

Louise Viljoen

Louise Viljoen is 'n professor in die
Departement Afrikaans en
Nederlands, Universiteit van
Stellenbosch, Stellenbosch.
E-pos: lv@sun.ac.za

Antjie Krog en haar literêre moeders: die werking van 'n vroulike tradisie in die Afrikaanse poësie

Antjie Krog and her literary mothers

This article looks at the way in which the Afrikaans poet Antjie Krog positions herself with regard to her female precursors or literary mothers in Afrikaans literature. A short survey is done of the different descriptions of the way in which literary tradition functions: the male-centred descriptions of T. S. Eliot and Harold Bloom are mentioned as well as descriptions of the way in which a female literary tradition functions in the work of Virginia Woolf, Elaine Showalter, Sandra Gilbert and Susan Gubar, Margaret Homans, Diane Sadoff and Naomi Hirsch. This is followed by an investigation into Antjie Krog's relationship with the work of her biological mother Dot Serfontein who is also a writer, into the way in which she signals a break with the male literary tradition in Afrikaans, into her relationship with other female poets like Elisabeth Eybers and Ingrid Jonker in Afrikaans as well as with historical figures who also wrote texts (even though these texts were diaries, journals and letters rather than literary texts). The conclusion is that the existing descriptions are not able to encompass Krog's complex relationship with her literary mothers: in her case the relationship with the female literary tradition includes connection as well as conflict and rejection. **Key words:** Antjie Krog, female Afrikaans literary tradition, Afrikaans poetry, Afrikaans literary history.

Enkele gedagtes oor die begrip "literêre tradisie"

Daar bestaan verskillende maniere van dink oor die begrip tradisie en die wyse waarop die individuele skrywer hom- of haarself plaas met betrekking tot 'n bepaalde literêre tradisie. Literêre leksikons en woordeboeke omskryf die literêre tradisie as 'n versamelterm vir al die konvensies, vorme, literêre tegnieke en uitdrukkingswyses wat 'n skrywer erf van die verlede. Alhoewel literatuurhistorici die tradisie soms sien as 'n chronologies opeenvolgende kontinuum van oorsaak en effek, is daar by die nuwe skrywer gewoonlik 'n aktiewe poging om die verlede te beheers en aan te pas by die behoeftes van die hede (vergelyk Shipley 1972: 418–419; Cuddon 1977: 702–703; Gray 1992: 290). Van die invloedrykste sienings oor tradisie was dié van T. S. Eliot (1976: 14–15) wat geskryf het dat tradisie verband hou met 'n historiese bewussyn wat die skrywer dwing om te skryf met 'n bewustheid van al die skrywers wat hom voorafgaan het. Hy skryf verder dat geen digter of kunstenaar op sy eie gelees kan word nie, maar geplaas moet word teenoor sy voorgangers en dat die bestaande tradisie verander word met die toevoeging van elke nuwe werk. Harold Bloom (1973: 10–11) het op sy beurt die literêre tradisie gesien as 'n oedipale konflik waarin die jong skrywer (die

ephebe) in stryd tree met sy digterlike vader (die *precursor*) ten einde die “anxiety of influence” te oorkom en sy eie stem as skrywer te verwerf. Daar is dan ook in die Afrikaanse poësietradisie volop voorbeelde van die wyse waarop manlike digters by mekaar aansluit, met mekaar in gesprek tree en met mekaar wedywer. Die vraag kan egter gevra word hoe die vroulike digter in Afrikaans haarself plaas binne hierdie sterk man-gesentreerde omskrywings van die wyse waarop tradisie werk en wat haar verhouding is met sowel manlike as vroulike voorgangers.

Dit is ’n vraag wat homself veral opdwing wanneer ’n mens kyk na die oeuvre van ’n digter soos Antjie Krog wat haar oor die loop van meer as dertig jaar gevestig het as een van Afrikaans se belangrikste digters. Wanneer sy debuteer in 1970 bestaan daar in die Afrikaanse poësie ’n sterk manlike tradisie waarby sy kan aansluit, maar is daar relatief min vroulike voorgangers wat as voorbeeld of inspirasie vir haar kan dien. Vóór 1970 was daar slegs enkele vroue wat hulle sodanig op die gebied van die Afrikaanse poësie laat geld het dat hulle werk in die kanon van die Afrikaanse literatuur opgeneem is. Indien ’n mens die kanon probeer aflees uit ’n belangrike bron soos Opperman se *Groot verseboek* (vergelyk Ohlhoff 1995, Van Coller 1999) was dit slegs Elisabeth Eybers, Olga Kirsch, Ingrid Jonker, Ina Rousseau en Sheila Cussons wat belangrik genoeg was om in die 1968-uitgawe van *Groot verseboek* opgeneem te word. Die vraag wat my hier interesseer is of Krog met haar werk aansluit by ’n vroulike literêre tradisie in Afrikaans, watter vroue sy as haar literêre moeders beskou en hoe sy met hulle omgaan.

Die vraag oor die bestaan van ’n vroulike tradisie en die verwysing na ’n literêre moeder is deels geïnspireer deur Virginia Woolf se besinning oor die posisie van die skrywende vrou in *A Room of One's Own* van 1929. In hierdie essays skryf Woolf oor die impak wat sosiale ongelykhede tussen mans en vroue gehad het op skrywende vroue en vroulike intellektuele. Sy wys onder andere daarop hoe belangrik dit vir die skrywende vrou is om te kan aansluit by ’n vroulike literêre tradisie:

But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing – and I believe that they had a very great effect – that was unimportant compared with the other difficulty which faced them [...] when they came to set their thoughts on paper – that is they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women. (Woolf 1977: 72–73)

Virginia Woolf se idees is veral deur die feministiese literatuurkritiek opgeneem in hulle pogings om die posisie van vroueskrywers binne bepaalde literêre tradisies te beskryf. Elaine Showalter (1984: 11) skryf in *A Literature of her own* dat ’n blik op die werk van vroueskrywers laat blyk dat daar wel sprake is van ’n eiesoortige “imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems and images”. Gilbert en Gubar (1979: 47–50) het hulleself in reaksie op Bloom se omskrywing van

die literêre tradisie as 'n stryd tussen digterlike vaders en seuns in hulle studie, *The Madwoman in the Attic*, afgevra wat die posisie van vroulike skrywers binne so 'n sterk manlike tradisie is. Hulle teorie was dat vroueskrywers tradisioneel eerder aan 'n "anxiety of authorship" gelyk het, omdat hulle nie seker was of hulle die vermoë of selfs die reg het om te skryf binne 'n man-gesentreerde samelewing nie. As gevolg hiervan tree die vroueskrywer nie soseer in stryd met haar vroulike voorgangers soos wat Bloom se model voorstel nie, maar soek sy hulle op om haar die selfvertroue te gee om te skryf en werk sy mee om 'n vroulike tradisie te skep. Ook Homans (1980: 29) vind in haar studie *Women Writers and Poetic Identity* oor die werk van Dorothy Wordsworth, Emily Brontë en Emily Dickinson, dat die manlike poëtiese tradisie waarbinne hulle moes skryf en wat die vrou herhaaldelik gelyk gestel het aan Moeder Natuur, klem gelê het op vroue se ongeskiktheid om digters te wees. Dale Spender (1989: 33) meen dat die mag van 'n literêre tradisie so groot is en die uitwerking daarvan so positief dat vroue vir hulleself 'n literêre tradisie sou moes skep (*invent*) indien dit nie bestaan nie.

Daar was ook ander voorstelle oor hoe 'n mens die verhouding tussen die vroueskrywer en literêre tradisie moet sien. Dianne Sadoff (1985: 4-5) toon byvoorbeeld dat dit nodig is om sowel Bloom as Gilbert en Gubar se modelle in verband met die werking van literêre tradisie te hersien wanneer ras en klas naas geslag 'n rol begin speel. Sy argumenteer dat dit vir sommige swart vroueskrywers so belangrik is om vroulike voorgangers te hê wat 'n ondersteunende rol kan speel dat hulle so ver gaan as om hulle vroulike voorgangers te idealiseer. Sy bespreek die wyse waarop die skrywer Alice Walker haar vroulike voorganger Zora Neale Hurston, wie se werk vol ambivalensies en probleme is, "mislees" (om Bloom se term te gebruik) om 'n voorganger te skep wat haar eie skrywerskap moontlik sal maak. Ook Naomi Hirsch (1989: 177) skryf in haar werk oor die moeder-dogter-verhouding dat die moeder in die werk van swart Amerikaanse vroueskrywers die een is wat die "authority of authorship" aan haar dogter oordra, dikwels binne 'n orale tradisie. Sy beklemtoon egter dat die verhouding tussen vroueskrywers en hulle literêre moeders 'n komplekse een is waarin sowel kontinuïteit as skeiding, konneksie as diskonneksie 'n rol speel.

Die vraag is nou of enige van hierdie modelle wat hoofsaaklik uit die Anglo-Amerikaanse konteks kom, lig kan werp op die verhouding tussen Antjie Krog en haar vroulike voorgangers. Dit is my voorneme om deur 'n ondersoek van haar poësie te probeer bepaal hoe Krog haarself posisioneer met betrekking tot haar vroulike voorgangers of literêre moeders: Soek sy hulle op om ondersteuning uit hulle werk te put of tree sy in stryd met hulle om haar eie stem te vind? Idealiseer sy hulle om vir haarself voorgangers te skep of ervaar sy ook die behoefte om hulle dood te skryf sodat sy haar eie identiteit kan ontwikkel?

