inherent characteristic of women’s bodies; rather it is an effect that works to secure femininity as a delimitation of movement in the public, and over-inhabitation in the private” (Ahmed, 2014: 70). In die geval van Kamfer se bundel het die verwysings na vrees te doen met die herinnering aan en dreiging van gevaar, beide in die persoonlike ruimte van die familiehuis en in die publieke ruimte van 'n wit-gesentreerde en klasgebaseerde openbare bestel. Dit is teen hierdie vrees in dat daar 'n plot ontwerp word om die vrees te oorkom: deur byvoorbeeld die self te konstrueer as vreeslose “bruja” of heks (21), deur die “streetfigther”-vroue in die familie as voorbeelde te neem (“senretsukyaku”, 30), deur die neiging tot militantheid (“Miss Militancy”, 35), die koestering van aggressie (“Prince Myshkin”, 36) en die uitdink van maniere om te veg teen misbruik (“Babes”, 39).

Chinatown toon dus hoedat die spreker die emosies van woede en vrees mobiliseer in die ontwikkeling van 'n weerbare identiteit ten einde te oorleef ('survive'). Die leser moet egter daarop let dat die kwessie van oorlewing of 'survival' op aggressiewe wyse geïroniseer word in “try dié” (52-4), waarvan ek slegs die volgende gedeeltes aanhaal:

[...]
 try die exact moment
 onthou toe jy besef het
 jy het survive
 en dan vat jy daai moment
 en trek 'n streep onder dit
 gooi dit in die eerste wit gesig wat jy sien
 want jou survival is nog 'n supremacist
 invention jy het fokkal survive nie
 [...]

Dit is opmerklik dat Kamfer se gedigte oor woede en vrees enersyds die vorm aanneem van kriptiese narratiewe oor diskriminasie, maar andersins ook van vermanings of aanmoedigings tot bepaalde soorte optredes of gedrag aan die kant van dié wat hulle in soortgelyke omstandighede bevind. Dit gaan dus hier oor die gefokusde en toekomsgerigte woede waarvan Audre Lorde indertyd geskryf het.

'n Mens moet in hierdie verband kennis neem van Kamfer se uitsprake dat sy dit verontrustend vind dat die woede in haar werk te simplisties gelees word. Sy verwys in 'n onderhoud daarna dat sy die blote vraag waarom sy woedend is as rassisties ervaar en sê verder: “My anger kom nie van 'n spesifieke incident af nie, dit kom van my hele existence en my mense se hele existence, die feit dat ons vir ewig oppressed is en vir ewig oppressed gaan wees” (vergelyk Coetzee, 2020). Dit sluit aan by haar uitspraak in 'n later onderhoud dat die grondtoon van haar woede eintlik hartseer is: “My core feeling is eerder profound sadness oor my lived-in experience en loss, maar omdat 'n mens so limited is in die manier hoe jy sadness kan express, sien die mense dalk eerste die anger in die sadness raak.” (vergelyk Van Zyl, 2023). Myns insiens ontkom Kamfer aan die stereotipe van die “angry black woman” vanweë dit wat Srinivasan die ‘gepastheid’ (of ‘geregverdigtheid’) van die woede noem en deur die verwikkelde wyse waarop sy inhoud gee aan die emosie van woede in haar gedigte.

3.2 *Simone Atangana Bekono se hoe de eerste vonken zichtbaar waren* (2017)

Simone Atangana Bekono se debuutbundel *hoe de eerste vonken zichtbaar waren* het drie afdelings, naamlik “wrijving”, “ontsteken” en “vonken”, wat alreeds 'n bepaalde narratiewe progressie suggereer. Bik (2018) skryf dat dit gaan oor die drie fases in die maak van vuur wat beeld word van die ontwikkelings- en

bewuswordingsproses van die spreker wat 'n swart vrou is en 'n "affectiewe belevingswereld vol woede, zelfhaat en vermoedheid" laat sien.

Dit wil voorkom asof die eerste afdeling die kwessie van ras en rassisme aan die orde stel as dit wat die wrywing veroorsaak wat kan lei tot ontbranding en vuur. Die spreker sê byvoorbeeld in die derde gedig (12-13)⁶ dat sy voel asof sy "alleen besta in het verlengde van het brein van een blanke, westers man" en slegs 'n "gedachte-experiment van de blanke, westerse man" is. Die vierde gedig (14-16) verwys na algemeen-herhaalde opvattinge oor swart mense in 'n wit-gesentreerde samelewing wat dreig om ook haar denke oor haarself te bepaal: "Alle zwarte mensen identificeren zich met gebroken mensen / alle zwarte mensen identificeren zich met verlaten mensen / alle zwarte mensen zijn crimineel" (14). Hierteenoor poneer sy dat die veralgemening "alle zwarte mensen" nie geldig is nie, omdat individue verskil: "Want elke vorm van zelfhaat is complex en individueel / alle zwarte mensen bestaan niet" (15). Die sesde gedig (19) beklemtoon egter ook die belangrikheid van ras vir die spreker wanneer sy sê: "ik denk duizend keer per dag aan zwart en probeer het woord / uit mij trekken".

Die tweede afdeling "ontsteking" bestaan uit twee briewe van "Siem" (Simone?) aan Kipje. Die briefvorm (tradisioneel geassosieer met vroulike skrywing) bied die spreker die geleentheid om op rasioneel-redenerende wyse om te gaan met die emosie van woede. Die eerste brief (23-27) vertel van verskillende insidente wat trapsgewys opbou en aanleiding gee tot die ontbranding waarvan die titel melding maak. Die briefskrywer vertel hoedat sy op 'n insident van vermeende rassediskriminasie reageer: "Ik merkte dat ik er kwaad van werd, maar terwijl ik woede registreerde werd ik er ook meteen weer moe van en vond mezelf een aanstelster" (23). Die spreker bevroegteken dus onmiddellik haar eie reaksie en die geldigheid van haar woede. Daarna vertel sy dat sy na aanleiding van 'n gesprek met haar moeder begin wonder het of sy hoegenaamd die vermoë het om emosie te ervaar en of dinge haar werklik kan raak: "Dan voel ik een paniek om mijn kilheid of een vreugde om mijn koelheid" (27). Sy bring haar twyfel oor die vermoë om iets te voel in verband met 'n insident toe 'n jong man uit 'n verbygaande motor "Hé neger!" (27) geroep het, terwyl sy en 'n vriendin voor 'n kafee gestaan het. Sy besef eers later dat sy haar woede oor die rasse-insident onderdruk het:

