

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

**Jungiaanse argetipes  
in die poësie van  
Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton**

deur  
**I Brüggemann**  
[GRITLZ001]

**'n Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes  
vir die graad Magister Artium**

**Fakulteit van Geesteswetenskappe  
Universiteit van Kaapstad  
2007**

**Studieleier: Prof Joan Hambidge**

**VERKLARING:** Hierdie werkstuk is nie vantevore in sy geheel, of gedeeltelik,  
vir die toekenning van enige graad voorgelê nie. Dit is my eie werk. Elke  
beduidende bydrae tot, en aanhaling in hierdie verhandeling uit die werk van,  
of van ander mense, is aan diegene toegeskryf, en is aangehaal en verwys.

**HANDTEKENING:**  
31 Augustus 2007

*Brüggemann.*

### Abstract/Samevatting

Digters is daartoe in staat om simbole te “verwoord” deur middel van wat C. G. Jung “argetipes” genoem het. Hierdie studie ondersoek hoe dit moontlik is dat digters wat wêreldwyd onafhanklik van mekaar gedig het die vermoë gehad het om soortgelyke beelde in hul digkuns te gebruik sonder om van mekaar te kán afkyk. Daar is talle ooreenkomste tussen die digters wat behandel word. In die eerste plek het hulle almal ’n ouer verloor toe hulle nog kinders was. Tweedens het elkeen van hulle selfmoord gepleeg en (derdens) kon hulle uitmuntend dig. Hul lewens is gekenmerk deur ’n soeke na iets wat hulle geglo het alleenlik in die dood ontdek kan word. Die drie genoemde kwessies vorm amper ’n wiskundige formule waar [verlies van beduidende naasbestaande] + [kunstige aanleg] = depressie & selfmoordneigings/sekere digterlike elemente (bv. die gebruik van “T”/“ck”).

Die simboliek in die gedigte onder bespreking, veral water-, klip- en maansimboliek, is die fokuspunt van die verhandeling en Jungiaanse teorieë word gebruik om dit uit te lê. Biografiese gegewens word ook gebruik om die gedigte beter te verstaan. Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton se gedigte word aanvanklik analiseer (asook dié van Eugène N. Marais en Sara Teasdale). Daarna sluit meer digters by die bespreking aan, soos Attila József, Cesare Pavese en Marina Tswetajewa. Die terapeutiese waarde daarvan om te dig word ondersoek asook die moontlikheid van plagiaat. Antjie Krog se The stars say ‘tsau’ word by die bespreking betrek om Jung se teorieë te staaf asook om Stephen Watson se aantygings teen Krog op te weeg. Ten slotte word die benaderingswyse van die verhandeling van nader beskou.

\* \* \*

Poets are able to express symbols in words by way of what C. G. Jung called “archetypes”. This is an investigation of the feasibility that poets who wrote independently worldwide, were able to use the same imagery in their poetry without being able to copy it from each other. There are several similarities between the poets discussed. In the first place they lost a parent when they were still children. Secondly they all committed suicide and (thirdly) they were excellent poets. Their lives were characterised by a search for something they believed they could only find in death. These three issues could almost be put into a mathematical formula where [loss of significant other] + [artistic ability] = depression & suicidality/certain poetic elements (e.g. the use of “ck”/“T”).

The focus of the study is the symbolism in the discussed poems, especially water, stone and moon imagery, and Jungian theories are used to explain these. Biographical information is also used to gain a better understanding of the poetry. Ingrid Jonker, Sylvia Plath and Anne Sexton’s poetry is initially analysed (as well as that of Eugène N. Marais and Sara Teasdale). Later more poets enter the discussion, such as Attila József, Cesare Pavese and Marina Tsvetaeva. The therapeutic value of writing poetry is investigated as well as the possibility of plagiarism. Antjie Krog’s Die sterre sê ‘tsau’ enters the argument in order to substantiate Jung’s hypotheses as well as to balance Stephen Watson’s accusations of Krog. Finally the approach of this thesis gets a closer look.

*He could not stand. It was not  
That he could not thrive, he was born  
With everything but the will –  
That can be deformed, just like a limb.  
Death was more interesting to him.  
Life could not get his attention.*

*Ted Hughes  
Sheep (1976)*

*The savage god  
Parapsigoloë waarsku:  
diegene wat hul eie lewe neem,  
Kom eers tot rus op die  
voorafbepaalde uur.  
Ondertussen swewend in grys  
niemandslan,  
sonder vriende, deurgrond hulle die  
verspeelde lewe.*

*Tog sal daar op dié wet 'n  
uitsondering moet wees,  
vir hulle wat in gas of water uit dié  
donker labirint van ontgogeling tree.  
Vir Sylvia, Anne en Ingrid  
wil ek pleit.*

*Joan Hambidge  
(1989)*

## **Erkennings**

Ek lê hierdie verhandeling voor met innige dank aan die volgende persone:

- Joan Hambidge, vir haar geduld met my
- Johan van Wyk wie se tesis ek nie in die hande kon kry nie, totdat hy dit persoonlik aan my gestuur het
- Jessica Kelly-Moore sonder wie ek nie toegang tot verskeie van die artikels uit Amerika sou gehad het nie
- Aan almal wat bereid was om die tesis deur te lees: *Dankie!*  
(veral die gesprek na die tyd het vir my baie beteken, Oom Gerhard)
- My ouers en my broer vir verblyf en vervoer en al die chaos verbonde aan iemand wat in KwaZulu-Natal woon maar by UK studeer
- My man, Edgar, sonder wie hierdie geskrif nie uit die stof – die ‘niet’, die goed wat op ’n lessenaar neerdaal wanneer jy veronderstel is om te werk – sou opgestaan het nie
- Bev. Without your input into my life I would never have been able to tackle this topic, my personal thanks go to you.

### ***Inleiding***

Anne Sexton vertel in 1968 vir Barbara Kevles: *As Kafka said about prose, 'A book should serve as that ax for the frozen sea within us.' And that's what I want from a poem. A poem should serve as the ax for the frozen sea within us* (Plimpton 1999: 280). Digters is daartoe in staat om die “woord sonder taal” (Jonker 1994: 96), die woord wat net in 'n mens se gees sit as 'n beeld, te “verwoord”. Hulle doen dit deur middel van wat die Switserse sielkundige Carl Gustav Jung (1875-1961) as “argetipes” bestempel het, wat die uitgangspunt van hierdie verhandeling is.

Hierdie studie stel sig ten doel om te verstaan hoe dit enigsins moontlik is dat digters so wyd uiteenlopend soos (byvoorbeeld) Ingrid Jonker ('n Suid-Afrikaner), Cesare Pavese ('n Italianer), Sylvia Plath ('n Amerikaans-gebore Engelse vrou) en Marina Tswetajewa ('n Rus), die vermoë gehad het om soortgelyke beelde in hul digkuns te gebruik sonder om van mekaar te kán afkyk. Hulle sou mekaar waarskynlik nie kon verstaan het of enigsins toegang tot mekaar se gedrukte werk gehad het nie. Ten spyte hiervan is daar talle ooreenkomste tussen hulle.

In die eerste plek het hulle almal 'n ouer verloor toe hulle nog kinders was – 'n feit wat Al Alvarez in sy studie oor selfmoord uitlig. Volgens hom het 'n groep Amerikaanse psigiaters ontdek dat 95% van hul pasiënte met selfmoordneigings op 'n stadium 'n ouer, broer/suster, vriend/-in onder tragiese omstandighede aan die dood afgestaan het (Alvarez 1974: 130). Alvarez se statistiek is egter verouderd, want al is die verlies van 'n beduidende naasbestaande (*significant other*) op sigself traumaties, is dit nie noodwendig 'n gevaarteken vir selfmoord nie (Wassenaar, persoonlike kommunikasie<sup>1</sup>). Uit 62 faktore wat as moontlike gevaartekens vir selfmoord dien, verskyn die vroeë dood van 'n ouer as nommer 29 (Maris *et al.* 2000: 414). Hierbenewens meen die skrywers dat hierdie lys nie volledig is nie en dat dit geen nut dien nie. Sodra iemand besluit om selfmoord te pleeg is daar verskeie faktore (gewoonlik tegelyk) op die spel. Soms is daar bloot toevallige assosiasies tussen die faktore wat identifiseer is en selfmoord. Met ander woorde, die een is nie noodwendig die oorsaak van die ander nie (Maris *et al.* 2000: 415).

---

<sup>1</sup> Prof Douglas Wassenaar ([wassenaar@ukzn.ac.za](mailto:wassenaar@ukzn.ac.za)), Skool vir Sielkunde, Universiteit van KZN.

Die digters in hierdie verhandeling het almal selfmoord gepleeg en kon uitmuntend dig. Hul lewens is gekenmerk deur 'n soeke na iets wat hulle nie kon vind nie. "Like sleep-walkers, their life is elsewhere and their movements controlled from some dark centre" (Alvarez 1974: 132). Al slotsom waartoe hulle kon kom was om selfmoord te pleeg. Jungiaans gesproke was hulle besig om hul argetipes uit te leef aangesien hulle die pyn van hul verlies (die dood van 'n ouer) in hul onbewuste onderdruk het en 'n kompleks het daaruit voortgespruit. Sodra die pyn en woede wat hulle opgesluit het probeer uiting vind (soos byvoorbeeld deur middel van hul digkuns) kon hulle dit nie verstaan nie. Talle van die digters onder bespreking het sielkundige behandeling ontvang, ander nie.

Die redes vir selfmoord is só kompleks dat die ware antwoord daarvoor nie gevind sal kan word nie. Hierbenewens is dit gewoonlik onmoontlik om die persoon se lewe uit te pluus omdat daar soveel weergawes van die waarheid is. Lucas Myers, wat Ted Hughes baie goed geken het en dus van die belewenisse eerstehands meegemaak het, spreek sy frustrasie hieroor uit (Myers 2001: 34, 82, 146). Janet Malcolm vestig die aandag op vyf biografieë wat ten tye van The Silent Woman oor Sylvia Plath beskikbaar was en sê: "She is the divided self *par excellence*. The taut surrealism of the late poems and the slack, girls'-book realism of her life (as rendered by Plath's biographers and by her own autobiographical writings) are grotesquely incongruous" (Malcolm 1995: 16).

By Jonker kom daar ook verskillende weergawes van die werklikheid voor, "blatante leuens" om Bonnie Davidtsh ( 'n goeie vriendin van Jonker) se woorde te gebruik (Nieuwoudt 2003). Neem as voorbeeld haar suster Anna, se aantyging teen Breyten Breytenbach: "As jy darem nou 'n arme mens wat van sy verstand af gaan, in 'n *jabbering French hospital* loop insteek ... en sy kon nie 'n dooie woord verstaan wat hulle praat nie" (Van der Merwe 2006: 29-30). Blykbaar het Jonker egter self gevra om na die kliniek geneem te word en indien so iets moontlik is, dan sou hulle beslis ook in Engels met mekaar oor die weg kon gekom het.

Malcolm, Schweitzer en Van der Merwe se pogings om in die digters se "voetspore te volg" bewys dat so iets nie moontlik is nie. Nie net is dié navorsers verskeie jare (en veranderinge/ontwikkelinge) later daarheen waar hulle probeer het om 'n gevoel van die

digter se lewe te kry nie, maar die agtergeblewenes was óf nie bereid om daaroor te praat nie (bv. Jack Cope), óf het vergeet wat eintlik gebeur het (bv. Uys Krige wat in 'n karongeluk was kort voordat Van der Merwe hom kon spreek).

Agter die bestaan van 'n digter was daar altyd 'n lewe met 'n werklikheid daarby. Veral Hughes se privaatheid is geskend deur navorsers wat meer probeer uitvind het omtrent sy vrou en skryf soos volg in 'n brief daaroor:

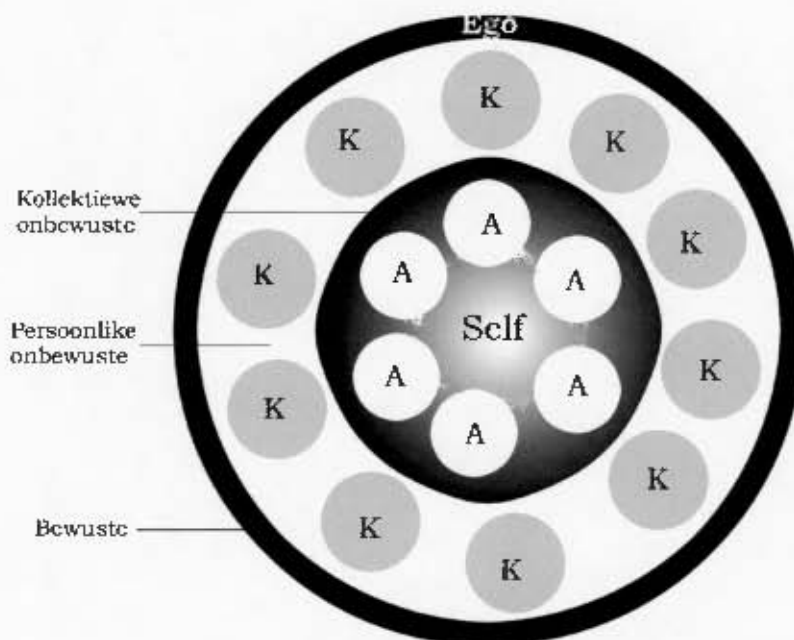
*The main problem with S.P.'s biographers is that they fail at the outset, when they embark on the book they hope will sell a lot of copies, to realize that the most interesting and dramatic part of S.P.'s life is only ½ S.P. – the other ½ is me. They can caricature and remake S.P. in the image of their foolish fantasies, and get away with it – and assume, in their brainless way, that it's perfectly O.K. to give me the same treatment. Apparently forgetting that I'm still here, to check, and that I've no intention of feeding myself to their digestions and submitting myself to their reconstitution, if I can help it.*

(Malcolm 1995: 201)

Al werklikheid wat in hierdie verhandeling nagevors word is die simboliek in die gedig self en (waar moontlik) die feite van die persoon daaragter. “Alle mites tersyde gelaat: dit is veral haar poësie wat nog vele lesings kán verduur. En dis al wat tel” (Hambidge 1991). Biografiese gegewens word gebruik ten einde die gedig beter te verstaan aangesien Jung se teorieë ook op die skrywers van toepassing is. Jungiaanse teorieë vorm die grondslag van die soeke na die betekenis van die gedigte wat behandel word. Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton se gedigte word in Afdeling 1 analiseer. Afdeling 2 sluit meer digters in, kyk na die terapeutiese waarde daarvan om te dig en ondersoek die moontlikheid van plagiaat. Die vraag word gestel of dit moontlik is dat die ooreenkomste tussen die gedigte weens plagiaat is. In Afdeling 3 word die benaderingswyse van hierdie verhandeling van nader beskou.

### 1.1 Jung en individuasie

"I use the term 'individuation' to denote the process by which a person becomes a psychological 'in-dividual', that is, a separate, indivisible unity or 'whole' " (Jung 1959: 275). Wat Jung hier impliseer is dat die psige vóór individuasie, of integrasie, uit verskeie ondergeskikte gedeeltes bestaan. Hierdie elemente word deur, wat hy individuasie noem, verenig – iets wat 'n lewenslange proses is. Anthony Stevens beeld Jung se formulering van die psige soos volg uit (Stevens 1994: 49), waar A = argetipe en K = kompleks.



Skematiese voorstelling van Jung se beeld van die psige

Hierdie sirkelvormige diagram is nog 'n manier waarop Jung die self vergestalt het: "Jung used the Hindu word *mandala* (magic circle) ... which is a symbolic representation of the 'nuclear atom' of the human psyche" (Jung *et al.* 1978: 230). Mandala-beelde het spontaan by Jung se pasiënte in hulle drome en prente wat hulle geteken het voorgekom, van die *uroboros* (slang wat sy stert sluk) tot rose en ander sirkelvormige patrone.

Al blyk dit dat die eie ek ("Ego" in diagram) allesoorheersend is omdat dit die gedeelte van die psige is waarvan ons bewus is, speel die onbewuste 'n veel groter rol in 'n mens se persoonlikheid. Die onbewuste bestaan uit 'n kollektiewe en 'n persoonlike onbewuste. Die persoonlike onbewuste bevat komplekse wat

verpersoonlikte vorme van argetipes is. Jung is van mening dat 'n mens met argetipes gebore word, oerbeelde wat al eeue lank van ouer na kind oorgedra word (Jung 1959: 5). Elke mens het 'n kollektiewe onbewuste waarvan die self die kern is met soortgelyke argetipes. Die argetipe kry 'n persoonlike vorm of kleur, wat Jung 'n kompleks noem, aangesien mense in verskillende omstandighede gebore word wat land, tydperk, ras, ens. betref (Stevens 1994: 48). Derhalwe kom die komplekse in die persoonlike onbewuste voor. Argetipes, ofteewel universele onbewuste beelde, sluit die anima/animus, die skaduwee, die wyse ou man en die groot moeder in. Die argetipes maak 'n mens se lewe sinvol (Degenaar 1989a). Individuasie is die proses waardeur hierdie onderskeie elemente verenig word en waarin die ego relatiewe word (Edinger 2002: 26). Individuasie is nie 'n eenvoudige proses nie, omdat die onbewuste onaangename elemente bevat (soos die "skaduwee"). 'n Patologiese toestand kan ontstaan wanneer psigiese energie onderdruk word, aangesien die onbewuste daartoe in staat is om die ego met sy onderdrukte energie te oorweldig (Hambidge 2001). Die individuasie-proses skep 'n balans tussen die bewuste en onbewuste waardeur die persoonlikheid meer "afgerond" raak sodat daar nie so 'n groot afgrond tussen die bewuste en die onbewuste is nie (Jung 1959: 289).