'n Vrouetradisie gekonstitueer deur die biologiese moeder en grootmoeders

Krog se verhouding met die vroulike literêre tradisie is besonder boeiend en ook kompleks vanweë die feit dat haar biologiese moeder 'n skrywer is en dus ook tot een van haar literêre moeders gereken kan word. Die verhouding tussen skrywende ma en skrywende dogter word beskryf in Krog se outobiografiese vertelling, getitel "'n Dorp", wat 'n onderafdeling uitmaak van 'n *Ander tongval* wat in 2005 verskyn het. In hierdie vertelling, wat volgens die erkennings agterin die boek elemente van feit sowel as fiksie bevat, word 'n eerste persoonsvertelling in verband met Krog se herbesoek aan haar geboortedorp, Kroonstad, in die post-apartheid era gekombineer met 'n derde persoonsvertelling oor die verskillende fasette van 'n jong meisie se grootwordproses, meer spesifiek haar ontwikkeling as skrywer. Ooreenkomste met die feite van Krog se biografie maak dit duidelik dat dit hier om haar eie ontwikkeling as jong skrywer gaan sowel as die deurslaggewende rol wat haar ma, die skrywer Dot Serfontein, in die proses gespeel het. Daar word byvoorbeeld vertel hoedat haar ma haar bekendstel aan die letterkunde, deurgaans haar skryfpogings ondersteun en haar probeer beskerm teen die onaangename publisiteit wanneer daar kritiek is op die skryfwerk wat in 'n skooljaarboek opgeneem word. Dit is 'n besonder intense en intieme verhouding waarin die ma 'n uitsonderlik ondersteunende rol speel, maar daar is ook momente van konflik en jaloesie. Die belangrikste van hierdie strydpunte hou verband met die feit dat die ma namens haar dogter praat tydens die polemieke rondom haar skryfwerk en haar politieke gevoel vertolk op 'n manier waarmee die dogter nie geneë is nie (vergelyk hiervoor Serfontein (1971: 9) se verduidelikende artikel en ook Krog (2005: 143)). Die vertelling eindig met die moment waarop die ma se rol oënskynlik oorgeneem word deur die agente van 'n hoofsaaklik manlike literêre sisteem, naamlik die uitgewer Human en Rousseau en die bekende digter, bloemleser en keurder Opperman, wat 'n belangrike mentor vir Krog sou word (Krog 2005: 145).

Iets van die intense en ambivalente verhouding tussen die skrywende ma en dogter blyk uit die ikonies-geworde gedig "Ma" uit Krog se debuutbundel *Dogter van Jefta* (1970: 12) waarin die dogter haar jammerte bely dat sy nie is wat sy graag vir haar ma wil wees nie. Dit is uit die gedig duidelik dat die moeder haar dogter op 'n harde manier slyp ("jy beitel my met jou swart oë / en spits woorde"). Verder lyk dit asof die dogter aan die een kant dankbaar is dat die moeder haar beskerm deur as tussenganger tussen haar en die buite-wêreld op te tree, maar aan die ander kant is daar ook suggesties dat die moeder haar daardeur inperk en weghou van daardie wêreld wanneer sy skryf: "jou moesie-oor is my enigste telefoon / jou huis my enigste bybel / jou naam my breekwater teen die lewe".

Daar is in die loop van Krog se oeuvre etlike bewyse van die manier waarop sy by die tradisie van haar ma Dot Serfontein aansluit ten spyte van die feit dat Serfontein haar literêre werk doen in genres soos die essay en populêre fiksie en haar dogter

aanvanklik slegs poësie skryf. In die eerste plek sluit Krog met haar werk aan by 'n familietradisie van skrywende vroue. In 'n *Ander tongval* verwys sy meermale na haar ma se opvatting dat die vermoë om te skryf oorerflik is: "Skryf, soos musiek, loop in families. Dis niks spesiaals nie, dis geneties. Party familieledes kan kook, ander kan skryf." Hierop is die dogter se reaksie: "Nogtans. Ek is oorstelp om tussen soveel vrouetekste te dryf" (Krog 2005: 119).

Hierdie familietradisie vind op verskillende maniere neerslag in Krog se poësie, onder andere in die motief van die "on-handige" of "verbroude" hand wat teken is van haar onvermoë as huisvrou, iets wat in spanning staan met haar vermoë om te skryf. In die gedig "on-handig" (Krog 1975b: 41), uit die bundel *Mannin*, verwys die spreker na haarself as die een "wat nooit my hande kon lig / om iets deeglik en prakties te verrig". Alhoewel dit dalk gelees sou kon word as 'n verwysing na Eybers (1990: 147) se sonnet waarin daar sprake is van haar hande wat "van altyd af onpaar" was, is die tema van die onpraktiese vrou wat meer erg het aan die literatuur as aan haar huishouding een wat ook gevestig is in Dot Serfontein se essays. In "Geel rose" (Serfontein 1969: 54, 56) word Krog se oumagrootjie Serfontein beskryf as 'n "slim, verfynde" vrou wat gebore is met 'n misvormde hand. Sy is dan ook die een waarin Dot Serfontein (1969: 52) haarself in haar latere lewe herken het "toe [sy] stillewens wou teken terwyl [sy] babadoeke moes was". Krog (1981: 37) sit hierdie tema voort in die gedig "familieresept" in *Otters in bronslaai* waarin die spreker haar eie onhandigheid met die kook- en lewenskuns vergelyk met die vaardigheid van haar ouma Serfontein, wat in Dot Serfontein se essay "Boeta" (1969: 99) beskryf word as iemand wat aanhalings uit Keats en Milton in die kantlyne van haar resepteboeke ingeskryf het. Na aanleiding hiervan sê die spreker dat die feit dat sy skryf tog goed sou wees vir hierdie handige ouma wat so goed kon kook:

dalk
omdat sy Shelley uit klein fluweelboekies gelees het
en Keats tussen haar voorslagresepte aangehaal het,
sou my maer verbroude hand,
haar tog plesier verskaf het.

Die spanning tussen die huishouding en die behoefte om te skryf wat so sterk figureer in Krog se poësie, word dus reeds in Dot Serfontein se essays oor háár moeder en grootmoeder onderskeidelik aan die orde gestel. In die essay "Tuisteskeppers" skryf sy (1986: 53) dat sy as jong meisie glad nie belang gestel het in huishou nie, maar met haar voorneme om te trou vir die eerste keer begin kyk het na "kosmakery se binnewerkinge". Interessant genoeg gee Serfontein in die essays "Isabella" (1986: 39–53) en "Tuisteskeppers" juis erkenning aan vroue soos Isabella Beeton, Hildagonda Duckitt, Jane Dijkman en Susanna Tulleken se skryfwerk oor die kookkuns en lees sy dit as 'n waardevolle vorm van geskiedskrywing. Hierdie erkenning sluit aan by die opvatting dat die

kookboek of huishoudelike handleiding 'n belangrike vorm van outobiografiese inskripsie was vir vroue wat nie altyd toegang tot ander genres gehad het nie (Smith & Watson 2001: 149). Indien daar dus sprake is van 'n vrouetradisie waarby Krog aansluit met haar eiesoortige bewerking van hierdie kwessies, is dit in die eerste plek gesetel in die vroue in haar familie, veral in die werk van haar moeder Dot Serfontein.

As literêre voorganger inspireer Dot Serfontein ook haar dogter om met haar werk aan te sluit by die Sotho-literatuur, 'n vorm van intertekstuele interaksie wat raar is in die Suid-Afrikaanse letterkunde (vergelyk Swanepoel 1992: 69, 78). Serfontein (1986: 80–81) sê in die opstel "Die Maluti" dat dit een van die "groter vreugdes van [haar] middeljare" was om Lesotho, sy mense, sy taal en sy letterkunde te leer ken. Hierdie aangetrokkenheid blyk duidelik uit die wyse waarop sy hierdie kultuur en literatuur beskryf en ook naskryf in verskillende essays in die bundel *Galery van reënmakers* (1986). In hierdie verband bestaan daar interessante raakpunte tussen Serfontein en Krog se werk wat mekaar skynbaar wedersyds voed. Naas enkele voorloper-gedigte waarin 'n bewustheid van die Sotho-kultuur deurskemer soos "Sendelingargitek" in *Januarie-suite* van 1973 en "legende" in *Mannin* van 1975, verskyn daar in die bundel *Jerusalem-gangers* van 1985 'n hele aantal gedigte wat aansluit by tekste in Suid-Afrika se inheemse tale. Hiervan verwys veral die "liefdeslied na die musiek van K. E. Ntsane" (Krog 1985: 14–15) eksplisiet na die Sotho-literatuur. Hoeseer Krog se interaksie met die Sotho-poësie verband hou met haar ma se belangstelling, blyk uit 'n artikel van Swanepoel waarin hy uitwys hoe Krog met hierdie gedig steun op 'n gedig van Ntsane en op J. M. Lenake se proefskrif oor die werk van Ntsane. Swanepoel (1992: 78) noem ook in een van die voetnote dat Krog se ma in die vroeë tagtigerjare Suid-Sotho studeer het aan Unisa en dat Lenake, wat een van haar lektore was, vir haar 'n kopie van sy proefskrif gegee het. Serfontein (1986: 79, 95) verwys meermale in haar werk na Ntsane en skryf by geleentheid dat hy "miskien as die Sotho-Langenhoven" beskou kan word, 'n uitspraak wat Krog (2002: 230) herhaal in haar vertalings van verse uit die inheemse tale van Suid-Afrika in Afrikaans in *Met woorde soos met kerse* van 2002. Serfontein (1986: 97) skryf ook in die essay "Vlegters van matte" dat die Sotho-taal reeds deur Franse sendelinge opgeteken is en dat die Bybel in Sotho vertaal en gedruk was "toe die eerste roerings gekom het om Afrikaans as taal gevestig te kry". In aansluiting hierby skryf Krog (2002: 215) in *Met woorde soos met kerse* dat die "Bybel en ander tekste in amptelike Suid-Sotho verskyn het, lank voor die eerste stamelende rympies in 'Ons Klyntji' gestaan het!". 'n Mens sou dus kon beweer dat Dot Serfontein as literêre moeder 'n bepaalde soort voorbeeld skep waarby haar dogter dan aansluit met sekere gedigte in haar oeuvre en waaruit die vertaalprojek in *Met woorde soos met kerse* moontlik gespruit het.