Pas toen ik thuishkwam merkte ik hoe uitgeput ik was van het onderdrukken van mijn woede en schaamte. Ik heb de hele nacht wakker gelegen en me voorgesteld hoe ik een enorme steen naar de Peugeot had kunnen gooiën, dat die chauffeur dan de macht over het stuur zou verliezen, dat hij tegen een lantaarnpaal aan zou knallen en dan halfdood zou zijn. Ik zou de schreeuwer uit de auto hebben gesleurd, zijn tong uit zijn muil hebben getrokken en gehurkt boven zijn bebloede kop, met mijn nette COS-rok omhoog getrokken, in zijn bek hebben gepist (27).

Dit is asof sy in dié fantasie alle selfbeheersing laat vaar en haar wraak in die mees ekstreme graad laat uitspeel. Die fantasie bring egter nie verligting nie, soos wat sy in die slotsinne van die brief rapporteer: “Het was geen bevredigend scenario. Ik werd vanochtend verdrietig wakker” (27). Die brief is eintlik ’n opsomming van die emosies opgewek deur die ervaring van rassediskriminasie: eers die twyfel of sy haar nie “aanstel” as sy kwaad word oor wat diskriminasie sou kon wees nie; dan paniek omdat sy voel sy is apaties wanneer sy nié reageer nie; daarna die beheersing van woede wanneer sy die raspejoratief aanhoor; vervolgens die vermoeyenis vanweë die voortdurende poging om woede en skaamte te onderdruk; daarna die uitvier van die wraak-fantasie; en ten slotte verdriet. Dit is ’n scenario wat op uitnemende wyse uitdrukking gee aan die kompleksiteit van die spreker se omgang met woede.

Die mees uitgebreide en liriese voorstelling van woede kom voor in die derde afdeling “vonken” en wel in die bundel se negende en slotgedig (42-46) waarin die verwysings na swartheid (as aanduiding van ras, emosionele donkerte en selfs die bose) ’n hoogtepunt bereik in die uitgebreide beeld van swart water. Belangrik vir die interpretasie van hierdie beeld is die verwysing na die Afro-Amerikaanse skrywer James Baldwin in die derde strofe (43):

In *Giovanni's Room* zegt James Baldwin in die beslissende scène
 dat woede de moordenaar lichter maakte
 angst het slachtoffer verzwaarde
 woede is zwart water waarop ik drijf en waarin ik kan verdrinken
 een verraderlijke zee

Ná hierdie gebruik van die swart water waarop die spreker dryf en waarin sy kan verdrink as metafoor vir woede, neem die beeld as ’t ware ’n lewe van sy eie aan. Al word die woord woede nie weer genoem nie, is dit duidelik dat die beeld van swart water verskillende fasette van die saamleef met woede probeer beskryf. Daar word onder andere verwys na ’n marathon wat gehardloop word rondom swart water: die suggestie is dus dat dit ’n lang en uitputtende proses is om langs die swart water van woede te beweeg (43). Daar word gesê dat sommige mense per ongeluk daarin val, ander willens en wetens daarin spring en party met groot teue daarvan drink (43). Daar word ook beskryf hoedat mense probeer om nie in die water te val nie, maar tog meegesleur word wanneer ander in die swart water val omdat hulle by die enkels vasgeketting is aan mekaar (44). Sommige stoot ook ander in die swart water van woede in hulle paniek om self daaruit te bly (44). Wanneer die spreker “pootjebaad” in die swart water, voel sy hoedat haar skadu sigself in paniek (’n verdere variasie van die emosie vrees) van haar probeer losmaak (45). Daar word vertel hoedat die groep waarvan sy deel is rondtes rondom die

water hardloop, daarop waterski, hoedat hulle liggame “klapperen als vissen op het droge” wanneer hulle daarmee in aanraking gekom het, hoedat hulle liggame oorverhit, kortsluitings en ‘blackouts’ ervaar, uitvalle van die sintuie en sintaksis, inflammasie; ook hoedat hulle klippe, bomme en wapens van massavernietiging in die water gooi in die hoop dat al die verdwene mense daaruit omhoog sal vlieg (45). Die spreker vertel ook dat hulle die swart water haat sodat hulle die vel van hulle lywe wil skeur en verbrand waar die water aan hulle geraak het (45), ook dat mense mekaar soms met groot moeite uit hierdie swart water red (46).

In die gedig se slotstrofe (46) word die ervaring van die swart water van woede gekombineer met die emosies van vrees en skuld:

boven alles vrees ik de bodem van het zwarte water
 en boezemt het water mij angst in omdat ik mezelf
 in de weerspiegeling van het water makkelijk herken
 en ik voel me schuldig
 omdat ik me onbegrijpelijk aangetrokken voel tot het zwarte water
 zoals wanneer we op de rand van een klif staan
 en honderden meters na beneden kijken

Dié gedig bied dus ’n beeldende en liriese representasie van die spreker se verhouding met die emosie van woede wat sy ervaar (die vorige afdelings suggereer dat dit is as gevolg van rassediskriminasie). Dit is duidelik dat woede deur hierdie beeld van swart water gerepresenteer word as iets wat die potensiaal het om die individu én die groep volledig mee te sleur, in te trek, te pynig en te dwing tot selfkonfrontasie, naamlik die insig dat dit iets is wat jou kan bring tot die rand van selfvernietiging. Die ervaring van woede word nie gerepresenteer as ’n flitsende opwelling nie, maar eerder as ’n voortdurende proses waarmee die spreker te kampe het. Verder word dit voorgestel in terme van beide affek (vergelyk die oorverhitting van die liggaam, die uitval van die sintuie, die inflammasie) én verwante emosies (soos ang en skuld). Bekono se representasie van woede teken dit dus as ’n besonder komplekse, langdurige en potensieel (self-)destruktiwe emosie wat lei tot voortdurende selfondervraging by die spreker.