Vir die proses van individuasie het Jung die alchemiste as voorbeeld gebruik (Jung 1959: 289). Hierdie wetenskaplikes van ouds wou goud uit klip skep, iets wat hulle die *lapis* genoem het. Namate Jung egter probeer uitvind het wat die *lapis* of *prima materia* is, kon hy dit nie presies formuleer nie, want elke alchemis het iets anders daaraan toegeskryf (Jung 1953: 277). Op 'n logiese vlak, na aanleiding van Stevens se diagram, is dit onmoontlik dat elke alchemis dieselfde elemente sou kon gebruik het, aangesien elkeen 'n unieke persoonlike onbewuste gehad het wat in sy soeke na vore sou gekom het.

Die belangrikste aspek van die teenoormekaar plasing van die alchemiste se werk en individuasie is die simboliek daarvan (Jung 1959: 289), want dit is 'n soeke na die self. Hier volg derhalwe 'n uiteensetting van wat die alchemiste gedoen het, 'n proses wat hand aan hand met individuasie verstaan moet word.

Weens die onbepaaldheid van hierdie begrippe is dit makliker om dit simbolies voor te stel en het Jung gewoonlik die Latynse woorde daarvoor gebruik. Daar is vier stadia

by die “ontdekking” van die *prima materia* betrokke (Jung 1953: 218-219). Eerstens *nigredo* of verduistering gevolg deur witwording (*albedo*) wat uitloop op vergeling. Hierdie geelwording word soms oorgeslaan, maar eindig altyd in *rubedo* of rooiwording. Die stadia kom ooreen met vier elemente (aarde, water, vuur en lug) en vier eienskappe (warm, koud, droog en nat). Alles wat in hierdie verband bespreek word kom in water voor (Jung 1953: 223). Die water is simbolies vir die onbewuste, of ’n persoon se gees/psige (Jung 1959: 18).

*Nigredo* is die vereniging van teenoorgesteldes – bewuste en onbewuste; vuur en water – waarby die produk doodgaan of swart word. Daarna word dit gewas (gedoop) sodat dit spierwit word. Hier word die siel met die dooie liggaam verenig wat tot ’n soort opstanding lei en verskeie kleure tot gevolg het. Dit is soos die silwer maan (*albedo/koue*) kort voor sonsopkoms wat met die hitte van die son verenig moet word. Wanneer dit vuurwarm en rooi word, kom die steen van die wyse (*philosopher’s stone*) tot stand (Jung 1953: 220-221). Volgens die alchemiste moes ’n mens in ’n spesifieke geestestoestand wees om die volle proses waar te neem en hulle het hulself derhalwe afgesonder en gemediteer (Jung 1953: 245). Daar was wel alchemiste wat daarvan bewus was dat hierdie eksperimente niks met chemiese prosesse te make gehad het nie, maar eerder met ’n mens se “siel” (psige). Jung noem die eind-resultaat daarvan individuasie. Dit is egter nie ’n waarneembare proses nie: dit begin by geboorte en ontwikkel totdat ’n mens sterf (Jung 1953: 462).

Jung was ook bewus van die Christelike analogie van die simboliek wat gebruik word. Net soos Christus vir die mens gesterf het sodat die mens kan leef, meen die alchemiste moet die *lapis* eers pikswart word (sterf) voordat dit skoongewas kan word en lewe. Christene gebruik ook in hierdie verband die woord “doop” sodat die mens weer skoongewas kan word van sy sondes. Die opstanding dui dan op soortgelyke wyse na die opstanding van Christus.

Daar is mense wat hul lewens daaraan wy om individuasie end-uit te probeer voer. Die alchemiste was so. Aangesien die proses simbolies is en elke simbool vir elke individu anders is, word dit al eeue lank deur digters en skrywers in hulle poësie en mites geformuleer (Jung 1959: 285; Lerner 1978: 19). “Kuns wat in staat is om die onbewuste kragte te mobiliseer het nie net ’n estetiese funksie nie, maar slaag daarin

om ... die mens te betrek by die sinvolheid van sy bestaan” (Degenaar 1989a). Die spontane aard daarvan laat mense egter dink dat hulle met hul beeldgebruik met iets nuuts vorendag gekom het. Jung (1959: 285) gebruik egter as voorbeeld Benoît se L’Atlantide wat van plagiaat aangekla is. Die ooreenkomste daarvan met Rider Haggard se She was onkenmisbaar, tog het Benoît nog nooit van Haggard kennis geneem nie. Jung spreek die mening uit dat dit ’n bewys is van die bestaan van ’n kollektiewe onbewuste waar die mens se argetipes ooreenstem. Simbole kan van tyd tot tyd, weens ’n mens se uniekheid, van mekaar verskil al het hulle dieselfde betekenis of dui hulle op dieselfde begrip. Om hulle te kan verstaan moet mens bewus wees van die omstandighede (milieu) waarin hulle voorgekom het (Jung 1953: 44). Sodoende is daar talle ooreenkomste tussen Jonker, Plath en Sexton se beeldgebruik, en is ’n begrip van die skrywer se agtergrond nodig voordat die ooreenkomste duidelik word. Biografiese gegewens versterk die impak van die gedigte (Hambidge 1994). Die volgende afdeling is ’n kort opsomming van elke digter se lewe.

## ***1.2 Biografieë***

### ***1.2.1 Ingrid Jonker***

Ingrid Jonker is op 19 September 1933 in Douglas gebore. Sy het met haar ma en suster, Anna, by oupa Fanie en ouma Anna Cilliers gewoon nadat haar ouers kort voor haar geboorte van mekaar vervreem is. Hulle moes na die Strand toe trek weens haar oupa se dood, waarna hulle op hul ouma se pensioen moes klaarkom aangesien haar ma nie werk kon kry nie. Die meisies het op Gordonsbaai begin skoolgaan, dit is ook waar hul ma ’n senuwee-instorting gekry het, maar sy is in 1944 aan kanker oorlede. Tot aan die einde van daardie jaar het hulle by hul ouma gewoon en daarna moes hulle, sonder hul ouma, by hul pa en stiefma intrek. André P. Brink beweer: “[daarna] is sy na haar pa toe, wat haar eintlik op ’n soort aspoestertjie-tipe sprokiesmanier onderdruk het, met ’n stiefma wat werklik ’n sprokiestiefma was, wat haar letterlik laat vloere vryf het” (Van der Merwe 2006: 237).

Jonker matriculeer aan ’n Engelse hoërskool en is in 1956 met Pieter Venter getroud. Aan die einde van 1957 word hul dogter Simone gebore en in 1961 misluk die huwelik. In 1956 verskyn Jonker se eerste digbundel, Ontvlugting, en in 1963 haar tweede digbundel, Rook en Oker. Die Afrikaanse Pers-Boekhandel-prys ter waarde van R2 000 word vir laasgenoemde digbundel aan haar toegeken. Sy gebruik die prysgeld om oorsee

te reis en na 'n liefdesteleurstelling word sy weens depressie in die St. Anne-kliniek in Parys opgeneem. Op 19 Julie 1965 word Jonker se lyk in Gordonsbaai ontdek. Haar nagelate gedigte word in 1966 onder die titel Kantelson gepubliseer. Behalwe die gedigte het Jonker ook prosa geskryf, waaronder die bekendste werk "Die bok" is; en 'n drama, 'n Seun na my hart.

### **1.2.2 Sylvia Plath**

Sylvia Plath is op 27 Oktober 1932 gebore. Sy was die eerste kind van dr Emil Otto Plath en sy vrou, Auriela Schober. Drie jaar later is haar broer, Warren, in April gebore, waarna die gesin Winthrop, 'n kUSDorp in Massachusetts, toe trek sodat hulle nader aan Auriela se ouers kon wees. Hulle het dit gedoen weens Otto se versleggende gesondheid as gevolg van suikersiekte. In Oktober 1940 word sy been afgesit en hy is 'n maand daarna oorlede. In 1942 trek Auriela met Sylvia en Warren Wellesley toe.

In 1950 ontvang Plath 'n beurs wat dit vir haar moontlik maak om as student aan Smith College te registreer. Gedurende dieselfde jaar begin sy in September by Smith studeer. Sy plaas egter soveel druk op haarself om perfek te wees, nie net wat haar studies betref nie, maar in elke aspek van haar lewe, dat sy in Augustus van die volgende jaar selfmoord probeer pleeg. Kort daarna ontvang sy psigiatriese behandeling aan die hand van dr Ruth Beuscher by die McLean hospitaal in Belmont. Na haar herstel sit sy haar studies in Februarie 1954 voort by Smith en bly gedurende die somer in Cambridge, Massachusetts, om by die Harvard somerskool te studeer. In 1955 slaag sy *summa cum laude* by Smith en ontvang 'n verdere beurs wat sy gebruik om by Cambridge Universiteit te gaan studeer. Hier ontmoet sy vir Ted (Edward James) Hughes in 1956.

Sy en Hughes raak verlief en trou in Junie 1956 in Londen. Aangesien Plath Hughes se gedigte vir hom uitgetik en na 'n klomp verskillende tydskrifte gestuur het, is sy aanvanklike bekendheid as digter aan haar te danke (Feinstein 2002: 76; Stevenson 1998: 88, 100). Sy dig ook self, maar al het sy heelwat meer ervaring as Hughes, was haar werk nie so suksesvol soos syne nie. Plath ontvang in 1957 haar BA-graad en begin gedurende dieselfde jaar by Smith College onderrig gee. Hier werk sy nie baie lank nie voordat sy 'n pos by die algemene hospitaal in Massachusetts aanvaar. Die pasiënte fassineer haar en voed haar kreatiewe skryfwerk. In 1959 sluit sy by een van

Robert Lowell se skryfseminare aan en ontmoet toevallig die digter Anne Sexton. Hierdie toeval lei daartoe dat sommige teoretici vir Plath en Sexton as belydende digters bestempel (Parini en Millier 1993: 646). Dit het ook heelwat jaloesie by Plath veroorsaak. Kort nadat sy oor Sexton se sukses by die *Christian Science Monitor* vertel skryf sy in 1959 in haar dagboek: “I want the world’s praise, money and love, and am furious with anyone, especially anyone I know or has had a similar experience, getting ahead of me” (Plath 2000: 484). Sy was ook ten nouste bewus van Sexton se seksuele aantreklikheid en het dit oorweeg om haar voorkoms as gevolg daarvan aan te pas (Middlebrook 2004: 126).

In 1959 trek Hughes met sy swanger vrou terug Engeland toe, waar Plath in 1960 geboorte skenk aan hulle dogter Frieda Rebecca. Gedurende dieselfde jaar word haar eerste digbundel, The Colossus, deur Heinemann uitgegee. Die jaar daarop begin Plath haar eerste boek, The Bell Jar skryf. Sy ondergaan ’n blindedermsuitsnyding en haar tweede swangerskap is ’n miskraam. In 1962 word hulle seun, Nicholas Farrar gebore. Nicholas is skaars ses maande oud toe Plath uitvind dat haar man ’n verhouding met Assia Wevill het. Kort daarna besluit sy om met die kinders weg te trek. Hierdie verwikkeling ontstel haar só dat sy in Oktober 1962 ongeveer 26 gedigte een na die ander skryf — gedigte wat grotendeels ook voorberei word om in haar volgende bundel, Ariel, te verskyn.

In Januarie 1963 verskyn Plath se boek, The Bell Jar en ’n maand later, op 11 Februarie, pleeg sy in haar woonstel in Londen selfmoord. Hughes maak van Plath se voorbereiding vir Ariel gebruik en die digbundel word in 1965 gedruk (die Amerikaanse weergawe van Ariel verskyn in 1966, dieselfde jaar as Kantelson). Stevenson (1998: 294) vertel dat Plath en Hughes mekaar twee dae voor haar dood ontmoet het. Min weet wat hier bespreek is, maar die moontlikheid bestaan dat Hughes nie van Plath wou skei nie. “Sylvia had died intestate and when still married to him” (Feinstein 2002: 167). Haar ma het haar aangemoedig om te skei en Plath het baie hard probeer om hulp in verband hiermee te kry. Sy skryf ook briewe aan haar psigiater, dr Beuscher, maar dié sê vir haar sy is nie bereid om per brief berading te bied nie, al kan sy as vriendin ondersteuning bied (Hayman 2003: 88). Plath se versamelde werke ontvang in 1982 die Pulitzer-prys. Buiten die gedigte is Plath ook

bekend vir kortverhale en essays soos “The day Mr Prescott died” en “Ocean 1212-W”.

Daar is verbasende ooreenkomste tussen Plath en Jonker. Plath was ’n jaar ouer as Jonker, sy het soos Jonker in haar kinderjare (ook by die see) begin dig en albei was begaan oor hul vaders. Plath se pa is oorlede toe sy agt was en Jonker se ma toe sy 11 was – dit was vir beide ’n traumatiese belewenis. Hierbenewens het hulle albei dikwels oor die dood geskryf en albei het ook selfmoord gepleeg (Sadie 1978: 413; Vermaak 1988: 20). Hulle het albei as modelle vir die kamera poseer – Plath vir die universiteitsblad *Varsity* (Middlebrook 2004: 13) en Jonker vir die modetydskrif *Sjarme* (Metelkamp 2003: 84-85). Plath het haar been in 1952 in ’n ski-ongeluk gebreek (Plath 2000: 157; Stevenson 1998: 37). Jonker skryf op 24 Mei 1965 “afbeen” in haar dagboek al bly die oorsaak van die gebreekte been vaag (Metelkamp 2003: 180; Van Wyk 1999: 83). Verder nog is hulle albei van hul huweliksmaats vervreem.

### *1.2.3 Anne Sexton*

Vir die doeleindes van hierdie tesis en om Jung se teorieë duideliker te illustreer, word Anne Sexton by talle besprekings ingesluit. Hierdie digter kom op vele maniere met Jonker en Plath ooreen in die sin dat sy ook as model opgetree het, haar heup in 1966 gebreek het, sielkundige behandeling ontvang het, selfmoord gepleeg het, van haar man vervreem is en haar geliefkoosde tannie, Nana, in 1954 verloor het. Dit is bekend dat Jonker wel op ’n stadium ’n aborsie ondergaan het (Van Wyk 1999: 41; Van der Merwe 2006: 239), ’n ervaring wat sy met Sexton deel (Middlebrook 1991: 121). Vergelyk mens dit met die emosies wat Plath na haar miskraam gehad het (Feinstein 2002: 119; Stevenson 1998: 206), moes dit ’n emosionele impak op die digters se psiges gehad het.

Sexton is die derde dogter van Ralph en Mary Gray Staples Harvey. Sy is op 9 November 1928 in Newton, Massachusetts, gebore. Na aanleiding van talle onderhoude wat joernaliste met Sexton gevoer het, het sy gemeen sy is eers in 1956 gebore toe sy begin dig het (Middlebrook 1991: 4). Maar sy het wel as tiener gedig en toe opgehou.

Haar ouers het akademies gesproke nie veel van haar vereis nie en nadat sy in Rogers Hall skoolgegaan het, het sy 'n afrondingskool in Boston bygewoon. Sexton het haar man, Kayo (Alfred Muller Sexton II) in 1948 per briefwisseling ontmoet en verlief geraak. Sy was op daardie stadium reeds verloof aan iemand wat haar ouers as te jonk en onervare beskou het. Sy het haar ma se raad gevolg en is nog dieselfde jaar met Kayo getroud nadat hulle North Carolina toe is waar mens destyds vanaf die ouderdom van 18 kon trou.

In 1953 skenk Sexton geboorte aan haar eersteling, Linda Gray. Twee jaar later word Linda se suster, Joyce Ladd gebore. Sexton kon egter nie die druk van die twee kinders en haar man se voortdurende afwesigheid (weens werk) hanteer nie. Kort daarna word sy in Westwood Lodge opgeneem waar sy deur die psigiater dr Martha Brunner-Orne (en ses maande later deur haar seun, dr Martin Orne) behandel word. Die oorspronklike diagnose was vir nageboortelike depressie. Later het die dokter besluit Sexton ly aan depressie van 'n biologiese aard (Hendin 1993; Middlebrook 1991: 31).

Terwyl Sexton psigiatriese behandeling ontvang het, het sy weer begin dig (Parini en Millier 1993: 641). Haar eerste gedigte het in Januarie 1957 verskyn nadat dr Orne voorgestel het dat sy oor haar persoonlike ervaring begin skryf. "Sexton subsequently singled out that conversation as the first encouragement she'd ever received to think of herself as a capable person" (Middlebrook 1991: 42; Plimpton 1999: 257). Sy het 'n groot aantal gedigte geskryf wat opgeneem is in To Bedlam and Part Way Back (1960), All My Pretty Ones (1962), Live or Die (1966) (waarvoor sy in 1967 die Pulitzer-prys ontvang het), Love Poems (1969), Transformations (1971), The Book of Folly (1972) en The Death Notebooks (1974) asook die drama Mercy Street (1969) en prosa, soos byvoorbeeld "The last believer". In 1974 het Sexton haar stryd teen depressie verloor en selfmoord gepleeg. The Awful Rowing Towards God (1975), 45 Mercy Street (1976) en Words for Dr Y (1978) verskyn almal postuum.