Die noue interaksie met die werk van haar ma blyk ook wanneer Krog (2002: 211) in *Met woorde soos met kerse* oor die Maluti skryf: "Iemand wat die Maluti sien wit word in die winter, wat teen sy groen dye silwer waterspinsels sien afgly, kom van

dié bekoring nooit los nie. Asof die land se naelstring daar in Lesotho afgeknip is, peul stomende lawa in saamgedrukte bergvoue hoog die lug in op". Die beeld van die naelstring sluit aan by Serfontein (1986: 81) se beskrywing van die Lesotho-landskap: "Dis 'n oneindige gelykland van berge, 'n magtige skouspel wat nog tril van geboortebewoënhed. Dis die naeltjie van die Boer se land, sê die Sotho-digteres Khaketla sober hiervan." Interessant genoeg bied Krog (2005: 190) die passasie oor die Maluti wat sy self geskryf het in 'n *Ander tongval* aan as haar ma s'n wanneer sy skryf oor die dogter se kreatiewe jaloesie op haar ma se literêre produkte. Die verhouding tussen skrywende moeder en skrywende dogter is dus 'n besonder intense een; in die fiksionalisering van hierdie verhouding in 'n *Ander tongval* laat Krog soms die grense tussen die twee vervaag om die kontinuïteit tussen die geslagte te suggereer.

In sommige van haar gedigte sluit Krog nie net aan by haar ma nie, maar antwoord sy ook op haar. Serfontein (1986: 107) se essay, "Vlegters van matte", sluit af met die volgende aanhaling waarin sy besin oor die Westerling se perspektief op "ontwikkelendes":

Hoe ver kan 'n bevolkingsgroep gedruk word om te presteer sonder dat dit sy eie rustige siel vertroebel? Sou dit nie eerder beter wees as die Westerling die hoogs gesofistikeerde teenprestasies waarmee hy hom so graag besig hou, tot voordeel van almal verrig nie? En sou ons die groepe wat ons die ontwikkelendes noem en wat ons so aanjaag om beskaaf te raak, nie maar vir ons rekening en gewete neem nie? Laat hulle maar bietjie vee en in hul eie tempo hulle sakies bedryf sodat hulle kan bly sing en vir mekaar oor die berge roep en matte vleg en stories vertel. As ons, en veral hulle, dit nou maar sou doen. Maar daar is nou weer Agnes Rapiroso. Agnes wat R36 000 uit haar kop uit beredder, en Belle Lebone wat leivore met beesmis uitsmeer en eerder die enjin oppoets as om vir lamsakke groente daarmee te kweek. Dalk moet Witmense soos ek dan liever vee en matte vleg en stories vertel en die beskawing aan Agnes en Belle oorlaat. (Serfontein 1986: 107)

In 2000 publiseer Krog die gedig "ai tog!" in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* waarin sy haar hewig distansieer van diegene wat eksklusiewe identiteite probeer vestig. Hierteenoor stel sy dan eksplisiet dat sy haar identifiseer met "haar wat daaglik woordeloos / nuwe wolle by die mat vleg". Sy roep dus die beeld wat deur haar ma gebruik is, op om haar daarby aan te sluit, maar haar ook daarvan te distansieer: sy sluit haar aan by haar ma se gewilligheid om die belangrikheid van die vlegters van matte te erken, maar distansieer haar tog ook van die onderliggende gevoel van meerderwaardigheid. Alhoewel Serfontein se uitspraak die opposisie tussen beskaafdes en ontwikkelendes losmaak van ras, suggereer sy tog dat "vee en matte vleg en stories vertel" die teenpool van beskawing verteenwoordig.

'n Mens sou verder ook kon beweer dat Dot Serfontein as literêre moeder die voorbeeld stel van 'n soort skryfwerk wat sterk polities geïnspireerd is. In die voor-

woord tot *Deurloop*, 'n keur uit Serfontein se essays, skryf Krog (1992: 8–9) dat sy “Sleg vir besigheid” haar ma se beste essay vind. Dit is die essay waarin Serfontein haar politieke lojaliteite die duidelikste bely wanneer sy skryf oor haar afkeer van diegene wat hulle volksgevoel verloën vir materiële welvaart. Die slot van die essay laat blyk ook dat sy (Serfontein 1992: 89) die lojaliteit aan haar eie en ander se skryfwerk ondergeskik stel aan haar lojaliteit teenoor die Afrikanervolk:

En teruggekeer na myself, het ek my maar net voorgeneem om nooit twee stene wat deur 'n Afrikaanse skrywer in die Afrikaanse taal opmekaar gelê is, af te breek nie, al lê hulle hoe skeef op mekaar. En ek het gebid dat my hand sal afval voor hy iets skryf waarmee ek vir myself roem probeer inoes ten koste van my volk of ten koste van wat vir hom deur die jare van trane en bloed byeengebring is; dat ek altyd sal onthou dat om in Afrikaans te kan skrywe nie 'n reg is nie, maar 'n voorreg wat duur gekoop en voor betaal is en wat geweldige swaar verantwoordelikhede oplê.

Hiermee stel sy 'n bepaalde maatstaf waarmee haar dogter deurgaans in haar oeuvre worstel: hoe kombineer 'n mens jou lojaliteit teenoor 'n bepaalde politieke opvatting (wat in Krog se geval verskil van dié van haar ma) met jou lojaliteit teenoor jou digterskap? In die gedig “parool” in *Lady Anne* (Krog 1989: 35–38) kom Krog na 'n uitvoerige beredenering tot die konklusie dat sy ten spyte van haar sterk politieke oortuigings ook 'n bepaalde lojaliteit teenoor haar kuns het wat haar verhinder om suiwer propaganda te skryf.

'n Verdere tradisie wat die skrywende moeder en dogter deel, is hulle bemoeienis met historiese stof. Serfontein se essays is dikwels 'n optekening van die “klein-geskiedenis” van Suid-Afrikaners, heel dikwels van Vrystaters. Van vroeg in haar oeuvre is daar ook by Krog 'n belangstelling in die verwerking van historiese gegewens. Alhoewel haar aanvanklike hantering van die geskiedenis relatief konserwatief is (vergelyk die sentimente in die reeks getitel “'n drieluik vir twee kore en solostem” (Krog 1975a: 29–42)), verander dit met die loop van tyd om 'n ander ideologiese instelling, ander historiografiese opvatting en nuwe poëtiese hantering te reflekteer. Dot Serfontein se historiese belangstelling kulmineer in *Keurskrif vir Kroonstad*, 'n omvattende geskiedenis van die dorp wat sy skryf in opdrag van die stadsraad en publiseer in 1990. Ook in hierdie opsig is daar iets van 'n wisselwerking tussen die werk van Krog en haar ma: Krog se reeks gedigte “ons dorp” (Krog 1986: 18–34), wat 'n uitbeelding is van die openbare en private geskiedenis van Kroonstad, verskyn in die bundel *Jerusalemgangsters* van 1986, enkele jare voor haar ma se geskiedenis van Kroonstad. 'n Mens moet dus tot die konklusie kom dat die verhouding tussen moeder en digter so kompleks is dat 'n eenvoudige model van ondersteuning, kontinuïteit en konneksie dit nie omskryf nie, omdat daar ook sprake is van stryd en diskonneksie. Die dogter moet haar losmaak van die ma om haar eie identiteit as skrywer te ontdek.

Enkele opmerkings oor Krog en die manlike tradisie in Afrikaans

In die bundel *Lady Anne* gee Krog 'n speelse, maar tog veelseggende aanduiding van die wyse waarop sy die Afrikaanse poësietradisie sien. In die gedig met die beginreëls "op 'n dag voel my man ek verdien / wel 'n groter boekrak van melamine" (Krog 1989: 69) vertel die spreker hoedat sy 'n nuwe boekrak kry en haar man beveel dat sy die digbundels wat sy eers in volgorde van emosionele belangrikheid gerangskik het nou alfabeties moet skik. Sodoende gee die gedig 'n aanduiding van watter digters ingesluit is in die "kanon" van haar persoonlike versameling. Die name wat wel figureer, is dié van D. P. M. Botes, Boerneef, T. T. Cloete, Breyten Breytenbach, Stephan Bouwer, Sheila Cussons, Elisabeth Eybers, Ingrid Jonker, N. P. van Wyk Louw, D. J. Opperman, Adam Small, Lina Spies, Wilma Stockenström, G. A. Watermeyer en Joan Hambidge. Alhoewel dit duidelik is dat Krog haar aansluit by manlike sowel as vroulike voorgangers, is dit binne die konteks van hierdie ondersoek waarin ek fokus op Krog se verhouding met 'n vrouetradisie in Afrikaans, belangrik om te sien watter vrouedigters ingesluit is in haar persoonlike versameling en hoe sy hulle takseer. Dit lyk asof sy Eybers die hoogste ag wanneer sy haar beskryf as "die beheersde Eybers my classy heldin / wat die wrangste gebied met die kilste woorde in". Jonker word redelik neutraal aangebied as soortgelyk aan haarself. Sy is skynbaar minder beïndruk met Cussons van wie sy sê "langer kon ek haar nie koop", met Spies wat sy beskryf met die adjektiewe "smaller smal", met die later Stockenström wat volgens haar "in Grieks" skryf en met Hambidge na wie sy verwys as die "nouveau riche".