3.3 *Jolyn Phillips se biantang (2020)*

Jolyn Phillips se epiese gedig *biantang* is ’n rekonstruksie van die verhaal van ’n inheemse vrou wat êrens in die negentiende eeu geleef en gewoon het aan die Suid-Kaapse kus in Suid-Afrika in die omgewing van die huidige dorpe Gansbaai en Hermanus. Die restaurant *Biantang se grot* op Hermanus is geleë in die

seegrot waarin die laaste ‘strandloper,’ ’n vrou met die naam Bientang, volgens oorlewering gewoon het. Phillips neem hierdie naam en die idee van iemand wat die “laaste” van ’n groep sou wees (60)⁷ en konstrueer met behulp van sowel historiese en linguïstiese navorsing as poëtiese verbeelding daaruit die verhaal van ’n inheemse vrou wat in die negentiende eeu in die grot sou kon gewoon het. Die epiese gedig vertel nie net die verhaal van Bientang nie, maar ook van die digtersfiguur wat besig is om die verhaal van Bientang te reconstrueer in poësie.

Phillips noem haar teks “’n !nau-gedig”; “!nau” is ’n woord wat verwys na die inlywing of inisiasieproses waardeur Bientang as jong vrou van ’n Khoi-stam moet gaan, maar sinspeel hier ook op ander aanpassings wat Bientang moet maak. Dié bundel val uiteen in drie dele. Die eerste deel begin met ’n beskrywing van die !nau waarin Bientang verkeer en daar word in sterk sintuiglike en affektiewe taal, ingebed in die landskap, vertel van haar groei tot seksuele volwassenheid en kwesbaarheid: “ek ruik na seemecumis ruik vis tussen my bene / groei daar uintjies onder my arms word ek bokkoms / vrougoed maak my aasgoed ek berg liefs my strandloopgeit” (8). Die gedig gaan voort om te beskryf hoedat sy seksueel misbruik en swanger gemaak word deur haar broer (9). Daar word ook vertel dat Bientang se ouers en die medisyneman haar nie glo wanneer sy haar broer by hulle verkla nie. Dat Bientang se woede oor hierdie onreg gepleeg deur haar broer en ouers gaan uitspeel deur die see op te roep, word voorberei deur verskillende aanduidings in die verse vooraf. In die heel eerste deel van die epiese gedig projekteer Bientang reeds haar eie emosie op die see: “die water is skoon en koud soos my bloed ek staan voor my / en kyk hoe die gety kwaad word” (5).

Haar woede oor die onreg teenoor haar as jong vrou wie se woord minder tel as dié van haar broer mond uit in die gedigdeel waarin Bientang ’n storm oproep om haar broer weg te spoel en verdrink:

die eerste storm roep my ek kan nie meer my luister inhou nie
ek sit op die plaat sit sonne en mane om ek bid vir die see
ek maak ’n storm aan ek por die see aan daar staan hy
vat hom na sy hel toe hy wat my broer is kyk hy staan
met ’n visstok hy is aas vang hom voor jou sluk hom in
een van die dae is galjoentyd verby haak hom see (17)

Bientang roep dus ’n storm op om haar broer te vernietig omdat hy haar gelos het met die swangerskap waarna sy verwys as “’n pot storms in my pens” (9). Sy vergeld dus ’n storm met ’n storm.

Die daaropvolgende deel (18) toon egter dat die gevolg hiervan verwerping deur die familie en stam is: haar pa en ma keer hulle rug op haar, en die stam se

medisyneman wys haar weg. Al is dit duidelik dat die verwerping haar pynig (sy beskryf dit as 'n liggaamlike affek: "dit gordelroos in my"), neem sy die verwerping op as 'n vrywording ("ek breek julle tak vir tak van my af daar wag vryheid / annerkant loperbaai") en maak vir haar 'n lewe in 'n grot langs die see. Wanneer sy 'n tweede maal terugkeer na die blyplek van haar ouers, vind sy dat hulle nie meer daar woon nie en ervaar sy weer woede, soos wat blyk uit die reël: "die kwaadbye maak rolwolke in my bors" (25). Daar is dus sprake van 'n diepgaande woede teen die onreg gedaan in die patriargale familie-opset.

Die tweede deel van die narratief fokus op Bientang se woede teenoor die koloniale reisiger Lord Montagu (gebaseer op die Frans-Surinaamse reisiger Francois le Vaillant wat in die 1780's in Suid-Afrika gereis het en in Europa verslae van sy reis gepubliseer het, vergelyk Le Vaillant, 1790). Hy daag saam met sy Khoi-gids Klaas by haar grot op wanneer sy nie daar is nie en maak homself daar tuis. Haar reaksie word gerapporteer deur Klaas: "ek sal nie sê ons het ontmoet nie sy het ons betrap / uitgetrap en ons gevloek in haar taal" (33). By 'n volgende geleentheid brei hy uit op hierdie beskrywing om te vertel hoe sy gereageer het op Lord Montagu se woorde dat sy die mooiste "barbaar" is wat hy nog ooit gesien het:

daar was storms in haar oë
 haar skel het soos blits in my getref
 sy het gepraat die ou praat
 wat al uit my gesweep is
 op my reise met Lord Montagu verkwansel is (37)

Opvallend hier is dat Klaas "soos blits" getref word deur die feit dat Bientang dit regkry om haar woede te uiter en dit in die inheemse taal ("die ou praat") wat hy al moes prysgee om Lord Montagu se gids te wees.

Dié tweede deel van die narratief verwys ook na 'n insident waarin Bientang in woede 'n storm oproep oor ander wanneer sy sien dat die mense van die vissersdorp naby haar grot besig is om 'n walvis (noorkapper) af te slag wat hulle gejaag het:

ek kom in die dorp
 die noorkapper hang aan haar stert 'n omgedopte selfdood
 my mense bid vir die noorkapper my mense kom van die noorkapper
 ek is 'n noorkapper die woede hang vlak trane ek moet die storms roep (48)

In hierdie geval is Bientang se woede gebaseer op haar intense identifikasie met die see en die noorkapper-walvis wat deur haar mense vereer word (vergelyk die

uitgebreide gedeelte oor die “walvisdroom” in haar kop, 22) en haar misnoë met die appropriasie, winsbejag en omgewingsuitbuiting gebring deur die Europese koloniseerders waarvan Lord Montagu as verteenwoordiger in die teks optree. Sonder dat daar eksplisiete kousale verbande gelê word, volg daar enkele gedigdele later ’n villanelle, getitel “die storm” (51), waarin die vissersdorp getref word deur ’n vernietigende storm.