Sexton se beduidende naasbestaande Nana, oftewel Anna Ladd Dingley, het 'n sentrale rol in Sexton se lewe gespeel. As afhanklike oujongnooi het sy soveel tyd saam met die Harveys deurgebring dat sy as 'n ekstra ouma beskou is. Sy het Sexton die liefde gegee wat nie by haar ouers beskikbaar was nie – die twee het mekaar 'n tweeling genoem. "Nana's loneliness welcomed Anne's neediness. While they lay

together under Nana's blue-bordered quilt, Nana would stroke Anne's back and tell stories or reminisce about the old days" (Middlebrook 1991: 15). Toe Sexton 13 jaar oud word het hierdie enge verhouding problematies begin raak en Nana het 'n drankprobleem ontwikkel. Twee jaar daarna is Nana in 'n gestig opgeneem vir haar drankprobleem. Nana het algaande sieker geword en Sexton verbaal aangerand. Hierdie wending het Sexton vir die res van haar lewe gepla en is as die "klein stemmetjie" in haar kop bestempel. Die skuldgevoelens jeens Nana het hul oorsprong in die sin van haar eie identiteit gehad want die verlies van Nana was soos die verlies van haar eie identiteit. "Sexton was convinced that the only good person she'd ever been was the Anne that Nana loved" (Middlebrook 1991: 15).

Degenaar (1989b) se uitlating dat "Die vertaling van sy [’n digter] onbegrypbare gevoelslewe, onder wie se ban hy is, in ’n prente-taal help hom om hom te bevry van ’n eng persoonlike betrokkenheid by sy pyn en om sake (onder die aspek van die ewigheid) te sien," geld vir al drie hierdie digters.

### ***1.3 Invloede op die digters en hul werk***

In 1938 het Brooks en Warren ’n teks in Amerika uitgegee wat ’n groot invloed op poësie uitgeoefen het: Understanding Poetry. Hierin word die taalaspek by die ontleding van gedigte beklemtoon en die historiese en biografiese aspekte daarvan ignoreer, wat ook die skrywer se sielkunde insluit (Cloete *et al.* 1985: 36). In hierdie opsig was Plath en Sexton baanbrekers met hulle belydende digkuns. Hierdie twee digters se werk het in 1959 by mekaar ingeskakel toe hulle Robert Lowell se klasse by die Universiteit Boston bygewoon het (Parini en Millier 1993: 644; Plimpton 1999: 265). ’n Ander aspek wat Jonker, Lowell, Plath en Sexton se werk by mekaar laat aansluit, is dat hulle almal semurwee-instortings gehad het en gevolglik ook psigo-analise ondergaan het. Aangesien hulle hierdie biografiese element deel van hulle gedigte gemaak het, was hulle besig om die norme (d.w.s. van *New Criticism*) van die studie van digkuns teen te werk. Vir hulle was dit belangrik om oor hulle gesinslewe, egskeidings, psigo-analise – veral na aanleiding van Freud en die emosionele wonde wat uit kinderervarings voortvloei – en (in die geval van Plath en Sexton) die rol van die vrou aan te spreek. Buiten laasgenoemde aspek, wat gespruit het uit die oortuiging dat vroue nie oor die denkkrag beskik om prysenswaardige kuns te skep nie, het die inhoud en die gebruik van "ek"/"I" die gedigte afstootlik vir die kritici van daardie

jare gemaak. Binne die Amerikaanse en Suid-Afrikaanse denkrigting was “die era van die ‘mens agter die boek’ ... verby” (Aucamp 1966). Vir Jung is die ‘mens agter die boek’ egter noodsaaklik. Daarsonder kan ’n mens nie die argetipes ontleed nie.

Die effek van die Tweede Wêreldoorlog was intenser in Europa en Amerika as in Suid-Afrika en het nie so ’n groot invloed op Suid-Afrikaanse skrywers uitgeoefen nie. Die sogenaamde “koue oorlog” en die beleid van J. Edgar Hoover, en later ook Dwight D. Eisenhower, wat van kommunisme ontslae wou raak, het in Europese en Amerikaanse skryfkuns voorgekom (Parini en Millier 1993: 635). Dit verklaar die woordgebruik van Plath se “Daddy” (1981: 222) waar woorde soos *Dachau*, *Auschwitz*, *Belsen*, *Mein kamp* en *swastika* (lg. begrip kom ook by Jonker voor; Jonker 1994: 17) voorkom, wat almal hulle oorsprong in die Tweede Wêreldoorlog gehad het.

Hierteenoor het die beleid van Hendrik Verwoerd, wat in 1958 Eerste Minister geword het, ’n negatiewe invloed op Suid-Afrikaanse skrywers gehad. Simone Venter (Jonker se dogter) kan nog onthou hoe haar ma en Jack Cope hulle swart vriende saans in die huis ingesmokkel het. Sy is aangesê om dit nie verder te vertel nie (Smith 2002). Die skrywer van Die swerfjare van Poppie Nongena, Elsa Joubert, vertel ook hoe sy haar in daardie jare daarvoor bekommer het dat haar Indiër-vriende helder oordag vir haar sou wou kom kuier. ’n Mens sou nie publieke vervoer kon gebruik nie, nog saam by ’n kafee of restourant kon gaan uiteet het nie. As mens êrens heen sou wou stap – waar sou mens gemaklik kon gesels? (Malan en Smith 1985: 202). Met hierdie lewenswerklikhede kan ’n mens verstaan hoekom bruin skrywers soos S. V. Petersen, P. J. Philander en Adam Small se werk as “wonde” bekendgestaan het (Malan en Smith 1985: 205).

In Ingrid Jonker se geval sou die apartheidswette haar diep geraak het, soos blyk uit haar bekende gedig “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga” (Jonker 1994: 81; Opperman 1990: 453). Hierdie gedig kan vandag nog as aktualiteitsvers bestempel word nadat Nelson Mandela dit in sy openingstoespraak in 1994 in die Parlement voorgelees het. Thabo Mbeki het in Mei 2006 sy voorbeeld gevolg en dit in Afrikaans en Engels voorgelees. Inderdaad: “My swart Afrika / volg my eensame vingers / volg my afwesige beeld” (Jonker 1994: 128). Dit in teenstelling met Aucamp

se stelling dat gedigte wat die omstandighede agter die gedig vereis om verstaan te word maar “eendagsvlieë” is (Aucamp 1966). Hier is dit juis die feit van apartheid wat die gedig sy waarde gee.

Die gedig is oorspronklik geïnspireer deur die 1960-betogings in Sharpeville, Langa en Nyanga teen die paswette (Metelerkamp 2003: 111; Reddy 1994). ’n Mens is egter bewus van haar vereenselwiging met die kind se woede teen sy ouers. Sy skryf: “Die kind lig sy vuiste teen sy moeder” (reël 2); “Die kind lig sy vuiste teen sy vader” (reël 6). Vir Jonker is dit moontlik om hierdie woede aan te voel omdat sy deur haar ouers in die steek gelaat is (Van Wyk 1999: 12), eers deur haar vader, wat nooit kon aanvaar dat sy sy kind is nie (Rautenbach 1994: 50), en later (toe Jonker 11 was) deur haar moeder toe sy aan kanker gesterf het. Sy spreek hierdie kwessie direk aan in die eerste strofe van “Ek dryf in die wind” (Jonker 1994: 128):

Los het ek my eie selfstandigheid  
van grafte van bedrieglike vriende  
die vuurherd wat ek vertroos het gluur my aan  
my ouers het hul afgebreek van my dood  
die wurms roer teen my moeder, my vader  
hou sy hand vas wat los teen die lug veer  
los glo ek my ou vriend het my verlaat  
los glo ek jy het die berg in my laat tuimel  
los ruik my landskap na bitter son en bloed

“Die kind” kry nog meer waarde indien ’n mens besef dat die karakters waaroor die gedig handel wel bestaan het. Ten tye van die Sharpeville onluste het die naasbestaandes van hierdie kind en sy moeder glad nie geweet van Ingrid Jonker of dat sy ’n gedig oor die insident geskryf het nie. Sandile Dikeni het die gesin 40 jaar later opgesoek en dit alles aan hulle vertel en verduidelik (Smith 2002). Vir Jonker was dit belangrik dat haar lesers die humanitêre inslag van die gedig insien en dit nie net as ’n strydvers bestempel nie (Reddy 1994).

Die vyftiger-jare was ook die aanloop vir die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede (1963) wat ’n vrees by skrywers laat ontstaan het dat hulle werk op die ingewing van die oomblik onttrek sou word. Hierdie gefrustreerde woede kom tot uiting in die

korrespondensie tussen Jan Rabie en Etienne LeRoux, waar Rabie skryf: “As boeke nie meer die taak het om die mens se diepste en eerlikste en moedigste waarnemings van sy aardse bestaan te karteer nie, dan moet hulle maar afgeskaf word met nog ’n negatiewe wet ... As ’n volk te bang is om oë na alle kante oop te hou, pleeg hy selfmoord” (Van Aardt 2004). Hierdie sensuur lei volgens Kannemeyer (1990: 240) tot ’n solidariteit onder die skrywers wat as die Sestigters bekend staan, waaronder Breyten Breytenbach, André P. Brink, Ingrid Jonker, Etienne LeRoux en Jan Rabie. Miskien nog as gevolg van die stryd van Afrikaans was daar ook, soos vandag nog, ’n vrees dat Engels die belangriker taal is en het hierdie skrywers geveg teen die invloed van Engels op Afrikaans.

Jonker se eerste digbundel Ontvlugting (1956) bevat talle voorbeelde van die invloed van D. J. Opperman (Dekker 1966: 296). Hierbenewens is sy ook deur Nederlandse digters beïnvloed na die aanskaffing van Nieuwe griffels schone leien in 1959 (Metelerkamp 2003: 96; Van Wyk 1999: 63), asook Frans en Spaans-Amerikaanse gedigte (bv. [dié van] Éluard) wat Uys Krige besig was om te vertaal (Metelerkamp 2003: 80, 120). Hierdie invloed kon die impuls gewees het vir haar eie vrye verse.

Uit ’n dagboekinskrywing van Plath, “... to read in Jung ...” (Plath 2000: 514), is dit duidelik dat sy van hom en sy teorieë bewus was. Sy skryf ook in “Heavy women” (Plath 1981: 158): *They step among the archetypes*. Enersyds is daar dus ’n bewustelike gebruik van sielkundige temas. Andersyds is daar ’n onbewustelike beeldgebruik wat op ’n individuasie-proses dui. Anna Jonker beweer: “Ingrid het met sprokies en feëverhale grootgeword – daardeur het sy in voeling met die universele, die Jungiaanse kollektiewe onbewuste gekom” (Metelerkamp 2003: 38). Hierdie aspek gee kuns ’n psigoterapeutiese dimensie (Degenaar 1989a).

Plath is ten sterkste beïnvloed deur haar man juis oor hy ook digter was. Hierdie feit, asook die voorreg wat Plath gehad het om te studeer, het haar werk ’n diepte gegee wat Jonker s’n nie noodwendig gehad het nie. Ted Hughes het ’n bewondering vir Robert Graves gehad (Feinstein 2002: 40) en het sy boek, The White Goddess, verskeie kere deurgelees. “Hughes had received a copy of The White Goddess ... in 1951 ... he later said this book shaped his poetic conscience throughout his whole career” (Middlebrook 2004: 31). Hierdie invloed sou ook ’n effek op Plath gehad het,

aangesien Hughes haar dikwels gehelp het met idees, of om haar aan die skryf te kry. Sy skryf op 20 Julie 1957 in haar dagboek, “Virginia Woolf helps. Her novels make mine possible ... she is the white goddess” (Plath 2000: 289). Dat hierdie manier om haar inspirasie te beskryf aan Hughes se invloed (asook dié van Graves, Wagner 2000: 180) te wyte is, is nie te betwyfel nie. Dit verduidelik dalk ook hoekom Plath so dikwels oor die maan gedig het, veral vanweë die feit dat Hughes soms ’n spiritistiese bord uitgehaal het en Plath gewys het hoe om dit te gebruik.

Hughes skryf in “Ouija” (Hughes 1998: 53) oor die spiritistiese bord. Hy beskryf hoe hulle ’n gees opgeroep het wat met hulle begin praat het. Eers het dit hulle gehelp om te dobbel, later het hulle begin om die gees meer en meer vroe te stel. Toe Hughes vra of hulle eendag roem met hul gedigte sou inpalm, het dit Plath ontstel. Miskien was sy jaloers dat Hughes haar bekendheid (wat sy eintlik eers na haar dood gekry het) sou wegneem. Die gees het hulle egter met die waarheid gelaat:

‘Fame will come. Fame especially for you.  
Fame cannot be avoided. And when it comes  
You will have paid for it with your happiness,  
Your husband and your life.’

Plath se voorgevoel dat Hughes se vraag ’n verdoemende antwoord sou kon inhou, word deur haar trane bevestig. Die manier waarop die ek-spreker die gees se woorde vertolk, laat dit klink asof die gees hul lot só bepaal het.

In “Ouija” word dit duidelik dat Hughes verstom was oor Plath se gevoel dat *fame will ruin everything* (reël 94). Hierdie egpaar het iets gedeel wat min moderne digters ervaar. Hulle het hul kuns gedeel sonder om nydig op mekaar se gedigte te raak of met mekaar te wedywer. Mededinging was iets wat tussen kritici plaasgevind het, nie digters nie. John Berryman se gewese vrou spreek egter die mening uit dat ’n tydsges ontwikkel het wat die beroemde digter van sy mededigters afgesonder het. “In the years during which John and his contemporaries (*incl. Robert Lowell*) were making their reputations, what impressed was the generosity with which they offered one another advice, praise and encouragement” (Simpson 1982: 149, *my byvoegsel*). Klaarblyklik het hierdie mededeelsaamheid mettertyd verdwyn.

Plath en Jonker is ook beïnvloed deur die Walliese digter Dylan Thomas wat hulle bewonder het. Jonker het kort voor haar dood die laaste reël van “A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London” dik onderstreep (Rautenbach 1994: 53). Hierdie reël lui soos volg: *After the first death, there is no other*. Jonker se gedig “25 Desember 1960” (Jonker 1994: 88) was ’n soort herinnering aan Thomas. Gordon Lameyer (een van Plath se kêrels) noem dat sy geesdriftig oor Dylan Thomas gepraat het (Hayman 2003: 75; Stevenson 1990: 38). Sy haal ook die volgende reëls uit “Fern Hill” in haar 1957 dagboek aan (Plath 2000: 290):

The Girl in the Mirror

Menagerie with a Red Fox

Die belangrikheid van die meisie in die spieël kom vervolgens ter sprake, asook haar verbintenis met die man wat bekend staan vir “The thought fox”. Verdere invloede, soos van die Bybel of ander omgewingstoestande, sal genoem word namate die gedigte bespreek word.

#### **1.4 Die see en/watermotiewe**

Die aard van Jonker se poësie, volgens “L’art poetique” (Jonker 1994: 92), is om haar “in jou verdrinkte hande” (reël 7) weg te bêre. Die aangesprokene kan op die leser dui, ’n moederfiguur wees, óf die onbewuste, wat sy deur middel van die woord (reël 8) ondersoek. Hierdie elemente sal vervolgens bespreek word.

Sigmund Freud maak melding van ’n “oseaniese ervaring” of “oseaanbelewenis” (Van Wyk 1984). Hiermee verwys hy na die mens se simboliese drang om ’n grenslose eenheid met die heelal te vorm (Milner 1988: 418). Hierdie gevoel kan teruggevoer word na die embrionale stadium van die mens se ontwikkeling. Die ervaringswêreld binne die baarmoeder is soos ’n oseaniese belewenis, waar ’n mens ’n naastenby grenslose eenheid met die moeder beleef. Die kind en die moeder is nie identies nie, maar vanweë die “watermassa” waarin die baba sweef voel dit nie asof daar ’n grens tussen die twee is nie. Op die manier is die kind se identiteit een met dié van die moeder. Verder ervaar ’n mens nie honger, dors of ongemak binne die baarmoeder nie, maar na geboorte is dit belangrik dat die baba gewoon raak aan sy “geskeidenheid” (*separateness*). Dit beteken dat hy bewus moet word van homself as ’n wese met ’n eie identiteit, met sy eie behoeftes en sensasies (Gertenbach 1997). Al vind daar ’n vurige verlange na die oseaan

plaas, is dit terselfdertyd met vrees gevul omdat die persoon daardeur sy eie identiteit sal verloor. Sodra hierdie vrees oorkom word, is dit weer moontlik vir die persoon se persoonlikheid om verder te ontwikkel. Marion Milner bespreek in hierdie verband 'n pasiënt wat 'n dringende begeerte gehad het om deur haar ma vasgehou te word, maar tegelykertyd angsvange daaroor was (Milner 1988: 29). Hierdie tweesnydende swaard word ook deur Corlia Fourie aangespreek wanneer sy skryf: “die dubbele simboliek van water ... : as helend, genesend, reinigend, vernuwend sowel as vernietigend” (Fourie 1998: 35). Vernietigend in die sin dat mens daarin kan verdrink.