Dit is egter ook duidelik dat sy begrip het vir die relatiewe ondergeskiktheid van die vroulike teenoor die manlike digters in hierdie tradisie. Van haar eie en Jonker se werk sê sy dat jongmense en onervarenes ("snotneuse") by hulle werk begin lees "op pad na Louw in die volgende ry", waarmee sy impliseer dat Afrikaanse poësielesers vorder van hulle werk tot by die belangriker werk van Louw wat direk na hulle volg in die alfabet. Die beskrywing: "stug hou die Manne in die kosmos kerk" suggereer dat daar 'n soort uitsluitende broederskap van belangrike manlike digters bestaan (vergelyk die woord "Manne" met 'n hoofletter) wat hulle besig hou met kosmiese kwessies eerder as met die triviaal huishoudelike. Ook hier lees 'n mens toespeling op die opvatting dat die manlike digters hulle besig hou met die grootse temas terwyl vroue hulle besig hou met triviale temas; ook met die opvatting dat die werklike groot en belangrike poësie nie uit eenvoudige kwessies gemaak kan word nie. Om juis hierdie opvatting te deurbreek, is 'n belangrike leitmotif in Krog se oeuvre. Sy is herhaaldelik besig om nuwe en ongewone temas die terrein van die Afrikaanse poësie binne te dwing. Sy (Krog 1995: 15) publiseer byvoorbeeld in *Gedigte 1989-1995* twee "wintergedigte" waarvan die tweede begin met die volgende reëls:

dinge natuurlik waaroor 'n mens nooit 'n gedig sou skryf nie
dring in die nuwe territory poetic temas binne
soos om tampon en pad te ruil te pie in toilette
van townships waar 'n mens soms kom

En in *Verweerskrif* skryf sy (Krog 2006: 20):

God, die Dood, Liefde, Eensaamheid, Die Mens
is Belangrike Teras
menstruasie, geboorte, menopouse, puberteit
die huwelik – nie

Alhoewel dit oënskynlik 'n speelse gedig is, blyk dit tog duidelik wat Krog se opvatting van die Afrikaanse literêre kanon is en dat sy voel dat vrouedigters binne hierdie konteks 'n mindere rol speel vanweë die opvatting dat sommige van die temas wat hulle aanroer nie op 'n gelyke vlak te takseer is met dié wat byvoorbeeld deur die manlike digters gebruik word nie.

In die outobiografiese vertelling "'n Dorp" in *'n Ander tongval*, word dit duidelik gemaak dat die moeder haar dogter bekendstel aan die Afrikaanse literêre tradisie, wat in die jare sestig nog 'n oorwegend manlike tradisie was, en dat dit 'n groot impak op die ontwikkelende skrywer maak. 'n Ondersoek van haar oeuvre toon dat Krog nie net by 'n vroulike tradisie aansluit nie, maar ook by die werk van 'n verskeidenheid manlike digters in Afrikaans. Alhoewel dit kunsmatig mag voorkom om 'n skeiding tussen die manlike en vroulike tradisies te maak waarby Krog aansluit, lig haar werk self op bepaalde punte die verskille tussen die twee tradisies uit. Dit gebeur veral in die fase waarin sy beklemtoon dat sy wil wegbreek van 'n manlike tradisie en haar eerder wil aansluit by 'n vroulike tematiek.

Krog se vyfde bundel, *Otters in bronslaai* wat in 1981 verskyn, staan in baie opsigte sentraal ten opsigte van haar dubbelsinnige verhouding met die Afrikaanse poësie-tradisie. Aan die een kant is dit dié bundel waarin sy haar skatpligtigheid aan haar manlike voorganger en mentor Opperman betoon deur die gedigsiklus, "Die leeu en die roos", wat sy aan hom en sy vrou opdra. Veral in "Die leeu en die roos" toon sy dat sy daartoe in staat is om met dieselfde verstegniese beheer, metaforiese vernuf en volgehoue fokus op 'n historiese gegewe as haar mentor te skryf (dit is ook bekend dat Opperman haar bygestaan het met die afronding van die bundel, vergelyk Kanne-meyer (1986: 416–417)). Aan die ander kant is *Otters in bronslaai* egter ook die bundel waarin sy juis in gedigte soos "'n volk bring hulde", "my tyd is verby" en "die skryfproses as sonnet" toon dat sy haarself wil losmaak van die manlike tradisie.

Reeds in die bekende gedig "Onderwyser" (Krog 1973: 9) uit haar eerste bundel is daar sprake van opstand teen 'n representasie van die Afrikaanse literêre tradisie waarvolgens skrywers soos Malherbe en Totius die hoogtepunt vorm. Die waarneming in die gedig is vanuit die perspektief van 'n opstandige jongmens wat die onderwyser sien as 'n Jerigo waarvan die mure uiteindelik sal instort. Haar minag-tende konklusie is:

Tog bly jy werk
al krummel jou mure op die sewende dag
al val jy vooroor op die aarde
jy sal nie kla oor jou lot
want Malherbe is jou here en
Totius jou god

Hierdie “versetsgedig” word in *Otters in bronslaai* opgevolg met “’n volk bring hulde” (1981: 11–12) wat volgens die subtitel geskryf is “(na ’n besoek aan die letterkunde-museum in Bloemfontein)”. Die gedig handel oor die verskynsel van die “groot manlike digter” wie se vrou na sy dood beheer kry oor sy nalatenskap en uiteindelik die vryheid het om sake te rangskik soos wat dit haar pas. Kannemeyer (1983: 504–505) sien in hierdie gedig ’n toespeeling op Van Wyk Louw wie se verstegniek deur sekere elemente in die gedig in herinnering geroep word, maar dit sou ook op ander manlike digters van toepassing gemaak kon word. Die stem wat in die gedig gehoor word, is dié van die digter se weduwee en dit is ’n stem vol teleurstelling, wrewel en verwyd: enersyds omdat sy dikwels deur haar man se ontrou verneder is; andersyds omdat hulle lewe saam slegs vanuit sy perspektief weergegee is (vergelyk “die gegunde tydperk bestaan soos al die ander / geskandeer / vanuit sy perspektief / my eie herinnerings moes oor geknipe karton / valslik stol tot hartjies sygeel vers”). Hier is duidelik ’n bewustheid van die maatskaplike ondergeskiktheid van die vrou wat moontlik in haar eie reg kreatief sou kon wees, maar deur omstandighede of eie keuse die lydsame metgesel van ’n kreatiewe man geword het (vergelyk die perspektief wat ’n *Ander tongval* oor hierdie kwessie gee, Krog 2005: 116). Hier word dus die beeld van ’n literere tradisie geskep waarin die groot manlike digter sentraal staan en word hy op sardoniese manier ontmasker.

Soos reeds genoem, is *Otters in bronslaai* die bundel waarin Krog se beheersing van die Opperman-poëtika tot ’n hoogtepunt kom in die gedigsiklus “Die leeu en die roos”. Dit is dus betekenisvol dat dit ook die bundel is waarin sy haar ook verset teen die Opperman-invloed en –tradisie met ’n gedig soos “die skryfproses, as sonnet” (Krog 1981: 35). In die gedig stel die spreker “poëtiese baldadigheid” wat manifesteer in “lote onbevange vers” teenoor die “netjiese stellasies vers” wat geproduseer word onder die invloed van “laboratoriumtoetse en handleidings”. Omdat sy die liggaam van haar geliefde op onbevange manier wil besing, het sy ’n weersin in die wyse waarop sy geïnhibeer is deur “laboratoriumtoetse en handleidings” en in die “slimslimmer” poësie wat sy onder die invloed daarvan produseer. Die “laboratoriumtoetse” is ’n eksplisiete verwysing na Opperman se seminare in kreatiewe skryfwerk wat hy self die “letterkundige laboratorium” genoem het (vgl. Kannemeyer 1986: 416) terwyl die “netjiese stellasies vers” ’n direkte toespeeling is op die ikoniese Opperman-gedig “Digter” (Opperman 1967: 28) waarin die digter voorgestel word as ie-

mand wat met “stellasies vers” ’n skippie in ’n bottel bou. Krog se gedig beklemtoon ook dat die literêre sisteem en die kenners van die poësie ’n voorkeur het vir hierdie netjies bedagte soort vers: daar word immers “onpersoonlik met kenners / oor gekweel”. Dit is duidelik dat sy in hierdie gedig voel haar poëtiese vitaliteit word deur hierdie sisteem lamgelê en dat sy haar daarteen verset. Iets van die ingewikkelde verhouding met ’n mentor wat jy nodig het maar van wie jy ook moet wegbreek, blyk uit die volgende stelling wat Krog in 1982 in ’n onderhoud maak: “ek’s mal oor [Opperman]. Daar is tye dat ek hom haat en nie ’n woord glo wat hy sê nie, maar meestal slaan ek my hande saam oor sy wonderbaarlike insig” (Leuvennink 1982: 65).