Die derde gedeelte van die narratief in hierdie epiese gedig fokus op die digtersfiguur, die een wat die geskiedenis van Bientang rekonstrueer in haar verse. Hierdie figuur bevrage teken in die slotgedeeltes haar motiewe vir die rekonstruksie van Bientang. Sy erken dat sy dit doen omdat sy steeds in die land van haar voormense “niks meer as ’n kettingganger in ’n skip op pad na oorlog” is nie (58). Die behoefte om Bientang as ’n voorouer te rekonstrueer het dus iets te doen met die woede wat sy voel oor die feit dat sy as afstammeling van die Khoi steeds die slagoffer van rassevooroordeel en -diskriminasie is. Die mees eksplisiete identifikasie met Bientang kom wanneer die digtersfiguur haar skepping as volg aanspreek:

[...] daar roer
 ’n storm in jou bientang daar roer ’n maalgat in jou bors ek wens ek kon
 die laaste gedagte van jou lees want dit moes eintlik ek gewees het
 wat die mense op die dorp waarsku
 die swerm vroue by die hawe en die mense wat op die ruggraat van die
 walvis staan staan opgeskryf hier in my gewete ek staan op die Plaat
 Klipgatgrot en die Sandberge agter my my voete skulpgruis wanneer die
 see terugtrek is die ghoera stil die water is skoon en koud soos my woed
 ek staan voor my en kyk hoe die gety kwaad word
 bientang verwelk in silt van die bladsy af (59)

Hier gee die digtersfiguur dus eksplisiet blyke daarvan dat Bientang se woede eintlik háár maagsel is en dat die dood van die mense in die storm wat Bientang oproep op haar gewete rus. Die kwaadheid van die see waarmee die bundel geopen het, is ook hare: “die water is skoon en koud soos my woed” (59). In die slotgedig erken sy dat haar pogings om van Bientang ’n voormoeder te maak, nie werklik kan slaag nie omdat die kwessies van herkoms veel ingewikkelder is as die vind van ’n bepaalde voorouer en laat sy haar digterlike skepping gaan.

Dié epiese gedig toon hoedat die emosie van woede vanaf die werklike digter via ’n tekstuele digtersfiguur na ’n gerekonstrueerde historiese figuur kan vloei om die politieke werk te doen van protes teen voortgesette diskriminasie op grond van geslag en ras.

3.4 *Radna Fabias se Habitus (2018)*

Radna Fabias se debuutbundel *Habitus* gee duidelik blyke van die kontras tussen haar land van oorsprong, Curaçao, en Nederland waarheen sy op 17-jarige ouderdom verhuis het.⁸ Dié kontras vind neerslag in die struktuur van die bundel wat uit drie dele plus ’n epiloog bestaan, met die eerste deel geplaas in Curaçao en die derde in Nederland, met daartussen ’n afdeling wat fokus op die posisie van vroue.

Vir die doel van hierdie bespreking verwys ek slegs na enkele gedigte uit die eerste en derde afdelings, en wel dié waarin die emosies van skaamte en woede ter sprake kom. Die eerste afdeling, getitel “uitzicht met kokosnoot”, begin met “wat ik verstopte” (11-16),⁹ ’n lang gedig wat bestaan uit ’n enumerasie van sinuïglike beelde van ’n tropiese eiland wat waarskynlik Curaçao is. Ek noem slegs enkele van hierdie beelde ter illustrasie: die motors met oorgroot bande, verdonkerde ruite en luidrugtige musiek; die reuk van die olieraffinadery; die mans met wapens en whiskey onder die bome; vroue met kinders op die arm, goue tande en die geur van chemiese haarmiddels om hulle; die huise en kerke in helder kleure; die tamarindebome, likkewane, loslopende bokke, vasgekettingde honde en swerfhonde; die dorstige aarde en die apokaliptiese reënbuie; die toeriste, die blou van die lug en see.

Die titel “wat ik verstopte” suggereer dat iets vroeër weggesteek was, maar nou nie meer nie. Schaffer (2018b: 3) skryf hiervan dat dit klink asof “die spreker nou eers durf erken wat haar identiteit gevorm het”. Dit wil dus voorkom asof die spreker deur die oorvloed van sinuïglike beelde ’n wêreld wil blootlê wat sy vantevore weggesteek het (“verstopte”) omdat sy skaam was daarvoor, moontlik vanweë die oorvloedigheid, intensiteit en ekstremititeit daarvan. Die Jamaikaansgebore digter Kei Miller se kommentaar op sy verhouding met die estetiese konteks van Brittanje waar hy tans woon, werp myns insiens lig op die spreker in “wat ik verstopte” se situasie. Miller skryf oor die Guyaansgebore Britse digter Grace Nichols se digbundel *The Fat Black Woman’s Poems* wat in 1984 verskyn het. Hy verwys na die gedig “Tropical Death” (vergelyk Miller, 2018: 2) waarin die spreker verlang na die uitspattige begrafnisrituele van die Karibiese gebied. Ek siter slegs die eerste strofes (soos aangehaal deur Miller, 2018: 2-3):

The fat black woman want
A brilliant tropical death
Not a cold sojourn
In some North Europe far / forlorn

The fat black woman want
 some heat / hibiscus at her feet
 blue sea dress
 to wrap her neat

The fat black woman want
 some bawl
 no quiet jerk tear wiping
 a polite hearse withdrawal

The fat black woman want
 All her dead rights
 First night
 Third night
 Nine night
 All the sleepless droning
 Red eyed wake nights

Miller (2018: 2) se punt is dat Grace Nichols se “fat black woman”-gedigte nie net ’n viering is van die swart vrou se “disobedient and unruly political body” nie, maar ook van ’n bepaalde estetika:

The Fat Black Woman, already triply othered, is in fact a site of multiple alterities. It is not just her weight, her race and her gender that sets her apart from everyman but also her sense of what is beautiful – her desire for volume – and her ability to read complexity, sophistication and perfectly pitched tastefulness within that volume. The Fat Black Woman would like to hear a good old-fashioned bawl – a screaming out – and then to be lulled by those sleepless droning red-eyed wake nights. But all of this is unavailable to her in the politeness of Britain.