Jonker se “Swanger vrou” (Jonker 1994: 48; Opperman 1990: 452) het parallels met die oseaniese ervaring. Die ek-spreker praat byvoorbeeld van haar “skuimwit gestalte” (reël 10), wat aan die skuimerige beeld van golwe laat dink, asof sy self 'n brander geword het wat op die strand uitspoel. 'n Mens is egter onseker oor wie die “ek” is. Driesse (1971: 45-46) stel dit so: “... [die] moontlikheid is natuurlik dat daar 'n mate van sielkundige identifikasie van die verwagte moeder met die ongebore kind plaasvind, waarin sy haar feitlik geheel en al met die baba vereenselwig, in sy voorgeboortelike milieu”. Wanneer dit in verband gebring word met Jonker se verlange na kind-wees, na die oseaan asook “ek lê bewend singend” (reël 32), is daar 'n mate van ambivalensie. Indien “bewend” na vrees verwys, is sy bang om weer kind te wees, of weer een met haar moeder/die oseaan te wees. Net soos Milner se pasiënt vrees sy die geboorte want nou is die nageslag nie “in” die water nie, maar “onder jou” water (vasgedruk?). Het die gedagte daaraan om self moeder te word Jonker aan haar eie ma laat dink? Asof sy wil sê haar verlede sleep haar hart ondertoe (reël 15) en haar verlede met betrekking tot die feit dat haar ma so jonk oorlede is. Dit is 'n gedagte wat haar bly kan maak, omdat sy so naby aan haar ma voel, maar terselfdertyd kan dit haar melancholies maak.

Iets waarmee Jonker 'n stryd gevoer het, is dat haar ma haar maklik kon aborteer het nadat sy van Abraham Jonker af weg is (Van der Merwe 2006: 239). Miskien is dit waar die woordjie “riool” (reëls 2, 11, 19, 31) vandaan kom: dat afstand van die kind gedoen is en dat Jonker haarself daarmee identifiseer. Dit kan ook te wyte wees aan Krige (1962: 168) se vertaling van “La dernière nuit” (Die laaste nag), waar “Die armes ... hul brood in die riool vergaar” (reël 32), waarna “hulle” nie meer “bang” was nie (reël 34).

Reël 10 bring die Griekse mite van Afrodite na vore. Afrodite het haar naam van *aphros* gekry, wat “skuim” beteken. Volgens legende het Kronos, Uranus se seun, sy pa se genitalieë in die see gegooi. Dit het erg geskuim en Afrodite is hieruit gebore (Graves 1955: 49). Sy is baie lank as seegodin aanbid, alhoewel sy ook as die godin van liefde en vrugbaarheid bekend gestaan het. Met hierdie agtergrond en die feit dat Jonker hier van ’n “skuimwit gestalte” praat, maak parallels met hierdie mitiese figuur of argetipe moontlik.

In ’n geval van wat Jung “synchronisiteit” sou noem, skryf Sexton in 1972 “To like, to love” (Sexton 1982: 581):

Aphrodite,  
my Cape Town lady,  
my mother, my daughter,  
I of your same sex

En in strofe 2:

... You nod to me as you pass by and I look up  
at your great blond head and smile.

Hierdie gedeeltes herinner aan Jonker – die een wat ook Afrodite sou kon gewees het, wat in die Kaap gewoon het en ook blonde hare gehad het. Verder skryf Sexton *you are sick* en *We all walk softly away* (by die ontdekking dat die persoon siek is), soos die verlatenheid wat Jonker in haar laaste gedigte beskryf (bv. “Gesig van die liefde”, Jonker 1994: 95; “Gesprek op ’n hotelterras”, Jonker 1994: 101; “Met hulle is ek”, Jonker 1994: 127).

Synchronisiteit vind plaas wanneer daar ’n betekenisvolle sarneloop (dit het dieselfde, of soortgelyke betekenis) van twee of meer gebeurtenisse is wat nie met mekaar verband hou nie (Stevens 1994: 57). Dit is ’n idee wat Jung aan die Sjinese te danke het wat glo dat alles wat gebeur aan enigiets verbonde is wat terselfdertyd plaasvind (Jung *et al.* 1978: 227). David Lytton verskaf die volgende voorbeeld van synchronisiteit. Volgens hom het hulle skildery van Tafelberg van die muur afgeval en ’n blompot in die proses verpletter die aand toe Jonker oorlede is (Lytton 1967).

Sexton (1982: 384) roer in die volgende gedig allerlei see-simbole aan wat vervolgens bespreek sal word.

Once upon a time we were all born,  
popped out like jelly rolls  
forgetting our fishdom,  
the pleasuring seas,  
the country of comfort,  
spanked into the oxygens of death ...

(Hurry up please it's time)

In die baarmoeder is mens soos 'n vis in die see en om daaruit gebore te word is vir 'n vis die einde, hy sal vrek sonder water. Maar, soos Sexton later in hierdie gedig sê, ons is mense en begroet die dag wanneer ons wakker word: *To wake up is to be born* (reël 252).

Dit hou verband met Jung se moederargetipe. Volgens hom is die moederlike betekenis van water een van die duidelikste interpretasies van 'n simbool in die mitologie (Jung 1956: 218). 'n Goeie voorbeeld hiervan is Ad den Besten se Stroomgebied wat Brink op 'n stadium aan Jonker geskenk het (Van Wyk 1986: 225). Die tema van verdrinking herhaal hom in hierdie boek, wat bestaan uit na-oorlogse Nederlandse gedigte en dit word telkens ook as 'n hereniging met die moeder beskou. Hierdie argetipe versinnebeeld die liefde en vrugbaarheid (Steenberg 1993: 453). Johan van Wyk wys op die moederverbintenis in Jonker se drama Seun na my hart (Jonker 1994: 163), wat hy soos volg aanhaal (Van Wyk 1986: 219):

Simon: Dan verlang ek na die see, want ek weet hoe die klein golfies maak. As 'n mens op jou rug lê, moet die hele wêreld blou wees, of sonder kleur – dit maak nie saak nie.

Maria: 'n Kind op die wit deining van sy moeder!

Talle van Sexton se gedigte het 'n verband tussen moeder en see en die eerste voorbeeld hiervan (chronologies gesproke) is "Letter written on a ferry while crossing Long Island Sound" (Sexton 1982: 81) waar *The sea is the face of Mary*. Dit verwys nie na die Moeder Maria nie, al sou hierdie interpretasie kon pas. Dit verwys na

Sexton se eie ma, Mary Gray Sexton. In "Is it true?" (Sexton 1982: 446) skryf sy *the sea without which there is no mother*, en in "Mothers" (Sexton 1982: 464):

I your greedy child  
am given your breast,  
the sea wrapped in skin,

Waarin die ooreenkoms see : moeder nie duideliker gestel kan word nie. 'n Laaste voorbeeld hiervan kom in Sexton se vergelyking voor: *Far off she [die see] rolled and rolled / like a women in labor (sic)* (Sexton 1982: 555).

Hierdie beeldgebruik kan ook in Plath se "Medusa" (Plath 1981: 224) gesien word waar sy deur middel van simbole oor haar ma skryf:

My mind winds to you  
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,

Die wetenskaplike naam vir 'n medusa/maan seekwal is *Aurelia aulita*. Dit sinspeel klaarblyklik op Plath se ma, Aurelia. Hierdie seekwal word soms as melkerig wit en maanagtig beskryf (Lane 1979: 98) wat na aanleiding van Jungiaanse simboliek ook die maan in verband bring met die moederargetipe. Hierbenewens is die *Atlantic cable*, 'n oseaniese verbinding tussen Amerika (waar Aurelia gewoon het) en Engeland (waar Plath gewoon het) 'n goeie beskrywing vir spesifiek Plath se ma. Die afstand tussen hierdie twee vroue word deur die naelstring (*umbilicus*) verkort tot die litteken wat Plath op haar maag dra (Lane 1979: 101). 'n Verbintenis wat Plath nie wil hê nie volgens strofe 5 en die laaste reël.

Jung se kollektiewe onbewuste staan as sulks bekend omdat hy aangevoer het dit is iets wat deur die hele mensdom gedeel word (Stevens 1994: 22). Dit vorm die fondament waarop elke individu sy persoonlike ervarings bou. In hierdie afdeling sal Eugène N. Marais en Sara Teasdale ook by die bespreking betrek word. Hierdie twee digters het soos Jonker, Plath en Sexton oor die see gedig, sowel as 'n verlange na die oseaan. Die see as simbool kom in soveel digters (wat soortgelyke lewenservarings gehad het) se werk voor, dat dit as 'n demonstrasie van Jung se hipotese kan dien. In hierdie verband skryf Van Wyk (1986: 220): "Die see, wanneer na verskillende Afrikaanse gedigte gekyk word, is [ 'n ] argetipiese beeld van die onbewuste, van die moeder, die baarmoeder

en die dood". As voorbeelde haal hy H. A. Fagan se "Op Knysna-strand" en Totius se "Verheug-bedroef" aan.

Eugène Nielen Marais is op 9 Januarie 1871 naby Pretoria gebore. Hy is in 1895 met Aletta Beyers getroud, 'n huwelik wat minder as 11 maande duur nadat sy vrou aan kraamkoors oorlede is. As skrywer was hy die aktiefste tussen 1917 en 1936. Hy het veral bekendheid verwerf vir sy "Winternag" (Opperman 1990: 27), 'n gedig wat destyds as betoog gebruik is om Afrikaans as skryftaal te versterk. Buiten gedigte, skryf hy ook dramas, kortverhale en wetenskaplike studies oor die gedrag van diere. In Maart 1936 kon hy sy soveelste onttrekking aan morfiënverslawing nie verduur nie en het hy homself doodgeskiet.

Die Amerikaanse digter, Sara Teasdale, is op 8 Augustus 1884 in St Louis gebore. Haar poësie is veral in die twintigste eeu waardeur en sy is in 1918 met die *Columbia University Poetry Society*-prys bekroon vir Love Songs. Hierdie prys was die voorloper van die hedendaagse Pulitzer-prys. Sy is die outeur van agt digbundels: Sonnets to Duse and Other Poems (1907), Helen of Troy and Other Poems (1911), Rivers to the Sea (1915), Love Songs (1917), Flame and Shadow (1920), Dark of the Moon (1926), Stars To-Night, Verses Old and New for Boys and Girls (1930) en Strange Victory (1933). Op 19 Desember 1914 is sy met Ernst Filsinger getroud, maar was nie in haar huwelik gelukkig nie. Sy ondergaan in 1917 'n aborsie (Quartermain 1986: 397, 401) en skei in 1929. Minder as vier jaar later, op 29 Januarie 1933, is sy aan 'n oordosis slaappille oorlede.

Hierdie vyf digters het almal selfmoord gepleeg en het tot 'n mindere of meerdere mate van mekaar geweet (of selfs glad nie kennis van mekaar gedra nie). Plath vra in 1952 in haar dagboek hoekom Teasdale selfmoord gepleeg het (Plath 2000: 151), maar hoe vertrouwd sy met Teasdale se digkuns was is onbekend. Die see-simbool, asook 'n wens om daarin te verdrink is 'n argetipe wat soos volg in hulle digkuns voorkom.

Marais skryf in "Éonone" (Marais 1936: 39):

Deur 'n rots-gebaande boom-allee  
Kom sag die roepstem van die See,  
Droomagtig ruis die lokstem van sy See.

Die hoofletter van “see” laat dit klink asof iemand hom roep (personifieer). Van Wyk bestempel dit as die “magnetiese invloed van die see” (Van Wyk 1986: 223). Teasdale gebruik dieselfde beeld in “Sappho” (Teasdale 1925: 144) [I] *buried my living body in the sea* en in “If death is kind” (Teasdale 1920: 108):

We will come down at night to these resounding beaches  
And the long gentle thunder of the sea,  
Here for a single hour in the wide starlight  
We shall be happy. For the dead are free.

Sappho was ’n liriese Griekse digter wat selfmoord gepleeg het deur haarself in die see te gooi. Die gebruik van hierdie naam en die agtergrond daarvan, voeg waarde by hierdie see-simbool. In “Sea longing” lui dit in reël 8: *For I was born the sea’s eternal thrall* (met ander woorde in die mag van die see gebore), waar “The river” (Teasdale 1925: 105) lui:

I came from sunny valleys  
And sought for the open sea,  
For I thought in its grey expanses  
My peace would come to me.

Hier is die aantreklikheid van die see duidelik, asook die hoop op verdrinking daarin. Soos die laaste twee reëls van Jonker se “Ontvlugting” (Jonker 1994: 17; Opperman 1990: 451) gebruik Plath hierdie beeld in “Contusion” (Plath 1981: 271):

The heart shuts,  
The sea slides back,  
The mirrors are sheeted.

Bygelowiges bedek spieëls met wit lakens wanneer daar ’n sterfte is om te keer dat ’n mens die oorledene oor jou skouer sien loer en om seker te maak dat die spook tot rus kom (Opie en Tatem 1989: 250). “Sheeting the mirrors keeps the distorted images of the dead from returning to the mind” (Lane 1979: 196).

In “Tulips” (Plath 1981: 160) skryf Plath:

The water I taste is warm and salt, like the sea,

And comes from a country far away as health.

Hierdie gedig kom veel nader aan “Suicide off Egg Rock” (Plath 1981: 115) en “A life” (Plath 1981: 149) wat Soutter gebruik om die volgende Jungiaanse stelling te maak: “Plath uses the sea to symbolise the unconscious into which the speaker has to plunge to find her identity: the sea becomes the medium of rebirth from which the individual emerges and the sea is both threat and haven” (1989: 172).

In 1951 (met ander woorde uit haar jeugwerk) skryf Jonker “Skrik” (Jonker 1994: 151):

Jy is  
’n rustelose see;  
dis snaaks hoe jou liefde  
’n vrees is; ek is bang  
As jy stort en styg om my heen  
Tot ek vlug  
Oor die sand  
Van die bewende waterkant heen.

Jou woord is ’n klotsende brander  
en die skuim jou wit trots  
Maar wat gebeur en verander  
In die donkergroen diep van jou bors?

Die personifikasie van die see deur die persoonlike voornaamwoord “Jy” (met hoofletter) skep ’n gemoedlike atmosfeer waarin spreker en aangesprokene (die see) kan verkeer. Die “rusteloosheid” van die see kan betrekking hê op óf die aanlokkende aard van die see, soos die “galme van die branders” (“Gesprek op ’n hotelterras”, Jonker 1994: 101), óf dit kan dui op die ek-spreker se interpretasie dat die see rusteloos is en dat dit in haar vermoë is om dit tot rus te bring (Gertenbach 1997). Die liefde wat in reël 3 genoem word en die gerusstelling van die bors (reël 12), kan verbind word met die oseaaniese belewenis soos by Sexton. Die kleur – donkergroen – wat lewe en dood ter sprake bring, is in hierdie opsig belangrik. Of vind sy in Afrodite se omhelsing troos? In die tipografie van die eerste strofe lyk dit asof die see se “stort en styg” (reël 5) uitreik om die ek-spreker vas te gryp en haar toe te vou, al is sy bang. Reëls 5 en 8 is soos arms

van water wat die vluggende ek-spreker op die sand wil vasdruk. Van Wyk wys ook daarop dat Jonker telkens die beelde van die see met jeug en kind wees assosieer. Hy voer dit verder deur te sê dat dit 'n verlange is na die geborgenheid van die baarmoeder (1983: 15; 1986: 144).

Tesame met die geborgenheid kom daar egter ook vrees voor, iets wat ook in Sexton se "Love song for K. Owyne" (Sexton 1982: 85) voorkom wanneer die see met 'n weermag vergelyk word:

I was not safe. I heard the army in the sea  
move in, again and again, against me.

Soortgelyke gevoelens kom na vore in Plath se "Departure" (1981: 51):

The scraggy rock spit shielding the town's blue bay  
Against which the brunt of outer sea  
Beats ...

In die eerste instansie is die see 'n skadelose *blue bay*, maar tog ook iets waarteen die dorpie beskerm moet word. Dit is dus terselfdertyd aantreklik maar ook rusteloos soos in die geval van "Skrik" of "Ek betreur jou" (Jonker 1994: 107) waar die ek-spreker nie die rotse kan trotseer nie, maar verdrink. Volgens Jung is water die belangrikste simbool vir die onbewuste (Jung 1959: 18). Dit kan enige vorm van water wees: 'n rivier, die see, 'n meer, selfs 'n glas water. Laasgenoemde weerklink die laaste reëls van "Gesprek op 'n hotelterras" (Jonker 1994: 101).