Die verset teen ’n manlike tradisie en die keuse vir ’n vroulike tradisie kom ook in *Otters in bronslaai* na vore in die gedig “my tyd is verby” (Krog 1981: 31) waarin sy haarself wegkeer van die surrealisme van ’n digter soos Pablo Neruda om eerder ’n huislike poësie te skryf:

my tyd om surrealisties lief te hê is verby
met rose en duiwe en ekstatiese tronke
liriese odes verander eventueel in huislike rymskemas

In hierdie gedig bely die spreker dat sy haar wil wend tot die tradisioneel vroulike ruimte van die huishouding en doen sy dit ook deur die liggaam van die geliefde in terme van huishoudelike metafore te beskryf: vergelyk “jou mond teen my keel is nou lepelkoel / jou polse so dun soos vurke” en “jou oë matroosblou destyds / glans wit en blou porselein”. In *Otters in bronslaai* is daar dus sprake van ’n verset teen die voorbeelde gestel deur manlike voorgangers en ’n bewuste poging om aan te sluit by ’n vroulike tradisie.

Krog se vroulike voorgangers

Vrouedigters

Krog se verhouding met haar vroulike voorgangers in die Afrikaanse poësie toon dieselfde ambivalensie as haar verhouding met haar biologiese moeder en manlike voorgangers. Onder hierdie voorgangers is Elisabeth Eybers, Krog se “classy heldin”, waarskynlik die belangrikste en mees durende invloed. Alhoewel manlike voorgangers domineer in Krog se eerste drie bundels is daar wel suggesties van Eybers se invloed in enkele van die gedigte. In *Dogter van Jeftha* laat dink enkele beelde in die gedig “Afskeid” (Krog 1970: 30) aan Eybers se “Herinnering” uit *Die vrou en ander verse* (Eybers 1990: 62), in *Januarie-suite* herinner die teneur van die gedig “ballade vir die onwaarskynlike seun” (Krog 1973: 15) aan Eybers se voorstellings van ’n wagtende vrou (vergelyk “Verhaal” in *Die ander dors* (Eybers 1990: 109)) en in *Bemide Antarktika* hoor ’n mens die klank van Eybers in die gedigte “niks meer” en “verhuising” (Krog 1975a: 13, 14). Dit is egter veral in die uitbeelding van die vroulike ervaring van die

liefde, swangerskap, geboorte en moederskap in haar vierde bundel *Mannin* wat Krog by Eybers in die leer gaan: wanneer sy dus oor 'n vroulike ervaring soos swangerskap en geboorte skryf, wend sy haar tot 'n vroulike voorganger soos Eybers wat dieselfde soort temas aangeroei het. Kannemeyer (1983: 503) wys daarop dat die afdeling "Siklus" in Krog se bundel *Mannin*, net soos Eybers se *Die stil avontuur* (1939) 'n chronologiese gang volg "vanaf die geliefdes se eerste nag saam, deur die bevrugting en swangerskap tot by die geboorte, eerste kinderliedjie en vrede van die huislike geluk". Eybers se invloed is verder merkbaar in Krog (1975b: 27) se gedig oor die Bybelse figuur Hagar, waarin 'n bepaalde ervaring van moederskap beskryf word. In albei gevalle is daar sprake van die moeder se fokus op die seun wat die man moet vervang, iets wat ook voorkom in Krog (1973: 15) se "ballade vir 'n onwaarskynlike seun". Die Eybers-involed is ook opvallend in die gedig "eerste nag" wat sterk herinner aan Eybers se "Klein ballade" uit *Tussensang* (Eybers 1990: 124). Die klank van Eybers se versreëls en haar vermoë om 'n keurige gedistansieerdheid van die realiteit te bewerkstellig word deur Krog (1975b: 35) nageskryf in die slotreëls van "eerste nag": "en het hy met ladings ingeskuif / vir altyd tussen haar en die maagdelike bron van haar krag". Ook in "eerste teken van lewe" (Krog 1975b: 39) herinner die woordgebruik in die slotstrofe aan Eybers se gedigte oor moederskap: "gevang in 'n teer maling van sonlig / 'n haarborsel vergete in my hand / was ek skeppereensaam in my verwondering / oor die voorteken / van my nog ongeskrewe maar allergrootste vers".

Krog se verhouding met Eybers as voorganger is dus aanvanklik een van aansluiting en bevestiging. Die verhouding raak egter meer ambivalent in *Otters in bronslaai*, die bundel waarin Krog haar bewustelik aansluit by die tradisie van huishoudelike poësie waarin vroulike ervarings en sogenaamd vroulike ruimtes, soos die kombuis, figureer. Eybers skryf reeds in die dertigerjare aan Van Wyk Louw dat sy as huisvrou dalk "'n poësie van potte en panne" sal skryf, "as soiets nie 'n contradictio in terminis" is nie (aangehaal in Kannemeyer 1990: 168). Ten spyte van die algemene neiging om poësie wat handel oor die huishouding minder belangrik of selfs onmoontlik te ag, bestaan daar wel 'n tradisie in Afrikaans waarin vroue behoorlike poësie maak oor huishoudelike onderwerpe en daarin slaag om konvensionele opvattinge oor die ondergeskikte rol van die vrou te ondermyn, te transendeer of te transformeer. Voorbeelde hiervan kry 'n mens in Ina Rousseau se *Taxa* (1970), Elisabeth Eybers se *Einder* (1977), Sheila Cussons se *Die swart kombuis* (1978) en Lina Spies se *Dagreis* (1978). Hier is dus weldeeglik sprake van 'n vroulike tradisie waarby Krog aansluit wanneer sy in *Otters in bronslaai* op heel konkrete, selfs aggressiewe wyse die vrou se ervaring van die huishoudelike beskryf.

In die gedig "weer eens" (Krog 1981: 38) beskryf sy die gebreke in haar huishouding en eindig dan met die reëls:

hou jou by jou lees, sê ons grootste digteres
 hoe die hel dóén mens dit?
 ek weier om te eindig tussen wier en gras
 of kinderloos met 'n minnaar langs die see
 of
 met die hertzogprys in 'n vreemde land
 god- en grysverlate

Die eerste reël is kennelik 'n verwysing na Elisabeth Eybers (1990: 401) se bekende "Digteres as huisvrou" waarin die spreker haar onvermoë as huisvrou bely en dan uiteindelik vir 'n "ordenende teëvoeter" sê: "wees / gewaarsku, stuur haar liever na haar lees". Die spreker in Krog se gedig weier om die keuse vir poësie eerder as vir haar familie en huishouding te maak. Sy weier veral as dit sou impliseer dat sy soos een van haar voorgangers, Ingrid Jonker, gaan "eindig tussen wier en gras" ('n verwysing na Jonker se selfmoord deur verdrinking en haar gedig "Ontvlugting" wat eindig met die woorde: "My lyk lê uitgespoel tussen wier en gras / op al die plekke waar ons eenmaal was"). Sy weier ook om "kinderloos sonder 'n minnaar langs die see" te eindig; na watter digter sy hierdie verwys, is minder duidelik. Kannemeyer (1983: 506) lees dit as 'n verwysing na Eybers, moontlik die gedig "Nagwandeling"; Retief (2005: 218) interpreteer dit as 'n verwysing na Spies. In die laaste reëls van die gedig weier die spreker ook om haar huishouding prys te gee vir die poësie omdat sy nie, soos Eybers, "met die hertzogprys in 'n vreemde land / god- en grysverlate" wil eindig nie. Dit is duidelik dat Krog haar hier op aggressiewe manier wil losmaak van haar digterlike voorgangers wat die keuse vir die poësie gemaak het. Dit strook met uitsprake wat sy in hierdie tyd oor die spanning tussen die lojaliteit teenoor haar gesin en die lojaliteit teenoor haar poësie. In 'n onderhoud wat in 1982 met haar gevoer word, sê sy: "My kinders is vir my seker die belangrikste. Elizabeth (sic) Eybers het gesê poësie bring jou naby aan honderde mense wat jy nooit geken het nie, maar dit vervreem jou van die mense wat naaste aan jou is. Die meeste digteresse wat ek ken, het nie daarin geslaag om hul kinders normaal groot te maak nie – daar is meestal iets treurigs omtrent hul lewens" (Leuvennink 1982: 66). Met die poëtiese uitwerk van die spanning tussen huishouding en poësie sluit Krog dus aan by haar voorganger Eybers, maar maak sy ander keuses as Eybers en dit is ook duidelik dat sy die tradisie op haar eie manier wil voortsit of elders wil aansluiting soek. Krog vertel in 1984, in 'n onderhoud met die vrouetydskrif *Fair Lady*, dat André Brink na sy lees van die bundel *Mannin* vir haar gesê het dat Erica Jong vir haar sou lag. Alhoewel Krog in daardie stadium nie die werk van Jong geken het nie, was die uiteindelijke kennismaking met haar poësie vir haar bevrydend. Sy sê daarvan: "Erica Jong freed me from the Elisabeth Eybers image: the poet as regal woman. Her ideas rid me of a lot of complexes. I felt free to be a housewife, to be frustrated, to be myself." (Anoniem 1984: 101)