Miller verwys daarna dat estetiese waardes soos beheersing en subtiliteit in Brittanje beskou word as merkers van poëtiese uitnemendheid. Met verwysing na Simon Gikandi se studie *Slavery and the Culture of Taste* van 2011, wat aantoon hoedat daardie estetiese norme ontwikkel het teen die agtergrond van Britse imperialisme en praktyke soos slawerny, skryf hy dat die Britse estetiek van beheersing, subtiliteit en stilte (“restraint and subtlety and quiet”) ontwikkel het in reaksie op persepsies van die onbeheersde swart slaweliggaam. Volgens hom is Nichols se poëtiese uitbeelding van die vet swart vrou die merker van ’n “counter-aesthetic, a necessary rejection of the ways we have tended to valorise restraint and subtlety as markers of poetic excellence” (Miller, 2018: 2). Hierdie

insig laat hom sy eie posisie as pryswennende digter in Brittanje bevraagteken: “to some extent I am being praised for the extent to which I am black, but not too black – the ways in which I have pitched blackness at an appropriate volume” (Miller, 2018: 3).

Soos Miller en Nichols, is Radna Fabias gebore in die Karibiese omgewing en het sy vandaar na die noordelike halfgrond gemigreer. Net soos wat Miller luidheid en omvang (“volume”) tipeer as eienskappe van Nichols se kontraestetika, het resesente van Fabias se bundel gewys op die veelheid en oordad van die bundel. Schaffer (2018a) noem dit ’n “barstensvolle en overdonderende dichtbundel” en verwys daarna as “gulzige poësie”; Van der Beek (2018) verwys daarna as “overdonderend, soms schreeuwend, soms ratelend”; De Witte-Vroman (2019) verwys na die bundel se “vormelike en inhoudelike oervloed”. Daar is ook raakpunte tussen Nichols se gedig waarin die “fat black woman” smag na ’n tropiese begrafnis en Fabias se tekening van die Karibiese begrafnis met “de stoet rouwende mensen / de mensen die zich op de doodskist van een geliefde laten vallen en schreeuwen” (15).

Op grond hiervan identifiseer ek in die gedigtitel “wat ik verstopte” ’n soort skaamte oor haar Karibiese herkoms by die spreker in *Habitus*. Sy bied egter weerstand teen hierdie skaamte met haar digterlike praktyk en estetika: sy enumereer en karteer op uitgebreide wyse die Karibiese omgewing en doen dit op ’n wyse wat oervloed eerder as inperking of beheersing registreer. Dat sy nie ontkom aan die interne konflik veroorsaak deur die verskil tussen haar Karibiese agtergrond en haar nuwe omgewing nie, blyk uit die slotgedig van die eerste afdeling, “slotscène” (39) wat die spreker teken wanneer sy op die lughawe is op die punt om te vertrek vanaf die eiland. Sy beskryf hoedat sy haarself skoon skrop, die grond onder haar naels uitgrawe en sê: “ik ben een halve ton zwaarder / ik houd van mijn omvang”, ’n woord wat herinner aan Kei Miller se gebruik van die woord “volume” in verband met Grace Nichols se poësie. Nadat die lughawe se sekuriteitspersoneel verklaar het dat sy mag vertrek, konstateer sy:

niemand zag het, maar ik stapte uit mijn huid en ik was naakt en ik was pezen spieren
aders

ik was rood

Dit klink na ’n aanduiding dat sy haar bruin huidskleur (vergelyk die verwysing daarna op p. 27) agterlaat wanneer sy die eiland verlaat en rooi word soos die wit toeriste wat die eiland besoek en rooi gebrand word deur die son (vergelyk die gedig “reisgids v”, 28). Dit is interessant dat Ahmed (2014: 106-107) die emosie van skaamte sien as iets wat juis in ’n bepaalde sosiale konteks ontstaan:

Shame can work as a deterrent; in order to avoid shame, subjects must enter the ‘contract’ of the social bond, by seeking to approximate a social ideal. Shame can also be experienced as *the affective cost of not following the script of normative existence*.

Wanneer die spreker die Karibiese eiland verlaat, besef sy dus dat sy haar moet skik na die norme van die Europese land waarheen sy op pad is (vandaar die verwysing na die feit dat sy uit haar huid klim en “rood” word).

Die bundel se derde afdeling “aantoonbaar geleverde inspanning” funksioneer as teenhanger vir die eerste afdeling. Die gedig met dieselfde titel (103-107) is byna net so omvangryk as “wat ik verstopte”. Dit is veelseggend dat die *Meanderresensent*, Eric van Loo (2018), sommige van die gedigte in die bundel te lank vind en meen: “Beperking is niet de sterkste kant van deze debutant.” Die frase wat as titel gebruik word, is ontleen aan die Nederlandse handleiding in verband met die inburgering van immigrante¹⁰ en verwys daarna dat voornemende burgers vrygestel kan word van sekere eksamens indien daar bewys is van “aantoonbaar geleverd inspanningen”. Fabias se gedig vergelyk die migrant wat aansoek doen om burgerskap in Nederland met ’n “ballotant”, ’n term wat verwys na iemand wat aansoek doen om lidmaatskap van ’n vereniging of organisasie, en beskryf dan alles wat die ballotant al gedoen het om te kwalifiseer vir toelating of inburgering. Ek lig slegs twee van die voorbeelde uit. Die gedig begin met ’n verwysing na die moeitevolle aanleer van ’n nuwe taal waartydens die ballotant voortdurend geëvalueer word. Dit gaan gepaard met die afleer van die moedertaal en ’n internalisering van die taal gepraat in die land waarheen sy gemigreer het: “[de ballotant] is de moedertaal vergeten / droomt in de taal van de voormalige eigenaar”. Laasgenoemde is waarskynlik ’n verwysing na Nederland se geskiedenis van besetting en betrokkenheid by slawehandel in die Karibiese omgewing.