Marais maak ook melding van 'n drang om in 'n rivier dood te gaan in sy "Diep rivier" – 'n vertaling van die lied van *Juanita Perreira* (Marais 1936: 58; Opperman 1990: 33). Hier skryf hy oor "jou omhelsing" (reël 4), wat na die liefkosende omhelsing van 'n donker stroom verwys waarin al "my smart" (reël 4) kan eindig. Die "lief vrougelaat" van Krige se "Die rivier" (1985: 57) het miskien hier sy oorsprong gehad. Beskou mens die water as die onbewuste en sou die ek-spreker homself hierin doop, sou die smart daar ophou en op 'n nuwe begin uitloop, soos die alchemistiese *nigredo* wat nat moet word voordat dit suiwer kan wees. Marais skryf in 'n brief aan Gustav Preller: "Soals u sê is die lewe 'n mosaïek van herinneringe – vir my ongelukkig meestal pynvol als ek my bewussyn ooit toelaat om in die donker stroom

in te duik” (Rousseau 1974: 354). Marais was vertrouwd met Freud se teorieë van die psige en noem hier self die onbewuste ’n “donker stroom”. Laasgenoemde is iets wat toevallig ook in Teasdale (1925: 123) se “From the sea” voorkom:

... and I  
Was all unconscious, as a dreaming river  
That nears at last its long predestined sea

Jonker se “Donker stroom” (Jonker 1994: 104) sluit deur middel van sy titel hierby aan. Haar “groen stroom” is ewe “vol lewe” as Marais se diep, druisende, koue water en Krige se “Die rivier”, “vol lewe stromend”. Die ek-spreker kan nie met enigiets in Jonker se gedig praat waarin die son kyk nie, die “paddavissies is te skugter” en hul toekoms “te onseker” (reël 8). Maar die “Stroom waarin die donker / net die donker sien / met jou kan ek praat / ek ken jou beter”. Dis nie die “staal en goud” (Marais, reël 7) of die son waarna hierdie ek-sprekers verlang nie: dit is die *donkerte* of *nigredo* van die donker stroom of onbewuste. Dit is wat hulle beter ken.

Plath skryf oor ’n donker stroom in “Lorelei” (Plath 1981: 94). Die “Lorelei” is ’n groot klip aan die wal van die Rynrivier. Volgens legende was dit ’n sirene wat vissermanne na hul dood gelei het. Dit is wat oorgebly het nadat ’n aantreklike meisie in die rivier selfmoord gepleeg het weens ’n oneerlike kêrel. Blykbaar skep die klip ’n eggo wat verband hou met hierdie legende. In Plath se gedig lui die laaste strofe:

O river, I see drifting  
  
Deep in your flux of silver  
Those great goddesses of peace.  
Stone, stone, ferry me down there.

Die tweede laaste reël dui – soos in “Donker stroom” – ook aan dat die ek-spreker bekend is met die argetipes (*goddesses of peace*) in haar onbewuste (in die rivier). Verder nog is dit insiggewend dat die *lorelei* ’n soort modderpaling is (Lane 1979: 109), soos die vorme wat in reël 9 na haar toe opswem en vir die ek-spreker aantreklik is. Die laaste *Stone, stone, ferry me down there* eggo Virginia Woolf se selfmoord. Sy het op 28 Maart 1941 haar sakke vol klippe gepak en haarself in die Ouserivier naby Sussex verdrink. Plath was ten nouste bewus van Woolf en skryf byvoorbeeld op 25 Februarie

1957 in haar dagboek, "I feel my life linked to her [VW], somehow. ... Only I couldn't drown" (Plath 2000: 269). Tog laat sy by haar eerste selfmoordpoging, soos Woolf, vir haar ma 'n nota wat lui dat sy op 'n lang uitstappie gegaan het en eers weer die volgende oggend terug sou wees (Hayman 2003: 60; Maris *et al.* 2000: 43). Woolf het die dag van haar selfmoord vir haar man gesê sy gaan stap (Dally 1999: 182).

Sexton (Sexton 1982: 107) spreek dieselfde mening as Plath uit wanneer sy in September 1962 skryf:

Fear  
of drowning,  
fear of being that alone

(Imitations of drowning)

Hierdie uitlating is in teenstelling met haar beheptheid met die dood (en selfmoord). Sy beklemtoon dit in die derde strofe deur te sê:

But real drowning is for someone else. It's too big  
to put in your mouth on purpose, it puts hot stingers  
in your tongue and vomit in your nose as your lungs break.

Dit sluit by die oseaaniese ervaring aan, want al lyk verdrinking aantreklik (of die dood) sou dit vir Sexton onuithoubaar wees om juis deur water oorweldig te word. In die laaste strofe erken sy:

but in the end it's fear  
that drowns you.

Dit is derhalwe nie die gedagte aan water wat haar met vrees vervul nie, maar vrees op sigself. Vrees vir die dood? Sy is sekerlik gevul met vrees wat sy nie kan identifiseer nie. Dit kan in die eerste plek vreesaanjaend wees omdat sy haar eie identiteit verloor. 'n Swanger vrou het byvoorbeeld dieselfde identiteit as haar ongebore kind totdat haar "waters breek" en geboorte plaasvind. In een van haar laaste gedigte, "In Excelsis" (Sexton 1982: 608), skep sy 'n beeld van die dood soos om in die see in te stap: "I wish to enter her like a dream, ... sink into the great mother arms I never had" (Middlebrook 1991: 395).

Die inleiding tot hierdie gedig maak dit duidelik dat die ek-spreker en “Barbara” (waarskynlik Barbara Schwartz, ’n sielkundige) die oseaan “konfronteer”. Só ’n vyandige reaksie dui daarop dat hier van die figuurlike, dus argetipiese moeder gepraat word. Die ek-spreker meen sy is bang vir hierdie *kicked Madonna* (reël 8), en Schwartz antwoord bloot dat sy (die see/ma) kwaad kan wees. Die aanvanklike vrees verdwyn egter en in strofe 3 word die beeld van die see ’n plek van aanbidding waar die ek-spreker *would drink the moon* (reël 39). Tesame met die see, vorm die maan ’n figuurlike ma (reël 41). Dit is waar Sexton wil wees. Die afleiding kan gemaak word dat hierdie oorgawe op die dood dui (die gedig is in 1974 geskryf, die jaar toe Sexton oorlede is).

Die beeld van verdrinking in Plath se “Lorelei” kom na vore as mens dit letterlik lees. Op figuurlike vlak het Plath ander bedoelings gehad. Beskou mens die gedig as ’n psigiese landskap, is sy besig om haar gedagtes te ondersoek. Soos Jonker ken sy die donker gedeeltes van haar onbewuste beter (“Donker stroom”) en wil sy die rustigheid daarvan betree. Sy weet sy sal haarself daar vind, soos Jonker in “Waterval van mos en son” (1994: 126) en “val / val / val ... in die poeletjie” en ontdek “my eie / gesig”.

Indien die vissermanne in Sexton se “Water” (1982: 75) as digters interpreteer word, is hulle verlief op die onbewuste/water (reël 2). Onder die oppervlak van die water verskyn die argetipes in die vorm van naakte visse wat altyd wakker is (reëls 3-4). Die ek-spreker wonder wat tussen die wit en groen klippe aangaan (reëls 9-10) en dan val een van hulle daarin (strofe 2). Hierdie visserman/digter val in die water sonder om bang te wees want *He yodels / He goes under yodeling* (reëls 16-17), waarna hy meen “hy’t gesien, hy’t gesien” (reël 20). Hierdie digter kon sien wat in die onbewuste aangaan en het singend daarvoor geskryf, want *water is worse than woman* (reël 21). Ten spyte hiervan gaan die lied voort (laaste strofe).

In haar gedig “It is a spring afternoon” (Sexton 1982: 193), beskryf Sexton ’n toneel waarin ’n vrou in ’n rivier kyk en haarself sien:

... perhaps a young girl has laid down  
her winter clothes and has casually  
placed herself upon a tree limb  
that hangs over a pool in the river.

She has been poured out onto the limb,  
low above the houses of the fishes  
as they swim in and out of her reflection  
and up and down the stairs of her legs.

Die wyse waarop die vrou in die water (of onbewuste) kyk beklemtoon die visse wat sy tussen haar ledemate sien rondswem. Asof die argetipes sigbaar is, maar dit word nie verder ondersoek nie, soos in Plath se “Lorelei”. Sexton kry hier ’n woordspel of twee in: *limb* wat beide op die boom en die ek-spreker se ledemate kan dui; en *stairs of her legs*, asof die bene ook in die water instaar (*stares*) waar dit lyk asof die visse op en af klim. Of hierdie visse ook, soos Jonker se paddavissies, sperm kan wees? Die laaste strofe lui: *and the blind men can also see* (dat dié meisie nie meer ’n kind is nie).

Marais doen iets soortgelyks in sy “Mabalél” (Marais 1939: 18; Opperman 1990: 30). In hierdie gedig huppel Mabalél vrolik rivier toe om te gaan water haal, salig onbewus van Lalele, die krokodil. Net soos die meisie in Sexton se gedig hierbo, of Jonker in “Waterval van mos en son”, kyk sy in die water:

Droom sy op die kantjie, Mabalél,  
Tot haar hart verlangend swel;  
In haar peirse ongedeer,  
Staar sy in die diepte neer,  
Staar sy in die blou gewelf  
...  
Uit die wêreld omgekeer  
Lokkend lag haar beeldjie weer.

Behalwe dat in Marais se gedig die rustigheid versteur word:

... dié skadu, wat benee jou  
Uit die diepte opwaarts wel.

Dis Lalele wat “uit die diepte van die hel” (reël 87) opspring en Mabalél verteer. Plath en Jonker het nie sulke monsters in die dieptes raakgesien nie, al was die vrees daarvoor teenwoordig. By Sexton is daar visse wat rondswem, tog het hulle die potensiaal om gevaarlik te wees. Visse het ook oë en is in hierdie geval redelik pervers. Die onbewuste

is gewoonlik nie 'n helder weerspieëling van die self nie. “In die psigologie simboliseer water die onderbewuste (*sic*), waarin monsters kan voorkom wat die rasionele self kan aanval” (Steenberg 1993: 456) wat Marais se gedig illustreer. Hy doen dit ook in “Die visser” (Marais 1939: 50) waar die visserman “Verdwyn hy in die blou gewelf” (reël 32). Op hierdie manier trek die water (onbewuste) die ek-spreker aan en oorweldig hom, “sy eerste weerstand glad verdaan” (reël 31). Sielkundig gesproke verswelg *nigredo* hom.

In 1961 skryf Plath “Mirror” (Plath 1981: 173), waar die spieël soos 'n weerkaatsende waterpoel optree, volgens reël 17: *In me she's drowned a young girl*. 'n Blik in die spieël word vir die ek-spreker 'n blik op die onbewuste waaruit *sy rises toward her day after day, like a terrible fish* (laaste reël). Plaas mens hierdie woorde teenoor “Words” (Plath 1981: 270) se slotreëls, is dit duidelik dat die ek-spreker glo dat hierdie beelde (of argetipes) haar lewe regeer: *From the bottom of the pool, fixed stars / Govern a life*. Indien hierdie interpretasie teenoor “All the dead dears” (Plath 1981: 70) geplaas word, is dit haar pa wat haar lewe regeer, volgens reëls 22-23:

And an image looms under the fishpond surface  
Where the daft father went down.

“As the alchemists strove to produce an incorruptible ‘glorified body’, they would, if they were successful, attain that state in the *albedo*, where the body became spotless and no longer subject to decay” (Jung 1963: 238). Hierdie perfekte pêrel kom eers tot stand ná *coniunctio* wat miskien kan lei tot die *nigredo* en hierna “the philosophers shed tears over the stone ... so that ... it loses its blackness and becomes white as a pearl” (Jung 1967: 331). Die rede vir die trane kom waarskynlik vanuit die alchemiste se kennis van die Kerk en wel Kolossense 2: 12: “Dit het by die doop gebeur deurdad julle toe saam met Hom begrawe is”, vandaar die idee dat mens se sondes deur die doop weggewas word. Die water vorm as sodanig 'n tussenganger van die lewe en dood (Steenberg 1993: 457). Wanneer 'n persoon vir die eerste keer in aanraking kom met die gevaarlike onbewuste het dit trane (wat helend is) tot gevolg (Hambidge 2001). Na aanleiding van Jung: “That saving flood is both your sepulchre and your mother” (Jung 1963: 236), wat in die voorafgaande gedigte illustreer is. Hier smelt die water weer met die dood (*sepulchre* = graf) en die moeder saam. Die konnotasie van die reën in “Verlore stad” (Jonker 1994: 52) is dié van suiwering (Van Wyk 1986: 160). Die aangesprokene in

hierdie gedig kan op Jonker se ma dui, waar die lang reis van reël 9 haar vertrek (die “verlore stad” van reëls 2 en 6) uit die lewe en terugkeer kan beteken. Die ek-spreker het haar op hierdie koms voorberei (reël 5) asof sy geweet het wat volgende gaan gebeur. So ’n interpretasie sou die ek-spreker se dood inlei indien die gestorwene gekom het om haar dogter te haal.

Sielkundig gesproke sou die resultaat van die alchemiste se werk uitloop op die bewustelike integrasie van die onbewuste (Jung 1963: 238). ’n Mens is geneig om onaangename aspekte van die self (soos byvoorbeeld ’n Lalele) in die onbewuste te laat verdwyn. Dit is hoekom hierdie proses pynlik kan wees – en vandaar die vrees vir verdrinking. Mens wonder of jy ooit weer uit die water/onbewuste/moeder, sal kan opstaan nadat jy daar ondersoek ingestel het. Of jy kan jou vrees oorkom en ’n “kosbare pèrel” word, volgens die simboliek van die alchemiste.

Die dood self word as ’n terugkeer na die baarmoeder deur Jung bestempel: “death in its cold embrace is the maternal womb, just as the sea devours the sun but brings it forth again” (Jung 1956: 218 en 238). Na aanleiding van Jacques Lacan, is ’n verlange na die geborgenheid van die moederskoot een van die mees fundamentele verlangens (Van der Merwe en Viljoen 1998: 176). Die feit dat hierdie digters selfmoord eerder as ’n natuurlike dood ervaar het maak hierdie moeder-simboliek nog soveel meer beduidend en bevat klaarblyklike vooruitwysings na ’n wens om dood te wees.

### ***1.5 Spieëls***

Plath se obsessie met spieëls en dubbelbeelde het met haar tesis, “The Magic Mirror” (Stevenson 1998: 54) begin, “on the double in Dostoyevsky (*sic*), contrasting and comparing the literary treatment as it corresponds to the intention of psychological presentation” (Wagner 2000: 45). Die spieëlbeelde in Plath se “Mirror” (1981: 173) en “Words” (1981: 270) hou ook verband met die ek-spreker se verhouding met haar ma. Die sielkundige Donald Woods Winnicott redeneer dat ’n ma se gesig – spesifiek haar oë – ’n baba se eerste spieëlbeeld van die self is (Jacobs 1995: 51; Van Wyk 1986: 228). Gedurende die eerste paar weke van ’n baba se lewe reageer die baba nie net op sy ma se gesigsuitdrukking nie, maar die ma ook op dié van die baba. As dit nie gebeur nie soek die kind ander maniere om homself “te vind”.

In twee van Jonker se gedigte, “Ek het na die pad van my liggaam gesoek” (Jonker 1994: 50) en “Ek het gaan soek na my eie hart” (Jonker 1994: 51) soek sy haarself. In eersgenoemde kon sy net “litttekens vind in die stof / Spore van blouwildebeeste olifante en luiperds” en in laasgenoemde vind sy net “skaduwees sprees”. Miskien is sy al so dikwels in haar lewe seergemaak dat sy onbenullig voel, veral vanweë die “litttekens” wat nooit heeltemal sal weggaan nie en alleenlik tot stand kom nadat iemand seergemaak is. Al wat oorbly is voetspore, of soos in die ander gedig, “skaduwees”. Sy kán haarself dus nie vind nie, want ’n skaduwee is soos ’n voetspoor – eintlik niks nie (Gertenbach 1997). Die spel voor twee spieëls in “Dubbelspel” (Jonker 1994: 34) bied ook geen sekerheid oor die ek-spreker se identiteit nie (Van Wyk 1986: 145). Dit lyk ook asof Jonker haarself dikwels moes herinner aan wat sy is. Jack Cope vertel: “As the mood took her [Jonker] she swung about, would strike her forehead and say with eyes dilated: ‘Yes, I am a poet – don’t forget it – a poet!’ ” (Rabie 1966: 17). Brink bely in ’n onderhoud dat dit vir Jonker ’n spel was om ’n ander naam te kry, met ander woorde, sy het dit geniet om verskillende noemname te hê (Van der Merwe 2006: 251). Cope het haar byvoorbeeld “Pie” genoem en Brink se naam vir haar was “Kokon”.

Stevenson skryf dat Plath selfbehep was (en haar dagboeke getuig ook daarvan), “not because her ego was strong, but because it was perilously weak” (Stevenson 1998: 164). Hierdie probleem kon miskien sy oorsprong by swak moedersorg gehad het aangesien narcisme voorkom en individuasie bemoeilik word (Kloss 1987). Plath was altyd aan ’t dobbel met haar identiteit. Sy wou ’n digter wees, maar ook ’n goeie vrou vir Hughes en ma van sy kinders, asook om haar eie ma se verwagtinge te verwesenlik. Dis onmoontlik om al hierdie rolle tegelyk perfek te kan uitvoer. Stevenson voeg by dat Plath ’n “good girl > < bad girl” stryd met haarself gevoer het. Dit kom in “Two sisters of Persephone” (Plath 1981: 31) voor waar twee vroue beskryf word. Die een soos ’n skadu binne ’n huis, die ander buite in die sonlig; die een bly onvrugbaar en alleen, die ander kry ’n koning as seun. Hierdie twee vroue beeld iets uit wat Plath graag sou wou wees – ’n maagd (maar dis nie ’n vrou nie, volgens die laaste reël) en tog vrou.