Met haar jongste bundel, *Verweerskrif*, keer Krog met haar verse oor die menopousale en ouer-wordende vrou egter weer terug na die voorbeeld van Eybers wat haar as digter op hierdie gebied voorgestaan het in die Afrikaanse literêre tradisie. Terselfdertyd breek sy weg van Eybers deur 'n veel meer eksplisiete en ook woedende hantering van die gegewe.² Eybers is dus 'n moeder teenoor wie sy uitermate erkentlik en bewonderend is, maar van wie sy haar moet losmaak om haar eie stem te vind (in die vroeë tagtigerjare vind sy haar eie stem via die invloed van die ongebreidelde en eksplisiete poësie van Erica Jong). 'n Mens vermoed dat Krog veral by Erica Jong die vrymoedigheid aanleer om met gemak kru woorde vir manlike en vroulike geslagsorgane te gebruik (vergelyk Jong 1977: 15–17), om die vroulike liggaam met ontstellende eerlikheid en tot in die intiemste besonderhede te beskryf (vergelyk Jong 1977: 15–17) en om nie te huiwer om onderwerpe wat verband hou met vroulike liggaamlikheid soos menstruasie, tampons en menopouse (vergelyk Jong 1977: 76) as materiaal vir haar poësie te gebruik nie. Dit wil ook voorkom asof die uitbeelding van die destruktiewe potensiaal van seksuele verhoudings, onder andere in die gedig “slai” in *Otters in bronslaid* (Krog 1981: 29) gedeeltelik geïnspireer is deur Jong se werk (vergelyk Jong (1977: 50) se gedig “Anniversary”). In dieselfde bundel verskyn daar 'n gedig wat volgens die titel en die aanhalingstekens waarbinne dit geplaas word direk aansluit by die Amerikaanse digter Sylvia Plath, naamlik “by die geboorte van my kinders en die lees van Sylvia Plath” (Krog 1981: 36). Krog sluit hier aan by 'n literêre voorganger buite die Afrikaanse tradisie deurdat sy verwys na gedeeltes uit Sylvia Plath (1971: 40–52) se “Three women. A poem for Three Voices”, wat volgens die subtitel afspeel in 'n “maternity ward and round about”. Dit is interessant dat sy in hierdie geval juis nie Plath se grensoorskrydende visie op vroue se ervaring van die geboorte van hulle kinders oorneem nie, maar eintlik daarvan 'n veel minder angswekkende gedig maak as dié van Plath.

Wanneer Krog (1989: 69) in haar skalkse opsomming van die Afrikaanse poësie-tradisie sê: “Jonker en Krog dans hand in die sy – snotneuse / begin by ons lees op pad na Louw in die volgende ry”, verraai sy dat sy daarvan bewus is dat sy en Jonker verwant is aan mekaar deurdat hulle 'n toeganklike soort poësie skryf waarmee jongmense maklik identifiseer. Dit is dan ook so dat daar in haar vroeë werk suggesties van Jonker se invloed is. Die gedig “Bokkie”, in *Dogter van Jesta* (Krog 1970: 27), herinner met die aanspreekvorm “bokkie”, die doelbewus naïewe stemtoon en die skielike omslag van teerheid in gewelddadigheid aan Jonker (1994: 68–70) se gedigte “Jy't my gekierang”, “Ook mos mens” en “Op die voetpad” uit haar bundel *Rook en oker* (1963). Ook 'n gedig soos “Stasie” in *Dogter van Jesta* (Krog 1970: 32) het 'n kenmerkende Jonker-klank (“Op watter stasie, my liefing, het jy my gelos / in watter gebreekte koelte / onder watter brandsiek bos”).

Ook van hierdie literêre voorganger met wie sy aanvanklik kan identifiseer, breek Krog uiteindelik weg. Dit het reeds uit die voorafgaande bespreking van die gedig

“weer eens” in *Otters in bronslaai* geblyk dat Krog weier om die keuse v^{ir} poësie en teen die huishouding te maak omdat sy verseg om soos Jonker te “eindig tussen wier en gras”. In die gedig “met hulle is ek” (Krog 1981: 41) herskryf Krog die gelyknamige gedig van Jonker (1994: 127) op ’n wyse wat herinner aan Bloom se model van literêre tradisie waarvolgens die opvolger die voorganger doelbewus mislees en oorskryf om weg te breek van die invloed wat hom kan lamlê. In haar weergawe van Jonker se gedig identifiseer Krog haar met alle inadekwate ma’s van wie sy uiteindelik sê: “uit hierdie vrouens is nie eens kinders te maak nie / en godweet, ook nie poësie nie”. Die ironie van die slot is natuurlik dat sy wel daarin geslaag het om poësie te maak uit hierdie ma’s met haar gedig. Krog maak spesifiek van Jonker se gedig gebruik om die heftigheid van haar eie reaksie téén die moontlikheid dat die poësie haar enigste preokkupasie word, te verwoord. Hiermee weerspreek sy die meer universeel-menslike, maatskaplike en politieke lading van die Jonker-gedig wat lui:

Met hulle is ek
wat seks misbruik
omdat die individu nie tel nie
met hulle wat dronk word
teen die afgrond van die brein
teen die illusie dat die lewe
eenmaal goed of mooi of betekenisvol was
teen die tuinpartytjies van die valsheid
teen die stilte wat slaan teen die slape
met hulle wat oud en arm
meeding met die dood die atoombom van die dae
met hulle verdwaas in inrigtings
geskok met elektriese strome
deur die katarakte van die sintuie
met hulle van wie die hart ontnem is
soos die lig uit die robot van veiligheid
met hulle kleurling african ontroof
met hulle wat moor
omdat elke sterfte opnuut bevestig
die leuen van die lewe
en vergeet asseblief
van geregtigheid dit bestaan nie
van broederskap dis bedrog
van liefde dit het geen reg nie
Januarie 1965

In die beginreëls van Jonker se gedig identifiseer die spreker haarself op byna skokkende wyse met die gevoelloses wat seks misbruik en die waarde van die individu ontken, maar die res van die gedig verskaf 'n verklaring hiervoor, naamlik die gevoel dat dit 'n illusie is dat "die lewe / eenmaal goed of mooi of betekenisvol was". Die gedig spreek voorts van meelewing met die misdeeldes en gemarginaliseerdes en sluit af met 'n toon van absolute verbittering en desillusie wanneer die spreker sê: "en vergeet asseblief / van geregtigheid dit bestaan nie / van broederskap dis bedrog / van liefde dit het geen reg nie". Dit lyk asof Krog met haar herskrywing van Jonker se gedig die gevoel van solidariteit met misdeeldes en gemarginaliseerdes oorneem, maar dit heel spesifiek betrek op die situasie van ma's. Haar toon is minder bitter en meer humoristies as dié van Jonker. Dit lyk dus weer eens asof sy op assertiewe wyse die keuse maak vir die huishouding eerder as die poësie, iets wat klop met 'n uitspraak wat sy (Krog 1980: 23) in dié tyd in 'n *Standpunte*-artikel gemaak het:

Oor die plek en die taak van die kunstenaar in die gemeenskap het ek geen opinie nie. [...] Al waartoe ek my verbonde en geroepe voel is my huis: man en kinders. As huisvrou bly dit 'n voortdurende worsteling om identiteit te behou, om my huwelik gelukkig en my kinders gesond en normaal te hou. Teenoor alles en almal wat my hierin bedreig, word ek gewetenloos – selfs ook en veral ook teenoor die poësie.

'n Mens sou moontlik kon redeneer dat dit hier gaan om 'n banalisering van die gegewe in Jonker se gedig: die menslike en politieke gegewe van Jonker se gedig word in Krog se gedig betrek op die situasie van middelklas-ma's (vergelyk "al die ma's wat nie hul kinders sonder 'n bediende kan grootmaak nie"). Dit is egter deel van die verset wat Krog in hierdie bundel uitspreek teen die waardigheid van literêre moeders soos Eybers en Jonker.

Krog se bekende gedig "ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster" in *Gedigte 1989-1995* (Krog 1995: 66) kan ook gelees word as 'n antwoord op Jonker se werk:

ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster
die see slat slingers in die lug
liggroen skuim
onverskrokke kyk ek elke donnerse brander
in sy gut voor hy breek
die rots sidder onder my sole
my bo-beenspiere bult
my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit
se moer ek is rots ek is klip ek is duin
helder sing my tiete 'n koperklepgekluid
my hande pak 'n Moordbaai en Bekbaai
my arms skeur ekstasies bo my kop:

ek is
ek is
die here hoor my 'n vry fokken vrou

Visagie (1999: 114-120) lees hierdie gedig as 'n triomfantelike bevestiging van vroulike liggaamlikheid, skeppingsvermoë en bevryding deur middel van die aanwending van vroulike sowel as manlike beelde. Die gedig kan egter ook gelees word as 'n verhulde verwysing na Jonker se dood deur verdrinking in 1965. Die digter Adam Small (vergelyk De Lange en Krog 1998: 227) het haar dood as volg beskryf in 'n gedig getitel "Strandgebied" met die subtitel "in memoriam Ingrid Jonker":

toe die perde in die seebamboese draf
weer sy haarself met altwee hande af
maar die water het teen haar heupe soos 'n man gestoot
en sy bors was harig soos die dood

En Johann de Lange (1984: 12) het haar dood op die volgende manier in 'n gedig vertolk in 'n gedig wat hy "Ontvlugting" noem:

Daardie nag het jy jou jonglyf
vir die laaste keer weggegee, argeloos,
aan die grootste minnaar
van almal: aan die krulkopsee.