Daar word ook verwys na die ballotant se stryd om haar emosies onder beheer te kry. In die eerste strofe staan daar:

[de ballotant] beheerst, voor zover dat mogelijk is, de eigen gedachten
 beheerst, voor een aanvaardbaar percentage, de eigen emoties
 gooit niet langer gietijzeren objecten naar getroebleerde mannen (103)

Die leser lei af dat dit hier oor ’n intense emosie gaan wat gaandeweg onder beheer gebring (moet) word. Dit word bevestig deur ’n indirekte verwysing na die metafoor van vuur wat deurlopend in die bundel voorkom,¹¹ hier in die veelseggende uitspraak dat die ballotant geleer het om haar “brandmerken” (daar is suggesties van die songebruinde vel, haar hartstogtelike assosiasie met vuur wat herhaaldelik in die bundel genoem word en ’n vorm van selfidentifikasie

behels, die brandmerke waarmee slawe gemerk is as die besitting van 'n bepaalde eienaar) te verberg (vergelyk p.103). Die inrigting van die ballotant se woning spreek op dieselfde manier van 'n poging tot aanpassing by die sosiale norm wat die beheersing van uitspattigheid en oordaad voorstaan: “uit de eclecticische doch coherente inrichting van het eigen huis spreekte beheersing, / wellicht selfs synthese”. Die daaropvolgende beskrywing van die woning se interieur moet saamgelees word met die tekening van die tropiese eiland in “wat ik verstopte” om te besef presies hoeveel “inspanning” dit verg om die Karibiese identiteit en invloede onder te bring in 'n beheerste interieur.

Dit is ook veelseggend dat daar vertel word hoe die ballotant die norme van die nuwe land begin internaliseer. Sy skenk gereeld geld vir die verligting van “het schrijnende leed van mensen in verre landen” en toon ook “een empatische, ietwat misplaast filosofische blik” op die leed van gemarginaliseerde groepe (104). Dit klink dus of haar emosionele inlewing by die lot van mense in haar geboorteland en ander gemarginaliseerde besig is om af te neem in ooreenstemming met dié van die inwoners van haar nuwe tuiste. Die veelseggendste van alles is dat daar van die ballotant gesê word: “[zij] heeft haar toon gematigd / beheerst de woede” (104). Die verwysing na woede word nie verduidelik nie, maar die verwysing na die nuwe land se oënskynlik grootmoedige houding teenoor die leed van mense in “verre landen” en “gemarginaliseerde groepen” suggereer wel dat die woede gerig is teen die eertyds koloniserende land wat nou ook besig is om haar in te palm en haar te dwing om haar emosies in te toom, om haar estetika van oordaad te vervang met beheersing en subtiliteit, wat dus haar ‘volume’ (in die sin van 'n kontra-estetika) wil afdraai. Ironies genoeg, is dit 'n woede wat juis op sy sterkste spreek deur die gespanne manier waarop dit onder beheer gehou moet word.

4. Gevolgtrekking

My lesing van die vier swart vrouedigters se bundels toon dat dit veral dié emosies ten tonele voer wat al vir meer as tweeduisend jaar die templaatsvorm van die filosofiese en estetiese ondersoek na emosies (vergelyk Fisher, 2002: 22). Die emosie van woede is prominent in al vier bundels, terwyl dit in sommige bundels in kombinasie met vrees, verdriet en skaamte funksioneer. Daarbenewens is dit duidelik dat die representasie van hierdie emosies direk verband hou met 'n sosio-politieke en historiese konteks wat wyer span as slegs Suid-Afrika en Nederland, naamlik die voortgesette verskynsel van diskriminasie op grond van ras en geslag.

Wanneer 'n mens die bundels vormlik en stilisties vergelyk, is dit opmerklik dat al vier die bundels gebruik maak van 'n narratiewe struktuur, hoe losweg dan ook al aangewend. Stilisties gesproke sou 'n mens kon sê dat die ‘volume’ (in

die sin van omvang, oordaad en intensiteit) wat ek aangestip het in die geval van Fabias se *Habitus* ook in 'n sekere sin terug te vind is in Phillips se dramatiese narratief oor Bientang (veral as 'n mens dink aan die storms, die doodmaak van die broer en die vernietiging van die dorp wat deelneem aan die walvisjag), ook in Simone Atangana Bekono se representasie van haar woede-fantasie en die uitgebreide gebruik van die metafoor van swart water vir woede. Ronelda Kamfer is die uitsondering in hierdie verband deur haar kriptiese, nie-dramatiese en onversierde styl. Dit is verder veelseggend dat beide Phillips en Bekono die metafoor van water gebruik in hulle heel uiteenlopende representasies van woede.¹² Alhoewel ek nie die ruimte het om in te gaan op voorbeelde hiervan nie, is dit opvallend dat die metafoor van vuur ook 'n rol speel in die uitbeelding van emosie in die bundels van Simone Atangana Bekono (dit figureer in die titel van die bundel en bepaal ook die narratiewe progressie in die bundel) en Radna Fabias (dit is 'n deurlopende metafoor wat 'n belangrike rol speel in die spreker se selfidentifikasie).

In welke mate hierdie digbundels, wat die emosionele uitwerking van geslags- en rassediskriminasie registreer, 'n impak sal hê op die werklikheid is moeilik om te bereken. Soos reeds genoem, wys Srinivasan (2018: 129, 141) in haar artikel oor die gepastheid van woede daarop dat die uiting van hierdie emosie 'n manier is waarop die oortredende party gedwing kan word tot (h)erkenning van die feit dat iemand pyn aangedoen is. Myns insiens sou 'n mens kon argumenteer dat die wyse waarop hierdie vier vrouedigters hulle akute ontsteltenis en pyn oor rasse- en geslagsdiskriminasie registreer wel 'n bewusmaking onder hulle lesers tot gevolg sal hê. In die geval van al vier digters 'betree' hulle digbundels ook literêre velde (die Nederlandse en die Afrikaanse) waarin hulle vanweë verskillende faktore buite hulle beheer randfigure is in die sin dat hulle in die minderheid is. Veral Kamfer is striemend in haar afwysing van hierdie ruimte as een waarin sy eksplisiet nié wil wees nie. Ook Bekono (2017b: 62) sê in 'n essay van die Nederlandse letterkunde: "Onze literatuur voelt soms als een soort geconcentreerde, hypermasculiene, spierwitte massa. Op mijn vurigste momenten vind ik haar zelfs uiters ongezond." Interessant genoeg is al vier hierdie digters wel 'omarm' deur lowende resensies en die toekenning van literêre pryse; dit is egter nie iets wat noodwendig die gevoelens van marginalisering oplos nie. Myns insiens is dit gepas vir ondersoekers (soos ekself), wat gevestig is in daardie ruimtes of sisteme, om noukeurig te luister na wat in hierdie bundels gesê word. Dit is eweneens gepas vir hierdie ondersoekers om attent te wees op die posisie van waaruit hulle luister, soos wat Garman aanstip wanneer sy skryf oor die rol van woede en pyn in die publieke diskoerse rondom die studente-opstande van 2015 in Suid-Afrika – sy verwys na "an attentiveness to the positionality of one's