Die spieëls wat in Plath se digkuns voorkom bied selde ’n stabiele beeld van die self want sy kan haarself nie in verband bring daarmee nie (Lane 1979: 196). Die element wat in Plath se lewe soek was, is iets wat Kloss (1987) “adequate mirroring” noem. In die afwesigheid van hierdie verband vervang die onbewuste dit met ’n ander beeld: die

see. Jonker het miskien ook hierdie probleem gehad en dit op dieselfde manier probeer oplos, na aanleiding van "Dubbelspel":

dat jy van spieël tot spieël sal draf en wonder:  
as hierdie sy is, God, wie is die ander ...?

Postuum verskyn van Sexton "Praying to Big Jack" (1982: 491), waarin sy skryf:

Mirror girl who plays marbles  
And wonders: Where is the other me?

Of soos in haar "The double image (6.)" (Sexton 1982: 35):

And this was the cave of the mirror,  
that double woman who stares  
at herself, as if she were petrified.

Die eerste reël van laasgenoemde aanhaling keer terug na Jung se bewering dat hol voorwerpe die moeder uitbeeld (Jung 1956: 81). Sexton se weerkaatsing is dié van 'n versteende vrou, of selfs 'n verskrikte vrou wat beseft sy keer weer na haar ma toe terug. Binne konteks pas albei interpretasies aangesien die gedig aan Sexton se dogter, Joy, opgedra is en nie net hulle verhouding behels nie, maar ook dié met Mary Gray. Volgens afdeling 7 *You call me mother and I remember my mother again* – die ma wie se oë sy wou hê moet verander ("Christmas Eve", Sexton 1982: 139). Na aanleiding van Van Wyk (1986: 228) se navorsing word speël tradisioneel met die maagd Maria vereenselwig.

In Afdeling 1.8 sal dit duidelik word dat die maan as 'n moedersimbool na vore tree. In "The rival" (Plath 1981: 166) glimlag 'n maan (reël 1) wat aan die ek-spreker se ma laat dink. Later (strofe 2) word hierdie beeld vernietigend: *And your first gift is making stone out of everything*. Soos Sexton se tweeling *petrified* (versteen) is, so kan Plath die speël van haar ma (wat klip uit alles maak) na haarself ophou (verwys na Afdeling 1.6). "Plath is petrifier and petrified" (Lane 1979: 111), veral vanuit die monster wat sy in "Medusa" (Plath 1981: 224) skep. Medusa was eens op 'n tyd 'n aantrekklike vrou, maar nadat sy by Poseidon geslaap het, het Athene haar verander sodat sy kloue, massiewe tande, glurende oë, 'n uithang-tong en slanghare gekry het (Graves 1992: 127, 239). Een blik van die Medusa het mans in klip verander.

Plath swaai hierdie beeld in “Words” om wanneer die water probeer om sy spieëlbeeld te herstel (reëls 8 en 9). Dit gebeur ook in “Mirror” waar die spieël skielik ’n meer word (reël 10). Gewoonlik praat ’n mens van die *meer* soos ’n *spieël* en hier kom dit andersom voor. Sy probeer waarskynlik om beheer oor die spieëlbeeld te kry, soos die laaste twee reëls aandui:

In me she has drowned a young girl and in me an old woman  
Rises toward her day after day, like a terrible fish.

In hierdie verband is dit interessant om in Jonker se “Die waarsegster” (Jonker 1994: 29) te let op die gebruik van oë (strofe 3):

Haar oë is ’n diep poel wat verys  
waarin my lewe strak en klaar verrys

Dit weerklink die slotreëls van “Mirror”, waar ’n jong vrou in die poel van die spieël verdrink, maar dit toon ook dat die oë spieëls is. Later raak hierdie blik gevaarlik (strofe 9):

Haar oë het ’n wilde kolk geword  
waarin my lewe skuim en stort.

Dis weereens die oë wat die ek-spreker se lot bepaal. Iets wat ’n sterk kontras skep met die kind wat “in ’n klein poel stadig weggesink” het in “Puberteit” (Jonker 1994: 20).

Wie in reël 10 van “Mirror” weerkaats word is ’n raaisel. As ’n mens na ’n spieël toe stap, sien jy jousef / die ek-spreker. Sy sien egter haar ma, of soos Kloss (1987) dit stel: “A mother does bend over her child, but at the same time it’s the mother who is the lake, water being the most common symbol of birth and life”. Indien die meer én die vrou wat na haarself kyk op Auriela dui, is die ek-spreker soek. Die ek-spreker vertrou nóg die spieël, nóg die maan (*those liars*, reël 12). Hierdie feit word deur middel van herhaling in “The courage of shutting-up” (Plath 1981: 209) beklemtoon (met weerklanke van Winnicott se hipotese):

But how about the eyes, the eyes, the eyes?  
Mirrors can kill and talk, they are terrible rooms  
In which a torture goes on one can only watch.  
The face that lived in this mirror is the face of a dead man.  
Do not worry about the eyes —

Plath kyk in die spieël en sien nie net haar ma se oë nie, maar ook dié van haar oorlede pa. Plath is geneties 'n produk van haar pa en haar ma. Sy is ook in haar ouers se psigiese prosesse vasgevang, wat haar skaad.

Waar die vrou 'n jong meisie verdrink het kom daar nie weer 'n jong meisie na vore nie, maar 'n ou vrou, *like a terrible fish*. Dit kan wees dat Plath herken het dat haar ma haarself in Plath wou uitleef en haar dogter altyd as 'n perfekte meisie wou hê. Die feit kom egter mettertyd in die misgeboorte van 'n vis voor, soos "Medusa" uitwys.

I didn't call you  
I didn't call you at all.  
Nevertheless, nevertheless  
You steamed to me over the sea,  
Fat and red, a placenta

'n Jong kind verdrink in die duisternis van 'n klein poeletjie in "Puberteit". Indien die poel as simbool van die moeder gelees word, is strofe 8 'n soort beskuldiging:

Jy het nie met die ru gebaar  
Die dood voorspel of die gevaar

Die teenstelling van die "ru gebaar" teenoor "stadig weggesink" (reël 3), laat die dood wreed klink. Dit is die ek-spreker se enigste besef: iets is dood, maar sy kan nie seker wees of dit die kind in haar is nie. Na aanleiding van die dood van haar ma, is hierdie stelling 'n verwysing na die gestorwene.

Sexton het Plath se gedigte gelees en dit kan wees dat hierdie invloed in haar gedigte deursypel. Beelde soos die maan en die poeletjie uit "Mirror" kom byvoorbeeld in "The break away" (Sexton 1982: 518) voor. Hierin droom sy die liefde verdrink in glas waarna sy dit aantrek en daarin dryf. Dit is iets wat geborgenheid skep:

and it was safe,  
safe far too long!  
And I awaken quickly and go to the opposite window  
and peer down at the moon in the pond  
and know that beauty has walked over my head.

Sy bewonder hierdie beelde wat as die moederargetipe interpreteer kan word, veral met verwysing na "The angel food dogs" (Sexton 1982: 539):

Mary, Mary virgin forever,  
whore forever  
give me your name,  
give me your mirror.

Die *old woman* van "Mirror" kan dui op 'n ouer-wordende Plath wat na haarself kyk. Na aanleiding van Winnicott se verduideliking kan dit ook wees dat sy haar ma meer en meer daarin sien. Die argetipes van die wyse ou man en die groot moeder is belangrike simbole in dié sin dat indien 'n mens van hulle bewus raak, die vrou van haar moeder en die man van sy vader bevry word. Sodoende word 'n mens se eie individualiteit ontdek (Degenaar 1989b).

In Afdeling 1.6 word klip-/vis-simbole bespreek wat 'n interpretasie bied vir die *terrible fish* (bo) en ook reël 10 van "Words", waar die water sy spieël bó die klip (self) probeer bekom.

Vir Sexton is die begrip "moeder" 'n maatskaplike versinsel. Sy meen "the mother-daughter relationship is more poignant than Romeo and Juliet, just as Oedipus is more interesting" (Parini en Millier 1993: 642). Die dogter word na haar mening 'n vervormde weergawe van haar ma as gevolg van sosialisering, met die gevolg dat individuasie bemoeilik word. So interpreteer Middlebrook (Parini en Millier 1993: 643) "The double image" (Sexton 1982: 35) en herlei die moeder-dogter verhouding tot 'n simboliese herhaling van dieselfde foute. Dit is iets wat Plath as instink beskou wanneer sy in "Morning song" (Plath 1981: 156) skryf: *One cry, and I stumble from bed, cow-heavy.* "Plath's metaphor refers to the involuntary response of the female endocrine system to a baby's cry, releasing milk into the breast" (Middlebrook 2004: 154). In hierdie gedig word die interpretasie van die maan- en see-simbole bevestig:

I'm no more your mother  
Than the cloud that distills a mirror to reflect its own

Plath besef sy weerkaats haarself in haar dogter, Frieda, en erken ook dat sy die (moeder)-see vir Frieda is:

All night your moth-breath  
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:  
A far sea moves in my ear.

Die herhaling van moeder-dogter-verhoudings, met al hulle foute, kom ook in Sexton se “Snow White and the seven dwarfs” (Sexton 1982: 224) voor. Na aanleiding van die laaste paar reëls, *sometimes referring to her mirror / as women do*, skryf David Cowart: “The implication is that soon she will be asking it ‘who is the fairest of us all?’ The sly last words work perfectly to suggest the archetypal and cyclic relationship between all the little Snow Whites and all their jealous stepmothers” (Greiner 1980: 231). By implikasie is dit ’n kuns om groot te word sonder om self ’n aaklige stiefmoeder te word, want ’n mens moet onthou dat ’n vrou nie vir altyd die rol van Sneeuwitjie sal vertolk nie. Eendag sal sy ook ’n moeder wees (Gould 2006: 38).

Van Wyk wys daarop dat die oë wat in Jonker se digkuns voorkom telkens blou is soos die see (1986: 215) en daardeur deel is van die onbewuste (die see) en in Jonker se simboliek, verdrink. Hierdie oë is ook orals teenwoordig, volgens “Op alle gesigte” (Jonker 1994: 47), waar die persoon se afwesigheid soos ’n obsessie in alles wat die ek-spreker raaksien ervaar word. Die invloed van Éluard se “Liberté” (Vryheid) (Krige 1962: 162) kom hier ter sprake aangesien die ek-spreker “jou naam” op alles neerskryf. In “Op alle gesigte” kom daar ’n spieëlbeeld voor wanneer die “jou oë” van strofe 1 teenoor die “my oë” van strofe 3 te staan kom. Waar die eerste gedeelte van die gedig nie van die blik van die oë af kan wegkom nie, probeer die tweede gedeelte die werklikheid daarvan te verniy, probeer om van die kwessie van “bloed wat dikker as water” is af weg te kom. Sou die aangesprokene in hierdie gedig Jonker se ma wees, soos die bloedverwantskap wat in reël 14 suggereer word, sal haar soeke (reëls 10 en 11) altyd futiel wees. By implikasie *het* die spieël gebreek, soos in “Bitterbessie dagbreek” (Jonker 1994: 66), wat die ek-spreker se persoonlike gebrokenheid uitbeeld (Van der Merwe 1991). Hierdie gedig van Jonker weerspieël terloops ook die patroon van Opperman se “Draaikewers” (Opperman 1990: 288).

Die moeder-dogter-simboliek, soos Plath daarvan gebruik maak, is in Jonker se werk afwesig, tog besef Jonker sy het ’n skadu-maat (“Vyf lewens”; Jonker 1994: 18). In spieëls sien die ek-spreker ’n monnik (reël 5, “Vyf lewens”) wat desnieteenstaande soos

'n vrou – Mona Lisa – kan glimlag. Sy sien haarself in die spieël (reël 8) met die wete dat die dood aan haar “slingerstoel” (reël 12) hang. Aangesien Jonker haar ma op vroeë ouderdom verloor het, kan dit wees dat sy 'n dooie beeld in die spieël wil weerkaats. In die laaste reël van die gedig maak sy dit 'n woordspel deur in haar *mugterheid* te sê sy word *digter*. Dit feit dat hierdie digter eers uit sy “papie” moet kom, skep die indruk dat die ek-spreker eers moes wegkruip. Tog is hierdie verklaring ironies, vergeleke met die bynaam “Kokon”, wat Brink vir Jonker gebruik het (Metelerkamp 2003: 168). Al haar weerkaatsings is manlik, soos byvoorbeeld “die man wat hurk” in reël 15, wat te kenne gee dat die liefde wat Jonker soek nie by 'n ma te vinde is nie, maar by 'n man. 'n Man wat in Sexton se “The other” (Sexton 1982: 317) 'n *Mr. Doppelgänger* word. Reëls 15-17 se herhaling van *my other* sou die leser kon interpreteer as *my mother* met 'n spasie tussenin.

Die digkuns het weereens die digters se dood vooruitgewys: Hulle sou nie in die spieëls kon gespoek het nie, aangesien hulle gedurende hul lewens so gesukkel het met 'n eie identiteit. Volgens Plath: *The mirrors are sheeted* (Plath 1981: 271), en na aanleiding van Jonker moet die son/oë met swart vlinders (Jonker 1994: 118) of swart kraaie (Jonker 1994: 128) bedek word.

### **1.6 Klip-simboliek**

Jung neem klip of beelde van klip, as beelde van die self. Soos reeds genoem is, het Jung dikwels van die insigte van alchemiste in sy studies gebruik gemaak. Hierdie primitiewe skeikundiges het probeer om goud uit onedel metale te kry. Vir Jung is die uiteinde van terapie individuasie, net soos goud die uiteinde van die alchemiste se eksperimente was: dit word as *coniunctio* tipeer. Die belangrikste element van albei navorsers se metodiek is die simboliek wat daarmee gepaard gaan. Sielkundiges probeer om die onbewuste met die bewuste te verenig sodat neurotiese neigings uit die weg geruim kan word. Alchemiste poog om daardie element te skep waarin alle teenoorgesteldes verenig word. “Alchemists strove for *total* union of opposites in symbolic form and regarded it as the indispensable condition for the healing of all ills” (Jung 1963: 476). Dit is hoekom Jung die alchemiste ernstig opgeneem het en dikwels praat van die *lapis philosophorum*, die klip waarmee die alchemiste gewerk het (*philosopher's stone*).

Volgens Jung vind *coniunctio* plaas voordat die *lapis* voortgebring word. Laasgenoemde word beskou as die kind van *sol* en *luna*. Op hierdie manier kom dit presies ooreen met die sielkundige idee van die self, die produk van die bewuste en die onbewuste (Jung 1963: 371 en 454). *Sol* en *luna* is die son en maan wat later breedvoerig bespreek sal word.

Hierdie simboliek werk dus soos 'n spieël vir die kunstenaar. Dit is so dat 'n mens dikwels voorwerpe soek om mee te identifiseer en dikwels is hierdie voorwerpe klippe. Jung verwoord dit soos volg: "For while the human being is as different as possible from a stone, yet man's innermost centre is in a strange and special way akin to it" (Jung *et al.* 1978: 224), verder meen Jung dat dit "feminine matter" verteenwoordig (Jung 1963: 450). Dié eienskap maak die *lapis* soveel meer beduidend aangesien die digters onder bespreking vroue is. Bowendien kan 'n kunstenaar toegang tot die onbewuste kry deur middel van die beeld van klippe/rotse indien die Bybelse konnotasie daarvan in gedagte gehou word, t.w. Eksodus 17: 6, waar Moses met sy kiere teen 'n rots slaan en daar water uit voortspruit. Simbolies gesproke, het die rots aanleiding gegee tot onbewustelike elemente.

Hierdie gedagte kom ten sterkste voor in Plath se "Love letter" (Plath 1981: 147), waar sy in reël 15 skryf *My cheek of basalt*. Basalt is 'n donker vulkaniese gesteente. Die res van die gedig is 'n uitbeelding van hierdie *swart* gevoel, soos sy in reël twee en drie skryf:

If I'm alive now, then I was dead,  
Though, like a stone, unbothered by it.

Sy voel binne haarself hard, maar wil haarself ook gevoelloos maak. Dit is asof sy later uit hierdie swart klippe uitbroei (reëls 9 en 10) soos 'n slang, maar ook mens (reëls 31-33):

I started to bud like a March twig:  
An arm and a leg, an arm, a leg.  
From stone to cloud I ascended.

In "Poem for a birthday: 7. *The stones*" (Plath 1981: 131) erken Plath in reël 8: *I became a still pebble*.