In beide Small en De Lange se voorstellings word daar gesuggereer dat Jonker haarself oorgegee het aan 'n manlike see; die spreker in Krog se gedig kyk egter elke (manlike) brander in "sy gut voor hy breek", haar "bo-beenspiere bult" om vas te staan op die sidderende rots, haar liggaam sing helder met 'n "koperklepgekluis" en haar "bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit". In Krog (2006: 58) se bundel *Verweerskrif* word dieselfde soort opmerking gemaak van die vrou in die gedig "Dommelfei": "sy het die eise / van geslag en gedrag // soos 'n voorskoot uitgetrek / en ry haar lewe / soos 'n lied". Krog se gedig is dus 'n viering van die vryheid wat sy as vrou kon bereik, maar terselfdertyd 'n soort herinnering aan of huldiging van 'n literêre moeder vir wie die omstandighede anders uitgeval het. Soos in die ander gevalle, is daar sprake van identifikasie met, maar ook van afstand neem van, die voorganger.

Die ander vrouedigtters uit die Afrikaanse poësietradisie wat figureer in Krog se werk, alhoewel hulle nie noodwendig as moeders beskou kan word of sulke sterk reaksie uitlok as Eybers en Jonker nie, is Lina Spies, Wilma Stockenstrom en Joan Hambidge. Op Spies (1978: 48) se katgedigte en "Lied van die meisies" reageer sy in die gedig "katfobia" in *Otters in bronslaai* (Krog 1981: 16). Die sterk afkeer van 'n eensydige verheerliking van die hiernamaals in Krog se *Verweerskrif* sluit ook aan by

Spies se uitgesproke voorkeur vir die “hiermaals” in haar bundel met dieselfde titel, alhoewel sy dit op ’n ander manier as Spies verwoord in die siklus “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (Krog 2006: 80):

ek voel fokkol
vir die hiernamaals – dis nou wat ek
wil leef. dis hier wat ek
wil leef

Ook reëls soos “ek / is nie ek sonder my / liggaam nie. Slegs deur my liggaam kan / ek die aarde bewoon” (Krog 2006: 80) skakel met Spies se siening van die belangrikheid van die liggaam en die aarde (alhoewel Spies (2006) krities is oor Krog se “onthulling” van die ouer-wordende vroulike liggaam). Wilma Stockenström is volgens kritici (Kannemeyer 2005: 485; Conradie 1996: 40) weer te herken in die toenemende Afrika-gerigtheid en die meer hermetiese styl van bundels soos *Jerusalemgangers* en *Lady Anne*. Verder wil dit voorkom asof Krog op spottende wyse die intensiteit en vulgareit van haar eie poësie afset teen dié van Hambidge as sy in die gedig “pleidooi om bevryding” in *Lady Anne* (1989: 68) skryf: “my poësie blink soos ’n voormalige hoer / langs die slimline mannekynne uit *Palinodes*” (moontlik ’n verwysing na die kortreëlige gedigte in Hambidge se bundel *Palinodes* van 1987). Alhoewel sy in ’n volgende gedig in *Lady Anne* na Hambidge verwys as die “nouveau riche”, berei Hambidge se gedigte oor lesbiese seksualiteit tog binne die Afrikaanse poësietradisie die weg voor vir die drietal gedigte waarin Krog (1995: 62–64) skryf oor ’n verskuiwende seksualiteit in *Gedigte 1989-1995*.

Die historiese vroue

Soms is die vroulike voorgangers by wie Krog aansluit vrouefigure wat nie soseer bekend is as skrywers nie, maar historiese figure soos die Voortrekkervrou, Susanna Smit, en die Britse aristokraat, Lady Anne Barnard, wat wel geskryf het en in daardie opsig ook die plek van ’n literêre moeder kan inneem (vergelyk Retief 2005: 186). Nie een van die twee het tekste geskryf wat konvensioneel gesproke gereken word as literatuur nie: in die geval van Susanna Smit is dit ’n dagboek, gehou vanaf 1842 tot 1858, en in die geval van Lady Anne is haar waarnemings opgeteken in dagboeke, briewe, ’n reisjoernaal en ’n enkele gedig.

Susanna Smit is die hooffiguur in “Die leeu en die roos”, die gedigsiklus waarmee *Otters in bronslaai* afsluit. Krog het aanvanklik die stof verwerk tot ’n drama, maar uiteindelik onder aansporing van Opperman besluit om daarvan ’n gedigsiklus te maak, wat sy met sy hulp voltooi het (Kannemeyer 1986: 416–417). Deurdad elkeen van die gedigte in die siklus gebaseer is op ’n dagboekinskrywing, word Susanna Smit se voorgangerskap as skrywende vrou eksplisiet gemaak. Verder teken die slot van die laaste gedig in die siklus (Krog 1981: 71) haar as iemand wat geskryf het om te oorleef:

Ek het woorde snags
geskryf wat soos blare suurstof gee,
sodat ek kon bestaan
en niks giftigs agter ooglede verberg,
maar speekloos kon voel God dryf
my om myself kaalvoet uit te skryf
teen hierdie brons geskubde Drakensberg

Conradie (1996: 66) toon aan dat hierdie reëls ook aansluit by die werk van Erica Jong, die digter wat bygedra het tot Krog se gevoel van bevryding van 'n sekere inperkende tradisie van vroueskryfwerk en haal as bewys die volgende reëls van Jong aan: "We write poems / as leaves give oxygen / so we can breathe". Die verhouding met Susanna Smit lê ietwat anders as in die geval van Krog se puur literêre voorgangers: die identifikasie van die skrywende Krog met die skrywende Susanna is minder sterk as met haar literêre moeders soos Eybers en Jonker; daarom is daar ook minder behoefte om teen haar in opstand te kom. Verder sou 'n mens kon redeneer dat Krog die belangrikheid van 'n vrou soos hierdie in die geskiedenis uitlig deur hulle werk te gebruik as materiaal vir haar poësie. Die opvolger gee dus opnuut prominensie aan die voorganger sodat dit 'n geval van wedersydse ondersteuning word.

Die volgende vrouefiguur uit die geskiedenis, vir wie Krog opsoek as skrywende voorganger, is Lady Anne Barnard, die Skotse aristokraat wat vanaf 1798 tot 1802 aan die Kaap gebly het en om wie die bundel *Lady Anne* (1989) gebou is. Die gedig "Liewe S" (Krog 1989: 15) vertel op veelseggende wyse van die soektog na 'n onderwerp vir die bundel, 'n vrou wat vir Krog 'n voorganger kan wees. Die gedig neem die vorm aan van 'n brief gerig aan S en begin met die volgende woorde:

Ja ek is die sy wat woordtresse koord
en die wind daarvan is my liggaam
wat smag na ons ongehoorde soort ja
ons wat die berooide bland bladsy vrees
wat vagte tussenlig bevaar en onverdroot
woordgaas spin uit die potloodspoel
ek is op soek na 'n vrou met taal en transparante see
wat kan droogdok op papier

In hierdie gedig stel die spreker haarself voor as 'n "sy wat woordtresse koord" oftewel 'n vrou wat iets uit woorde vleg; sy beskryf haarself verder as behorende tot "ons ongehoorde soort [...] wat die berooide bland bladsy vrees". As skrywende vrou wat 'n vrees het vir die leë bladsy, is sy een van 'n soort wat as "ongehoord" (in die sin van "nie gehoor nie" maar ook in die sin van "buitensporig" of "skandalig") beskou word. Om hierdie rede soek sy dan aanknopings by iemand met 'n soortgelyke ervaring, "'n

vrou met taal en transparante see / wat kan droogdok op papier”, en noem sy in ’n naskrif die vroue uit die geskiedenis wat sy oorweeg as onderwerp, naamlik Augusta de Mist, mev. Koopmans de Wet en Lady Anne Barnard. Krog se beeld van die skrywende vrou as iemand wat “woordgaas spin uit die potloodspoel”, sluit verder aan by ’n hele reeks assosiasies rondom die vrou wat spin. Die Engelse term *spinster* is byvoorbeeld afkomstig van die feit dat die taak om te spin in die vroeë negentiende eeu die taak van die ongetroude vrou was; dit sluit aan by die feit dat *Lady Anne* ’n bundel is waarin Krog opnuut gepreokkuepeer is met die spanning tussen getroude vrou en digter wees. Verder is daar in die mitologie ’n verskeidenheid vrouefigure soos Ariadne, Penelope, Philomela, Athena en Arachne wat elk op haar eie manier die handeling van spin in verband bring met vrouwees. Dit is opmerklik dat Krog hier ’n tipies “vroulike” beeld in verband met die skryfproses gebruik, ook dat sy die beeld van ’n vlyt (*craft*) kies, eerder as ’n beeld uit die domein van die hoë kuns.

Uit die volgende gedig in die bundel (Krog 1989: 16) blyk dit dat haar keuse geval het op Lady Anne Barnard, wat ook tot die “ongehoorde soort” behoort het as skrywende en onafhanklike vrou:

Wees gegroet Lady Anne Barnard!
U lewe wil ek besing en akkoorde
daaruit haal vir die wysie van ons Afrika kwart.
Ek knieval, buig en soen u hand:
wees u my gids, ek – u benarde bard.