hearing” (Garman, 2020: 251). Sy verwys verder na ’n spesifieke manier van luister wat nodig is om dit wat gesê word te registreer, naamlik ’n “[e]xplicit listening which takes account of differential power and puts the burden to listen on those who have most access to voice” (Garman, 2020: 254). Hierdie bundels dwing as ’t ware die luisteraar (oftewel leser) om kennis te neem van hoe en van waar jy lees of luister.

Die werk van hierdie vier vrouedigters is ten slotte ’n kragtige bevestiging van die geldigheid en belangrikheid (stereotipes ten spyte) van weerstand teen alle vorme van diskriminasie, ook deur die representasie en mobilisering van affek en emosie.

Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

- Ahmed, Sara.** 2014. *The cultural politics of emotion*. Second edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ashley, Wendy.** 2014. The Angry Black Woman: The impact of pejorative stereotypes on psychotherapy with Black women. *Social Work in Public Health* 29(1): 27-34.
- Bekono, Simone Atangana.** 2017a. *Hoe de eerste vonken zichtbaar waren*. Nijmegen: Wintertuin/Amsterdam: Lebowski Publishers.
- Bekono, Simone Atangana.** 2017b. Het literair lichaam. *nY. Tijdschrift voor Literatuur en Amusement* 33: 59-63.
- Bik, Dewi de Nijs.** 2018. Hoe de eerste vonken zichtbaar waren – Simone Atangana Bekono. *De Reactor. Vlaams-Nederlands platform voor literatuurkritiek* 27 November. <https://www.dereactor.org/teksten/hoe-de-eerste-vonken-zichtbaar-waren-simone-atangana-bekono>. (Datum van gebruik: 23 Julie 2022).
- Bonthuys, Marni.** 2020. Postkoloniale feminisme in die Afrikaanse poësie: Die debute van Ronelda S. Kamfer, Shirmoney Rhode en Jolyn Phillips. *LitNet Akademies* 17(1): 241-261.
- Burger, Bibi.** 2020. ‘Our respect for water is what you termed fear’: The ocean in the poetry of Ronelda Kamfer en Koleka Putuma. *Journal of Southern African Studies* 46(1): 23-38.
- Clough, Patricia.** 2010. The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies. In: Gregg, Melissa en Seigworth, Gregory J. *The Affect Theory Reader*. Durham en London: Duke University Press.
- Coetzee, Azille.** 2020. Luister: Azille Coetzee praat met Ronelda Kamfer en Nathan Trantraal. *Netwerk24*. 17 November. <https://www.netwerk24.com/netwerk24/kyk-en-luister/podsendings/my-vel-ons-taal/luister-azille-coetzee->

- praat-met-ronelda-kamfer-en-nathan-trantaal-20201117. (Datum van gebruik: 2 April 2023).
- Collins, Patricia Hill.** 2000 (1990). *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Tweede uitgawe. Londen: Routledge.
- De Witte-Vroman, Lorenz.** 2019. De zoektocht naar Radna Fabias. *deBuren*. 4 Julie. <https://deburen.eu/magazine/2538/de-zoektocht-naar-radna-fabias>. (Datum van gebruik: 22 Julie 2022).
- Doharty, Nadena.** 2020. The 'angry Black woman' as intellectual bondage: being strategically emotional on the academic plantation. *Race, Ethnicity and Education* 23(4): 548-562.
- Fabias, Radna.** 2018. *Habitus*. Amsterdam en Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Fisher, Philip.** 2002. *The vehement passions*. Princeton: Princeton University Press.
- hooks, bell.** 1995. *Killing rage. Ending racism*. New York: Henry Holt and Company.
- Garman, Anthea.** 2020. Anger, pain and the body in the public sphere. In: Cowling, Lesley en Hamilton, Carolyn (reds.). *Babel unbound. Rage, reason and rethinking public life*. Johannesburg: Wits University Press.
- Hambidge, Joan.** 2019. Hardegat verse vol dinamiet en onrus. *Rapport*. 1 Desember. <https://www.netwerk24.com/netwerk24/kunste/boeke/hardegat-verse-vol-dinamiet-en-onrus-20191130>. (Datum van gebruik: 20 Julie 2022).
- Jones, Trina en Norwood, Kimberley Jade.** 2017. Aggressive encounters & white fragility: Deconstructing the trope of the Angry Black Woman. *Iowa Law Review* 102(5): 2017-2069.
- Kamfer, Ronelda.** 2017. *Chinatown*. Kaapstad: Kwela Uitgewers.
- Kidelo, Tenita Zinzi.** 2020. Resensie: *Chinatown* – Ronelda Kamfer. *Tydskrif vir Letterkunde* 57(1): 147-149.
- Kdeolo, Tenita Zinzi.** 2021. Swart feminisme in Afrikaanse en Nederlandse poësie met betrekking tot die werk van Ronelda Kamfer en Simone Atangana Bekono: 'n Vergelykende studie. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Kaapstad: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Le Vaillant, Francois.** 1790. *Travels into the interior of Africa, by the way of the Cape of Good Hope; in the years 1780, 81, 82, 83, 84 and 85*. Dublin: Chamberlain & Rice and others.
- Linde, Janien.** 2020. Resensie: *Chinatown* deur Ronelda Kamfer. *Versindaba*. 15 Januarie. <https://versindaba.co.za/2020/01/15/resensie-chinatown-ronelda-s-kamfer>. (Datum van gebruik: 18 Julie 2022).
- Lorde, Audre.** 1997. The uses of anger. *Women's Studies Quarterly* 25(1/2): 278-285.
- Massumi, Brian.** 2002. *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.