Sexton skryf in “Love song” (Sexton 1982: 115) sy het ’n hand soos sement, *as old as stone she was* en in “The sickness unto death” (Sexton 1982: 441) *God went out of my fingers. / They became like stone*. Hierin identifiseer sy haarself soos Plath met klip. Dit vind ook op interessante wyse plaas in “The death baby” (Sexton 1982: 354). Die laaste afdeling van hierdie gedig, “6. Baby”, is hier ter sprake. Deur middel van herhaling kom daar ’n identifikasie met klip plaas. Sy skryf dat dood in haar arms lê soos ’n kind wat sy heen en weer wieg:

I rock. I rock.  
Glass eye, ice eye,  
primordial eye,  
lava eye

Met ander woorde, al wieg sy dit, is dit ook klip. *Rock* word as werkwoord (wieg) gebruik en as selfstandige naamwoord (klip). Die ritmiese herhaling van *I rock* veroorsaak ’n ritmiese hipnose met die gevolg dat mens dit verstaan as “ek is klip”, oftewel, “ek klip”. Die *lava eye* is soos Plath se *cheek of basalt*. In die tweede laaste strofe staan daar: *We are stone*. Dus ’n volkome eenwording met die klip. In die laaste versreël vereenselwig sy haarself deur ’n spel met woorde geheel en al daarmee, sodat klip en dood in haar een word. Soos haar kis wat in die graf afbeweeg en die kluite/klippe wat daarop val (*that final rocking*) sodat sy een word met die aarde. Die gebruik van *primordial eye* dui waarskynlik ook daarop dat hier na psigiese prosesse verwys word en nie net die direk-waarneembare elemente nie.

Hierdie vereenselwiging met klip vind ook in “Little girl, my Stringbean, my lovely woman” (Sexton 1982: 145; Sexton 1994: 131) plaas. Hierdie gedig is aan haar dogter Linda opgedra, wat sy ook “My Stringbean” noem. Die beelde wat in hierdie gedig na vore kom is van die kontinuiteit van ouer na kind. As die ouer dus elemente van klip het (in beeldspraak) dan sal die kind dit ook hê:

Darling,  
stand still at your door,  
sure of yourself, a white stone, a good stone –  
as exceptional as laughter  
you will strike fire,

**that new thing!**

Hier sien mens die klipbeeld wat op die self toegepas word en ook die aanmoediging om dit verder te voer. Soos 'n vuurhoutjie wat aan die brand gesteek word, kan sy ook iemand anders aansteek (reël 5, bo) en iets anders voortbring (reël 6, bo).

Daar is vyf gedigte waarin Jonker met klipbeelde werk. “Die beeldhouer” (Jonker 1994: 36) is chronologies gesproke die eerste daarvan en hierin kom talle beelde voor wat Jung analiseer. Jonker het waarskynlik geen kennis van Jung en sy teorieë gehad nie, tog kom in hierdie gedig beelde voor wat Jung se individuasie-proses vergestalt. Die titel dui reeds aan dat hier sprake is van iets wat uit 'n rots gekap word. 'n Eggo van Van Wyk Louw se “Die beiteltjie” (Opperman 1990: 171) – veral in die tweede (*uit die klip en beitels haal*) en 14<sup>e</sup> (*in die aarde gesink*) reëls.

In die tweede koeplet verskyn die skepping van 'n bul wat soos 'n ingehokte dier bars om uit te kom. Dit vorm 'n sterk teenstelling met die vyfde en sesde koeplet wat skielik praat van die “stil ... kruishout” en die “Seun van die mens”. Volgens Jung is daar talle mites waarin 'n dier opgeoffer word ten einde vrugbaar of kreatief te wees (Jung *et al.* 1978: 264). Hy noem as voorbeeld die Persiese songod Mitra wat 'n bul opoffer waaruit die aarde in al sy vrugbaarheid voortspring – iets wat so te sê woordeliks in “Die beeldhouer” voorkom. Mitra was baie geheg aan sy bul en wou hom nie eintlik doodmaak nie, maar aangesien die songod in die vorm van 'n kraai hom gevra het om dit te doen, maak hy so, tesame met sy getroue hond. Op daardie oomblik gebeur die fantastiese en al die flora op aarde spruit uit die sterwende bul voort. Die bul ejakuleer en die maan versamel die semen om al die fauna op aarde te skep. Die hond beskerm die bul se siel op pad hemel toe waar dit vergoddelik word. Op hierdie wyse gee die bul lewe op aarde (Rice 1998: 113).

Die kultus van Mitra het sy ontstaan nog voor tempels gebou is. Hierdie feit maak dit nie net vir Jung belangrik omdat hy so ver moontlik in die menslike verlede navorsing wou doen nie, maar dit maak dit ook uiters moeilik om die werklikheid van die mites te bewys. Volgens Curtis (1993) is hierdie interpretasie – die slagting van die bul en die skepping van die wêreld vanuit sy gesuiwerde saad – nie meer geldig nie. Deesdae word die bul wat op 'n agtergrond van son, maan en sterre uitgebeeld word, eerder

vanuit 'n astrologiese perspektief beskou. Met ander woorde, dat die bul iets met sterrebeelde te doen het. Wat binne hierdie konteks nie bevraagteken word nie is die Persiese oorsprong van Mitra wat “ooreenkoms” of “verband” beteken. Daarby het hierdie gebeurtenisse, van albei interpretasies, in 'n grot plaasgevind. Grotte is Jungiaans gesproke veelseggend aangesien dit met die moederargetipe (of die oorsprong van lewe) ooreenkom (Jung 1956: 81).

Die gedig vervolg in die agste koeplet met 'n seuntjie wat “ontwaak” asof (in die negende koeplet) “uitgespoel deur die see ...” – asof die see/moeder geboorte aan 'n seun geskenk het. As in gedagte gehou word dat die see volgens Jung die geliefkoosde simbool vir die onbewuste is, dan is hierdie beelde: die bul wat uit die klip gestamp is, die dood van die Seun van die mens en die seuntjie huppelend oor die sand; alles produkte van Jonker se onbewuste. Dit is tipiese argetipes, veral in verband met die mite van Mitra.

In “Gistraand” (Jonker 1994: 63) kom nog sterker ooreenkomste met Van Wyk Louw se “Die beiteljtjie” voor, veral die:

en langs my voete voel ek  
die sagte aarde skeur,

wat 'n parallel vorm met “Gistraand” se

aan een korrel      'n klip  
wat skeur deur die hange

Jonker se “Korreltjie sand” (Jonker 1994: 75) verklein alles, bv. die son (reël 5) en sê in reël 10 “niks in die wêreld is groot”. Alles word 'n klein ronde klippie. Die ekspreker vergruis dit en bring dit in vergelyking met die liefde (reël 18) “verklein in die niet”. Strofe 5 se “Pyltjie geveer en verskiet” sluit by Plath se “Ariel” (1981: 239) aan, waarin: *I / Am the arrow, / The dew that flies / Suicidal*. Jonker se “pyltjie” “verskiet” “in die niet” van 'n kis (miskien omdat geen liefde gevind kan word nie, reël 18), net soos Plath se *arrow* op selfmoord afstuur.

Die laaste twee reëls van “Korreltjie sand”, wat ook op haar grafsteen verskyn, is ironies vergeleke met die werklikheid. Jonker se dood was iets groots – mense praat vandag nog daarvan. William Blake (1757-1857) skryf in “To see a world ...”

To see a World in a grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower,  
Hold infinity in the palm of your hand  
An Eternity in an hour.

Die gedigte is soos teenpole van dieselfde beeld: die een maak alles groot, die ander verguis alles. Waar Blake die oneindige in die palm van sy hand hou, hou Jonker haar korreltjie dood.

Plath skryf in "Hardcastle Crag" (Plath 1981: 62).

... before the weight  
Of stones and hills of stones could break  
Her down to mere quartz grit in that stony light  
She turned back.

Dit is 'n positiewe blik op wat 'n mens met die lewe kan doen. Jy kan óf toelaat dat dit jou wegkalwe (Jonker), óf jy kan jou rug daarop draai voordat dit gebeur (Plath). Die ek-spreker is vasgevang in die omgewing van "Hardcastle Crag". Alles dreig om haar soos 'n "kers dood te blaas" en dan "draai sy haar rug" daarop.

Plath maak dikwels gebruik van klipbeelde in haar digkuns, maar dis nooit op dieselfde manier nie. Volgens Soutter beweeg Plath se klipbeelde van die gebruik van *rock and stone* aan die begin van haar oewre, na *marble* (Soutter 1989: 131). Plath en Hughes was goed bevriend met die beeldhouer Leonard Baskin en het waarskynlik 'n redelike kennis van hierdie kunsvorm gedra.

Kort nadat Plath uit die McLean Hospitaal in Belmont in 1954 ontslaan is, skryf sy "Doom of exiles" (Plath 1981: 318). Hierdie agtergrond is belangrik aangesien die gedig oor 'n soort ontwaking handel:

Now we, returning from the vaulted domes  
Of our colossal sleep, come home ...

'n Soort verrysing dus, uit die onderaardse grafkelders – soos uit klip. Om terug te keer na die mite van Mitra; hy het die bul in 'n grot doodgemaak. Die wonder wat daaruit voortspruit kan gesien word as iets wat uit klip uitkom. Dit is insiggewend dat

Jonker haar gedig oor klip, “Korreltjie sand”, in Julie 1961 geskryf terwyl sy in ’n inrigting in Kaapstad was (Metelerkamp 2003: 116; Sadie 1978: 425) net soos Plath met “Doom of exiles”.

In “Prologue to spring” (Plath 1981: 322) skryf Plath *Green-singing birds explode from all the rocks*. Dit klink soos die seuntjie wat huppel oor die sand in Jonker se “Die beeldhouer”. Plath se gedig bestaan ten volle uit beelde van ys en klip, gevriesde beelde tot op die laaste reël wat hierbo aangehaal is. In laasgenoemde gedig kom die kleur groen herhaaldelik voor: *figs ... are green; Green, also, the grapes on the green vine*; en in “Prologue to spring” verskyn: *Green-singing birds*. Hierdie kleur dui op die lewe, of komende lewe. Iets wat skaars kan wag om uit sy dop te spring. Dit is soos die wêreld wat sy in “Snakecharmer” (Plath 1981: 79) oproep, waar alles groen is, of dit lewe of nie. Hier speel woorde soos *reedy, grass* en *leaf* ook die rol van die kleur.

Groen kom ook in “Child’s park stones” (Plath 1981: 100) voor. Hier is dit só groen dat dit amper swart word (reël 2), waar *some founding father* klippe neergelê het. Hierdie klippe het eens op ’n tyd lewe gehad:

Of a giant or extinct  
Animal, come from another  
Age, another planet surely.

Die punt van hierdie gedig is egter nie net dat die klippe eens op ’n tyd gelewe het nie, maar dat hulle ewigdurend is (strofe 5). Of dit somer of winter is, of die bome skaduwees oor die klippe gooi en of hulle toe is onder die ryp, hulle bly standvastig. Boonop het hulle ’n “groen baard”:

... their beards are ever-  
Green. Nor do they, once in a hundred  
Years, go down to drink the river:  
No thirst disturbs a stone’s bed.

Hier is die klippe verweef in groen en asof hulle altyd in die stroom van die onbewuste bly, “pla g’n dors” hulle nie. Die klip hou dwarsdeur die winter aan sy groen kleur vas (of lewe) totdat die regte tyd (somer) aangebreek het en hulle weer

warm kan word en lewe. Die feit dat groen hier met 'n hoofletter geskryf word, dui op die klem wat Plath daarop wou lê.

Jung haal verskeie antieke legendes en mites aan ten einde die belangrikheid van klippe te beklemtoon. Een van hierdie verhale het sy oorsprong by die Asteke: Die moeder van Quetzalcoatl word swanger as gevolg van 'n kosbare groen steen. Hierdie klip het 'n besielende waarde besit en is in die monde van lyke geplaas (Jung 1967: 100). Of dit met die hoop op opstanding was?

In "The other" (Plath 1981: 201) lui reël 11:

The stolen horses, the fornications  
Circle a womb of marble.

Soutter (1989: 131) meen dit is 'n beeld van onvrugbaarheid, maar dit is te betwyfel. Marmer lyk asof dit vol are is, asof dit deur iets gevoed word. Die woordjie *womb*, baarmoeder, spreek juis die teenstelling van onvrugbaarheid uit. Soutter maak 'n paar keer melding van 'n Sjinese mite waar klip as swanger saad gesien word. Marmer kan ook vanuit hierdie perspektief swanger wees, soos Quetzalcoatl se ma.

Sexton se gedig sonder titel skep 'n beeld van onvrugbaarheid (Sexton 1982: 578):

My safe, safe psychosis is broken.  
It was hard.  
It was made of stone.  
It covered my face like a mask.  
But it has cracked.

Aanvanklik kom hier die verstokte beeld voor van iemand wat nie kan kommunikeer nie omdat sy agter klip verpak is, maar daar is hoop. Die klip het 'n krakie in waardeur sy in verbinding met die wêreld om haar kan tree.

In Plath se "Winter landscape, with rooks" (Plath 1981: 21) skryf sy weer oor die kleur groen in verband met klip:

... what solace  
can be struck from rock to make heart's waste  
grow green again? ...

Plath se “Departure” (Plath 1981: 51) maak melding van rotse wat beskerm, tog kan hulle ’n mens se gedagtes ook tot stilstand bring, soos in hierdie gedig. Sexton ervaar soortgelyke gevoelens wanneer sy in “The death baby: 1. Dreams” (Sexton 1982: 354) skryf:

My tears became two glass beads.

My mouth stiffened into a dumb howl.

Hierdie vergelyking met klip kan die ek-spreker laat versmoor. Die gevoel wat geskep word is van iemand wat dood voel, tog lewe daardie persoon nog. Plath probeer egter soos ’n beeldhouer die groen lewe uit ’n rots kap, ’n eggo van “uitgespoel deur die see, een lyf met die wier” (wat groen is), “Die beeldhouer”. “Winter landscape, with rocks” begin met ’n waterbeeld wat deur ’n steensluis spoel voordat dit in ’n swart poel beland. Water – die onbewuste volgens Jung – wat hier teen steen skuur om nog dieper donker gedeeltes van water te bereik (soos bespreek in “Donker stroom”). Dit weerklink “Lorelei” (Plath 1981: 94) se *stone, stone, ferry me down there*. Die klippe kan mens ook weer laat lewe, of na die onbewuste lei wat hierdie digters beter ken, soos blyk uit die twee reëls voor laasgenoemdes uit “Lorelei”:

Deep in your flux of silver

Those great goddesses of peace.

Plath sien en bewonder hierdie godinne en wil by hulle wees.

Jung vertel en interpreteer die volgende mite in Symbols of transformation (Jung 1956: 194):

And Moses said to his servant (Joshua the son of Nun): “I will not cease to wander until I have reached the place where the two seas meet, even though I journey for eighty years”. But when they had reached the place where the two seas meet, they forgot their fish (which they had brought with them for food), and it took its way through a canal to the sea. And when they had gone past this place, Moses said to his servant: “Bring us our breakfast, for we are weary from our journey”. But his servant answered: “See what has befallen me! When we were encamped there by the rock, I forgot the fish. Only Satan can have caused me to forget the fish and put it out of my mind, and in wondrous wise it took its way to the sea”. Then Moses said: “that is the place we seek”.

And they went back the way they had come. And they found one of Our servants, whom We had endowed with Our grace and wisdom.

Verskeie aspekte aangaande hierdie verhaal gaan hieronder uitgelik word en dit moet teen die agtergrond van die klipbeeld in bogenoemde gedigte gelees word.

Jung skryf dat *Nun* die naam vir vis is (Jung 1959: 138) en meen verder dat Josua sy oorsprong in water het. Nun is egter ook een van die oudste antieke Egiptiese gode (Littleton 2002: 23). Hiervolgens beteken sy naam *water* en wel die stormagtige waters waaruit die skepping tot stand kom. Dit kom neer op Jung se interpretasie van die onbewuste, aangesien water 'n hoof-simbool vir die onbewuste is (Jung 1959: 322). Moses beseft dat hy die oorsprong van lewe ontdek het – die dooie visse wat weer lewend geword het. Hulle is weer see toe en hiervolgens word hulle weer deel van die onbewuste. Nie net dit nie: hulle nasate is uitsonderlik in die sin dat hulle net een oog en 'n halwe kop het. Die alchemiste maak ook melding van hierdie soort visse wat rond is en nie vel of been het nie. Dit simboliseer 'n ronde element, oftewel “the *animate stone of the filius philosophorum*” (Jung 1959: 140). In die laaste gedeelte van die vertaling uit die Koran – *And they found one of Our servants* – word hier Khidr bedoel wat toweragtig verband hou met die verdwyning van die visse – hy kon miskien self die vis gewees het. Hier noem Jung dat hierdie feit ondersteun word deurdat die bron van die lewe sy oorsprong in donkerte het. “The darkness has its parallel in the alchemical *nigredo*, which occurs after the *coniunctio*, when the female takes the male into herself. From the *nigredo* issues the Stone, the symbol of the immortal self; moreover its first appearance is likened to *fish eyes*” (Jung 1959: 140).

Geen bewyse bestaan dat Sexton ooit Jung se navorsing gelees het nie. Sy skryf egter 'n gedig (“When man enters a woman”, Sexton 1982: 428) wat so te sê woordeliks bogenoemde aanhaling weergee:

When man  
enters woman,  
like the surf biting the shore,  
...  
and the man  
inside of woman

ties a knot  
so that they will  
never again be separate  
...  
though God  
in His perversity  
unties the knot.