Net soos in die geval van haar ander literêre voorgangers, blyk dit uit die bundel dat die verhouding met Lady Anne ’n besonder komplekse een is. Daar is sprake van verering vir die historiese voorganger wat meer as tweehonderd jaar tevore aan die Kaap gewoon het en wat Krog voel as gids kan dien vir haar pogings om sin te maak van haar eie bestaan. Dit blyk egter uit die verdere verloop van die bundel dat Lady Anne nie kan voldoen aan hierdie verwagtinge nie – dit dwing Krog (1989: 40) om gefrustreerd uit te roep: “gearriveer met jou hele frivole lewe sit ek nou berserk / met jou op my lessenaar: as metafoor is jy fokol werd”. In die res van die bundel wissel die stemming van die gevoel van Krog teenoor Lady Anne beurtelings tussen teerheid en weersin, tussen aangetrokkenheid en afkeer. Dit blyk veral uit ’n gedig soos “jy word onthou vanweë jou partye” (Krog 1989: 95–96) wat voorgelou word as die “finale showdown” tussen die digter en haar ontwykende voorganger. Krog (2005: 67) skryf in ’n *Ander tongval* dat sy as kind die foto van Lady Anne uit haar geskiedenisboek uitgekrap het: “Lady Anne was die enigste vrou in die geskiedenisboek. En al wat langs haar naam gestaan het, is dat sy groot partytjies in die Kasteel gehou het. Lady Anne is beeldskoon, maar sy verdien nie ’n plek in die raam van die geskiedenis nie, want sy kon met haar lewe niks meer doen as partytjies hou nie.” Die bundel *Lady Anne* bewys dat sy as volwassene wel kon agterkom dat Lady Anne meer was as ’n

sosiale vlinder en dat die verhouding met haar kon ontwikkel om 'n verskeidenheid dimensies in te sluit. In die eerste van die twee "slot"-gedigte in die bundel hou Krog (1989: 107) vir Lady Anne voor as die voorganger van skrywerlike tegnieke soos 'n kombinasie van die outobiografiese met die fiksionele en 'n fokus op die intertekstuele wat sy (Krog) self by herhaling gebruik:

Dié is saamgestel uit wat dagboeke
en briewe rep: nie alles waar nie –
ek moes baie jok en verkort, maar
so pas dit beter tussen ander tekste
wat self sal praat of verwerp in die web.³

Die tweede "slot"-gedig laat blyk weer die komplekse interaksie met die voorganger, waarin liefde en haat mekaar blitssnel kan afwissel wanneer dit eindig met die dreigende uitspraak gerig aan Lady Anne: "onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot" (Krog 1989: 108). Die uitwerk van hierdie komplekse verhouding tussen die skrywer en haar voorganger by wie sy in die leer wil gaan, is byna eksemplaries vir die wyse waarop Krog met haar literêre moeders in die meer konvensionele sin van die woord omgaan. Daar is hoë verwagtinge wat onvermydelik teleurgestel word; daar is bewondering wat omslaan in afkeer; daar is aansluiting wat oorgaan in 'n breuk waarin albei partye se onafhanklikheid en integriteit uiteindelik herstel word en behoue bly.

Slot

Indien 'n mens, op grond van die getuienis ingewin deur 'n ondersoek van Krog se oeuvre, 'n model sou wou opstel van die wyse waarop die vrouedigter se verhouding met haar vroulike voorgangers funksioneer, sou 'n mens die volgende moet aanstip: Alhoewel die byna uitsluitlik manlik-gebaseerde modelle, soos dié van Bloom, nie voorsiening maak vir die posisie van vroue nie, is die feministiese modelle, wat die vroulike tradisie sien as een waarin daar slegs sprake is van ondersteuning, verbintenis en kontinuïteit, ook onvolledig. Alhoewel 'n vroueskrywer soos Krog die kontinuïteit van 'n vroulike tradisie opsoek deur aan te sluit by die werk van vroulike voorgangers, is daar beslis ook by haar 'n behoefte om weg te breek van daardie voorgangers ten einde 'n eie stem te ontwikkel. Konflik, jaloesie en verwerping is dus nié vreemd aan die proses van opeenvolging in die vroulike tradisie nie. Alhoewel dit belangrik is om te let op die unieke besonderhede van die vroulike tradisie in Afrikaans, is dit ook nodig om kennis te neem van die ganse netwerk van affiliasies met manlike sowel as vroulike voorgangers waarby 'n vrouedigter inskakel. Ten slotte is elke digter ook – om weer die woorde van Virginia Woolf (1977: 104) te gebruik – "an inheritor as well as an originator". 'n Volgende stap sou dus wees om ondersoek in te stel na die wyse waarop Antjie Krog as literêre moeder vir die generasie na haar funksioneer.

Aantekeninge

1. Conradie (1996: 35) vind dat “eerste nag” aansluit by Eybers (1990: 47) se “Die eerste nag”; my gevoel is dat daar ’n meer voor-die-hand-liggende aansluiting is by Eybers (1990: 124) se “Klein ballade”.
2. Vergelyk die polemieë hieroor tussen Spies (2006), Gouws (2006) en Hambidge (2006).
3. Daar is ’n interessante ooreenkoms met die wyse waarop Krog Opperman se hulp met die bundel *Otters in bronslaai* ervaar het. Kannemeyer (1986: 417–418) skryf: “Dit het haar, soos sy dit later sou stel, finaal bevry van die ‘koninklike digterskap’ en haar geleer om as digter slouer te werk te gaan: om alles te lees en te ervaar ter wille van die digterskap, om te verwing en te lieg ter wille van ’n beter en effektiewe segging.”

Bronnelys

- [Anoniem.] 1984. Everywoman’s poet laureate ... Antjie Krog Samuel. *Fair Lady* 13 June, 100–105.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Brink, André. 1988. The Afrikaners. *National Geographic* 174(4) October, 556–585.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-tekste*. [Bellville:] Universiteit van Wes-Kaapland.
- Cuddon, J. A. 1977. *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Cussons, Sheila. 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Lange, Johann. 1984. *Waterwoestyn*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____ en Krog, Antjie (samestellers). 1998. *Die dye trek die dye aan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eliot, T. S. 1976 [1932]. *Selected Essays*. London: Faber & Faber.
- Eybers, Elisabeth. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Gray, Martin. 1992. *A Dictionary of Literary Terms*. Harlow, Beirut: Longman York Press.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Gouws, Amanda. 2006. Waarom die lyflike nie ontken kan word. *Die Burger* 3 Augustus.
- Hambidge, Joan. 2006. Daar is meer as een soort feminisme. *Die Burger* 22 Julie.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Homans, Margaret. 1980. *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickenson*. Princeton: Princeton University Press.
- Jong, Erica. 1977. *Selected Poetry*. London, Toronto, Sydney, New York: Granada Publishing.
- Jonker, Ingrid. 1994. *Ingrid Jonker. Versamelde Werke. Derde, hersiene uitgawe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J. C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Deel 2*. Pretoria: Human & Rousseau/Academica.
- _____. 1986. *D. J. Opperman: ’n biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1975a. *Bemide antarktika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1975b. *Mannin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1980. Die Afrikaanse poësie vandag. *Standpunte* 33(6): 22–23.
- _____. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1985. *Jerusalemangere*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1989. *Lady Anne*. Emmerentia: Taurus.
- _____. 1992. Voorwoord. In Dot Serfontein. *Deurloop. Keur uit die essays van Dot Serfontein. Saamgestel deur Antjie Krog*. Kaapstad: Human & Rousseau, 7–9.
- _____. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- _____. 1998. *Country of my Skull*. Johannesburg: Random House.
- _____. 2000a. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela.
- _____. 2000b. *Down to my last skin*. Johannesburg: Random Poets.
- _____. 2002. *Met woorde soos met kerse. Inheemse verse uitgesoek en vertaal deur Antjie Krog*. Kaapstad: Kwela Boeke.

- _____. 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.
- _____. 2005. *'n Ander tongval*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2006. *Verweerskrif*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leuvennink, Jacqueline. 1982. Antjie Krog sit mens-wees op papier. *Sarie* 28 April: 59–60, 65–66.
- Ohlloff, Heinrich. 1995. Kanon en instansies – 'n Afrikaanse perspektief. *Tydskrif vir letterkunde* 33(2): 39–46.
- Opperman, D. J. 1967 [1947]. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- _____. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Plath, Sylvia. 1971. *Winter Trees*. London: Faber & Faber.
- Retief, Ronel. 2005. Die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van enkele Afrikaanse vrouedigters sedert 1970. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.
- Rousseau, Ina. 1970. *Taxa*.
- Sadoff, Dianne F. 1985. Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11(1): 4–26.
- Serfontein, Dot. 1969. *Systap onder die juk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1971. Antjie se skoolgedig verduidelik: Dot skryf oor haar dogter. *Rapport* 4 April, 9.
- _____. 1986. *Galery van reënmakers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1990. *Keurskrif vir Kroonstad*. Kroonstad: Stadsraad.
- _____. 1992. *Deurloop. Keur uit die essays van Dot Serfontein. Saamgestel deur Antjie Krog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Shipley, Joseph T. (ed.). 1972. *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*. Totowa, New Jersey: Littlefield, Adams & Co.
- Showalter, Elaine. 1984 [1978]. *A Literature of her Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Spender, Dale. 1989. Women and Literary History. In Catherine Belsey & Jane Moore. *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Basingstoke & London: MacMillan, 21–34.
- Spies, Lina. 1978. *Dagreis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 2006. Ongebluste kole van wellus en geluk. *Die Burger* 15 Julie.
- Swanepoel, C. 1992. Antjie Krog's "Liefdeslied na die musiek van K. E. Ntsane": An intertextual exploration of intersystemic change. *Stilet* 4(1): 69–80.
- Van Collier, H. P. 1999. *Die bloemleser as kanoniseerder*. D. J. Opperman-gedenklesing. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Visagie, Andries. 1999. Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog. *Literator* 20(2): 107–121.
- Woolf, Virginia. 1977 [1929]. *A Room of One's Own*. St Albans: Triad/Panther Books.