- Miller, Kei.** 2018. In praise of the fat black woman & volume. *PN Review* 44(5): 1-5. https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/subscribe?item_id=10209. (Datum van gebruik: 1 Augustus 2022).
- Müller, Andrea.** 2020. Ronelda Kamfer se *Chinatown* tref jou met 'n vuilkyk. *Ons Klyntji*, 8 November. <https://klyntji.com/joernaal/2020/11/8/ronelda-kamfer-chinatown>. (Datum van gebruik: 19 Julie 2022).
- Ngai, Sianne.** 2005. *Ugly feelings*. Cambridge, Massachusetts en Londen, Engeland: Harvard University Press.
- Petrosillo, Céline.** 2021. “De vrouwen op straat maar niet als het donker is”: Feminisme in *Habitus* van Radna Fabias. Ongepubliseerde M.A.tesis. Liège: Universiteit van Liège.
- Phillips, Jolyn.** 2020. *bientang. 'n Inau-gedig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schaffer, Alfred.** 2018a. De ruimte van het volledig leven. *De Groene Amsterdammer*. 14 Maart. <https://www.groene.nl/artikel/de-ruimte-van-het-volledige-leven>. (Datum van gebruik: 22 Julie 2022).
- Schaffer, Alfred.** 2018b. *Muchu gusto*: Die eiland en die honde. *Voertaal*. 28 Maart. <https://voertaal.nu/muchu-gustu-die-eiland-en-die-honde>. (Datum van gebruik: 22 Julie 2022).
- Sedgwick, Eve Kosofsky en Frank, Adam.** 1995. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry* 21(2) Winter: 496-522.
- Srinivasan, Amia.** 2018. The aptness of anger. *The Journal of Political Philosophy* 26(2): 123-144.
- Van der Beek, Menno.** 2018. Recensie: Radna Fabias – *Habitus*. *Liter. Literair Tijdschrift* 29 Augustus.
- Van Heerden, Menán.** 2019. Nederlandse digkuns gevier by Open Book Festival 2019 (Kaapstad). *Voertaal*. 9 September. <https://voertaal.nu/nederlandse-digkuns-gevier-by-open-book-festival-2019-kaapstad/>. (Datum van gebruik: 13 Julie 2022).
- Van Loo, Eric.** 2018. Poëtische dijkdoorbraak. *Meander*. 29 Maart. <https://meander-magazine.nl/2018/03/een-poetische-dijkdoorbraak/>. (Datum van gebruik: 22 Julie 2022).
- Van Zyl, Johan.** 2023. Ronelda Kamfer: ‘Mense sien anger in my sadness’. *Rapport*. 5 Februarie. <https://www.netwerk24.com/netwerk24/stemme/profiele/ronelda-kamfer-mense-sien-anger-in-my-sadness-20230205>. (Datum van gebruik: 30 Maart 2023).
- Van Zyl, Marchelle.** 2017. ‘My werk is nie 'n stuk vel nie.’ Onderhoud met Jolyn Phillips. *Netwerk24*. 15 September. <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/my-werk-is-nie-n-stuk-vel-nie-20170914>. (Datum van gebruik: 22 Julie 2022).
- Vermeulen, D.** 2018. 'n Ondersoek na Ronelda Kamfer se poësie aan die hand

van bell hooks se filosofie oor ras en taal. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Viljoen, Louise. 2022. Affek, emosie en kognisie in die rekonstruksie van 'n vergete geskiedenis: Jolyn Phillips se *bientang*. *Stilet*, 34(1): 141-162.

Note

1. Ek is bewus van die feit dat veral Kamfer en Phillips (vergelyk Van Zyl 2017) krities is oor ras-identifikasie, maar gebruik die term 'swart' hier omdat ek skryf oor die impak wat ras, geslag en klas het op die representasie van affek en emosie in hierdie vroue se werk. Ek is eweneens bewus van my eie gesitueerdheid en aandagigheid as wit ondersoeker van hierdie vroue se werk.
2. Hierdie artikel steun en bou voort op die werk gedoen in 'n vorige artikel oor Jolyn Phillips se *bientang* (vergelyk Viljoen, 2022).
3. Bladsynommers in afdeling 3.1 verwys na Kamfer (2019).
4. Ek siteer slegs enkele voorbeelde uit die opvoedkunde (Doharty, 2020), die regte (Jones & Norwood, 2017) en psigoterapie/maatskaplike werk (Ashley, 2014). Daar is ook talle ander.
5. Die Sharpeville-slagting het plaasgevind op 21 Maart 1960 toe Suid-Afrikaanse polisie op 'n skare van swart protesteerders geskiet het en 69 mense dood is.
6. Bladsyverwysings in afdeling 3.2 verwys na Bekono (2017).
7. Bladsynommers in afdeling 3.3 verwys na Phillips (2020).
8. Vergelyk <https://www.versopolis.com/poet/219/radna-fabias>.
9. Bladsyverwysings in afdeling 3.4 verwys na Fabias (2018).
10. Die titel is ontleen aan die handleiding vir die inburgering van immigrante wat beskikbaar gestel word deur die Dienst Uitvoering Onderwijs van die Nederlandse Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, beskikbaar by die web-adres www.inburgeren.nl.
11. Ek haal slegs enkele voorbeelde uit die bundel aan om te toon hoe belangrik vuur is in die self-identifikasie van die spreker in die bundel: vergelyk "maar ik ben al gedoopt / te land ter zee en in de lucht met vuur en vuur en as en water" (38); "ik had andermans tranen in mijn oren / ik verstond het niet, dus ik zocht altijd vuur / als ik thuis wilde komen" (47); en "nu ben ik weg / nu ben ik vuur / nu ben ik hier / volg de brandlucht de rook en de as / als je me zoekt" (62). Dit is 'n gegewe wat met vrug verder ondersoek sou kon word.
12. Vergelyk in hierdie verband Burger (2020) se vergelykende ondersoek na die rol van die oseaan in die werk van Kamfer en Koleka Putuma.