Die *nigredo* waarna Jung verwys is deel van sy alchemistiese terminologie. Die alchemiste het probeer om goud uit lood te kry en in hierdie proses kom daar verskeie kleure na vore wat vir Jung prosesse in die sielkundige sin geword het. *Nigredo* is 'n swart massa of chaos (Jung 1967: 325) waar die siel en die liggaam verstrengel is om 'n duister eenheid te vorm, die *unio naturalis* (Jung 1963: 488) wat *nigredo* gelykstel met melancholie (Jung 1967: 331). Dit herinner aan Plath se

... dry frost  
glazes the window of my hurt ...

(Winter landscape with rocks)

en

My cheek of basalt. They turned to tears,

(Love letter)

Die filosowe van ouds het trane oor die omhulde klip laat loop sodat die betraande klip se swartheid verdwyn en spierwit word (Jung 1967: 331). Hierdie aspek kan op Plath se digkuns van toepassing gemaak word indien dit chronologies gelees word.

Klaarblyklik is die *coniunctio* die eenwording van teenoorgesteldes en het dit ook 'n sensuele element. Plath skryf in haar dagboek (Plath 2000: 214) "... wrote a full-page poem about the dark forces of lust: *Pursuit*". Hier bring sy self die gedig, "*Pursuit*", in lyn met die sinlike waarin sy skryf: *Flayed by thorns I trek the rocks* (Plath 1981: 22). Daarom is dit vir haar moontlik om die rotse te trotseer wanneer sy wellustig is. Dit is presies dieselfde rotse wat in sommige kontekste bedreigend is, of wat haar gedagtes gevange hou. Dit is soos die rots-kapsule wat sy in "*Hardcastle Crags*" skep. Die ekspreker word hier in klippe en hul eggo's vasgevang en sy beseft sy sal vergruis word tensy sy omdraai (laaste reël). In teenstelling hiermee staan Jonker se "*Korreltjie sand*"

waarin die ek-spreker juis vergruis word, of soos in “Ek betreur jou”, waarin die rotse nie trotseer kan word nie.

Khidr, met sy ronde visse, maak ’n vergelyking van Plath en Jonker se digkuns moontlik. Waar Plath meermale van klip-simboliek gebruik maak, doen Jonker dit nie so dikwels nie. Maar Jonker se poësie gebruik eerder paddavisse. Volgens Jung kom argetipes in simbole na vore en die persoon wat van die simbole gebruik maak doen dit onbewustelik. Met ander woorde, die betekenis van die simbole word soms eers by nabetraging vir die skepper daarvan duidelik, aangesien dit (volgens Jung) deel vorm van die kollektiewe onbewuste. Die kollektiewe onbewuste is vol beelde waarvan ons net bewus raak in drome, of kreatiewe aktiwiteite soos skilderye, gedigte, en dies meer. Al maak iemand bewustelik van ’n beeld gebruik, soos byvoorbeeld ’n klip, val die dieper betekenis nie onmiddellik op nie. ’n Mens moet eers die mites van ons voorsate ondersoek om te kyk of sulke simbole in hulle mitologie gebruik is en dan kan dit beter verstaan word. Soos Joan Gould dit stel: “Stories change, but symbols stay the same for thousands of years” (Gould 2006: 262). In hierdie geval voer Jung self die ondersoek uit en vertel die verhaal wat hy uit die Koran vertaal het.

Khidr staan bekend as *die Groen Ene*. Hy is ’n mitiese held wat per ongeluk die water van die ewige lewe gedrink het en daardeur ook bomenslike kragte en wysheid bekom het. Waar die vis verdwyn, daar verskyn Khidr – ’n groen gedaante. Dit eggo die gebruik van groen wat in Plath en Jonker se poësie voorkom. Tot dusver is hierdie kleur hoofsaaklik in Plath se gedigte opgenoem in verband met lewe. Jonker doen dit ook (bv. “Bosveld”, Jonker 1994: 87), al is sy soms geneig om groen tesame met die dood te gebruik. Laasgenoemde vind byvoorbeeld in “Ek wil nie meer besoek ontvang nie” (Jonker 1994: 86) plaas, waar “die bevlieging van die dood in die robots van groen” gesien word. Tot ’n mate is die gebruik van *groen* en *dood* egter nie ’n negatiewe beeld nie. Dis asof Jonker in die dood iets positiefs ervaar en dit ironies ook lewe is. Hierdie teenstelling kom in “Gesien uit die wond in my sy” (Jonker 1994: 85) voor, waar “groen sonlig” in dieselfde reël as “met voete wat sleep” geplaas word. Die ek-spreker van hierdie gedig blyk alomteenwoordig te wees, eers sien sy haar eie dood (reël 1), maar daarna vorm elke deel van die landskap ’n gedeelte van haar liggaam, soos:

O dat die woord wat bloei uit my mond  
die vorm teruggee aan my liggaam

## en die son die lyn aan die heuwels van graan

Hierdie woorde kan ook teenoor Jesus se kruisiging geplaas word, veral na aanleiding van die laaste reël van die gedig (“jou hand lê op die skouer van die swart man met die kruis”) wat herinner aan Lukas 23: 26: “Terwyl hulle Hom weglei, gryp hulle ’n sekere Simon van Sirene, wat toe net van buite die stad af gekom het en sit die kruis op hom om dit agter Jesus aan te dra”. Indien in gedagte gehou word dat Jonker baie liberaal vir haar tyd was, sou dit nie ’n probleem gewees het om so ’n taak vir ’n swart man te gee nie. Sadie haal Handeling 13: 1 aan om te staaf dat “Simon van Ciréne (*sic*)”, die een is wat “Niger genoem word” (Sadie 1978: 313), tog staan daar “*Simeon* wat Niger genoem word”. Buiten hierdie mislesing staan daar in die gedig nie dat hy die kruis gedra het nie: “die swart man met die kruis” – wat ewerwel ook aan die kruis kon gehang het. Dit kan selfs dui op die Een wat swart geword het as gevolg van die mens se sondes wat Hy op Hom geneem het.

Volgens die gedig was Jesus se lewe betekenisloos totdat dit aan die kruis uitgebloeit het waar Sy woorde bewaarheid geword het en/of uitgeleef is. In dié sin is dood iets positiefs, want Christene glo hulle word van die Hel (of dood) na die ewige lewe verlos deur Jesus Christus se dood. Reël 7 se “Want die waters van my dood soek na die olyftakkies van die sonskyn” is waarskynlik dieselfde “groen sonlig” van reël 11. Hierdie “waters” (mv.) klink soos die waters wat breek kort voordat ’n vrou geboorte gee<sup>2</sup>, al het ons hier “waters van dood”. Dit vorm ’n parallel met Sexton se *spanked into the oxygens of death* (“Hurry up please it’s time”, Sexton 1982: 384) waar geboorte ook as dood verwoord word. Of die liggaamlike skeiding van die baarmoeder die begin van die dood beteken? Die simboliek van hierdie kleur – veral in hierdie jukstaposisie – plaas dit teenoor Khidr, *die Groen Ene*.

Al weet mens nie watter soort visse Moses en Josua wou eet nie, word aangeneem dat dit nie normale visse was nie. Paddavisse is ook nie “normaal” in die sin dat hulle nie vir ewig visse bly nie. Hulle ondergaan op ’n stadium metamorfose om paddas te word. Neem mens Jonker se “Swanger vrou” (Jonker 1994: 48) reëls 7 en 8 in ag, kom die

---

<sup>2</sup> Veral indien dit in verband gebring word met Jonker se eie dogter, wat sy Simone genoem het.

vraag na vore of sy eintlik glad nie paddavissies bedoel nie. Binne konteks kan dit heel moontlik sperm wees (wat ná bevrugting ook 'n soort “metamorfose” ondergaan):

En die paddavis gly  
in die slym in die stroom,  
in my liggaam

(met ander woorde in haar swanger liggaam).

Keer mens terug na Jung se verklaring: “The darkness has its parallel in the alchemical *nigredo*, which occurs after the *coniunctio*, when the female takes the male into herself. From the *nigredo* issues the Stone, the symbol of the immortal self; moreover its first appearance is likened to *fish eyes*” (Jung 1959: 140). Is vis en klip dan dieselfde? Jonker skryf “Ek speel ek is bly” (“Swanger vrou”, reël 21) wat daarop dui dat sy eintlik in *nigredo* verkeer, omdat sy melancholies is.

Daar is verskeie ander gedigte waarin paddaviss(ies), wat lewegewend is, voorkom. Haar eerste en bekendste gedig: “Ontvlugting” (Jonker 1994: 17) lui in reël 3: “Ek speel met paddavisse in 'n stroom”. Binne konteks kan aanvaar word dat sy bloot herinneringe uit haar jeug opnoem – die see, die hond op die strand, ens. Jungiaans gesproke speel sy met die dinge wat uit haar onbewuste ('n stroom) na vore tree.

In “Donker stroom” (Jonker 1994: 104) vra sy “Sal ek praat met die paddavissies?” (reël 5). Hier is sy besig om haar gedagtes al dieper in haar onbewuste in te lei. In die eerste reël is daar (let wel die kleur) die “Groen stroom vol lewe” – haar lewendige onbewuste. Die ek-spreker kan nie met enigiets in die gedig kommunikeer nie, die paddavissies is te skugter en hul toekoms te onseker. Maar die

Stroom waarin die donker  
net die donker sien  
met jou kan ek praat  
ek ken jou beter

Sy vind iets diep binne-in haarself – haar diepste onbewuste – daar vind sy berusting. Volgens Anna Jonker (1979) het “... Ingrid (het) altyd gehuil as hulle [die paddavisse] sterf eer hul agterbene uit was”. Wat het haar aan die dood van die paddavissies gepla? Dat hulle nie meer in die stroom kon bly en lewe gee nie? Dat

hulle visoë nou skielik dié van 'n ander dier geword het? Mens dink aan Plath se “Child’s park stones” (Plath 1981: 100) en *No thirst disturbs a stone’s bed*: so ook sal geen dors ’n paddavis pla nie.

Jonker skryf in Mei 1964:

Twee harte het ek  
Die een wat bloed pomp  
En die ander lyk wel op  
’n appelliefkosie  
of ’n paddatjie

Sy vereenselwig haar met die padda, soos Plath haar met klip (sy dit *stone* of *rock* of *marble* wees) vereenselwig het. Waar dit vir Plath moontlik was om lewe in klippe te sien, soos byvoorbeeld fossiele, kon Jonker dit nie doen nie. Sy moes sien hoe vinne wriemel en kieuë pomp. Hierdie twee simbole sluit by mekaar aan. In “Ek dryf in die wind” (Jonker 1994: 128) skryf Jonker “die hoekstene van my hart bring niks tot stand”. Die woord *hoeksteen* bring die leser by ’n Bybelse sfeer uit. Jonker maak dikwels van beelde uit die Bybel gebruik en dit sou nie onvanpas wees om ’n Bybelse interpretasie hier toe te pas nie. Die HAT se lemma vir *hoeksteen* lui soos volg:

*1 Steen wat in ’n hoek van ’n gebou ingemessel is. 2(a) Stuk natuursteen wat in die hoek van ’n gebou ingemessel is om die mure stewig te verbind en derhalwe ’n baie belangrike steen in die gebou is. Ook fig.: Die steen wat die bouers verwerp het, het ’n hoeksteen geword (Ps. 118:22).<sup>3</sup>*

Die hoeksteen waarna in Psalm 118 verwys word is Jesus, soos dit ook in Matteus 21: 33-46, Markus 12: 1-12 en Lukas 20: 9-19 voorkom. Verder staan daar in Matteus 12: 39-40: “ ’n Slegte en afvallige geslag vra ’n teken en geen teken sal aan hulle gegee word nie, behalwe die teken van die profeet Jona. Soos Jona drie dae en drie nagte in die maag van ’n vis was, so sal die Seun van die mens drie dae en drie nagte binne-in die aarde wees”. Vandag nog maak Christene hulle identiteit bekend deur middel van ’n vis. Dit bring die teken van vis en klip weer teenoor mekaar. Hulle is een.

---

<sup>3</sup>F.F. Odendaal, R.H. Gouws, P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. Du Toit, C.M. Booysen, *Die Elektroniese Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*, (Midrand: Perskor) 1994.

The awful rowing toward God is die laaste digbundel waarvoor Sexton self die volgorde, onder andere, van die gedigte gekies het. Johnson (1986) beskryf die bundel in sy geheel as 'n individuasie-proses. Hierin herken hy ook die simbool van 'n vis as dié van Christus: "The fish-shaped island ("The rowing endeth", Sexton 1982: 473) – which is called God – picks up the traditional Christian symbol of Christ, the fish". Hier word verwys na die eerste reëls van genoemde gedig:

I'm mooring my rowboat  
at the dock of this island called God.  
This dock is made in the shape of a fish.

Groot gedeeltes van Plath en Jonker se kinderdae is by hul oumas deurgebring. In die geval van Plath omdat haar ma besig was om haar pa te versorg en in die geval van Jonker omdat haar ma so jonk oorlede is. Hulle het op hierdie manier ook by die kerk uitgekóm en/of gedeeltes uit die Bybel gehoor. Dis glad nie onmoontlik nie dat hulle albei bewus was van 1 Petrus 2:5, waar daar staan: "Laat julle as lewende stene opbou na 'n geestelike huis". Voeg mens Jung se mening by dat die *lapis* ('n ander woord vir klip) die simbool van die inwonende Christus of God in die mens is (Jung 1967: 96), dan is bogenoemde Bybeltekste van toepassing op hierdie digters se poësie. Hierbenewens het Jung geglo dat individuasie die lewe in God is en dat die mens sonder God nie heel is nie (Steenberg 1993: 451).

Sexton plaas 'n verdere perspektief op hierdie beelde wanneer sy in "The furies: *The fury of overshoes*" (Sexton 1982: 363) skryf:

Remember, big fish,  
when you couldn't swim  
and simply slipped under like a stone frog?

Binne die konteks van die gedig dui hierdie woorde op die ek-spreker wat nie haar skoene kon aantrek nie. Wanneer sy skryf *Remember, big fish* praat sy met haarself. Die *stone frog* is soos die vis/klipbeelde wat in verband met Plath en Jonker bespreek is. Sexton het nie 'n behoefte om óf die een óf die ander uit te beeld nie, hulle word sommer in *stone frog* dieselfde ding: die *big fish*, die ek-spreker.

Sexton maak ook heelwat gebruik van vis-beelde en wel soos volg. In haar "The fish that walked" (Sexton 1982: 428) skryf sy in strofe 2:

Yet there was a dance  
when I kneaded the bread  
there was a song my mother  
used to sing ...  
And the salt of God's belly  
where I floated in a cup of darkness.  
I long for your country, fish.

Indien mens na Sexton se "Godfather Death" (Sexton 1982: 242) kyk, waar die *fish twitch*, / *a little crotch dance* op die manlike geslagsdele dui (soos hieronder verduidelik), laat dit die gedagte opkom of die resultaat van so 'n *crotch dance* uitloop op swangerskap. Of, om Jung se term te gebruik: *coniunctio* (Jung 1959: 140). Die *kneaded bread* het 'n weerklank van die Engelse idioom "there's a bun in the oven" wat op swangerskap sinspeel. Haar gebruik van sout binne hierdie konteks speel in op die reeds bespreekte vergelyking van die oseaan met 'n moeder en die feit dat die vis in (haar ma se) soutwater sweef. Binne hierdie konteks is dit te verstane dat die baba se moeder ook sy/haar God kan wees, want die kind ken niks anders nie. Die baarmoeder is die baba se heelal, wat God en moeder verenig.

Sexton se gebruik van padda-beelde kom meermale in verband met die manlike voor. In reeds genoemde "Godfather Death", skryf sy:

each message you give  
has a dance to it,  
a fish twitch,  
a little crotch dance.

Hier dui die *fish twitch* op die penis aangesien dit in sy kruis dans. Dit kom nóg duideliker in haar gedig "The frog prince" (Sexton 1982: 281) voor, hier staan: *Frog is my father's genitals* (reël 19), wat die maan (argetipiese simbool vir die moederfiguur) nie wou hê nie, volgens reël 22. 'n Herhaling hiervan kom in "The death of the fathers: 2. How we danced" (Sexton 1982: 323) voor, waar daar nie van beeldspraak (maan vir moeder) gebruik gemaak word om na die moeder se ontrouheid te verwys nie: *Mother*

*was a belle and danced with twenty men* terwyl pa met dogter dans, met die gevolg dat:  
*the serpent spoke as you held me close.*

Binne die konteks van “The frog prince” raak die beelde verstrengel, want Sexton het hier die sprokie van die paddaprinns herskryf. Dit is waar ’n vrou ’n padda (die manlike geslagsdeel) soen en die padda in ’n prins verander; soos Gould dit stel: “a frog pops out of the water, as squashy as a man’s genitals and just as apt to puff itself up ... before deflating again” (Gould 2006: 99). Sexton het haar eie kompleks hier bygewerk deur te sê dat die padda haar pa se genitalieë is, aangesien sy as kind deur haar pa betas is (Middlebrook 1991: 57-58; Sexton 1994: 272-274). Laasgenoemde tema is iets wat sy ook in “Briar Rose (Sleeping Beauty)” (Sexton 1982: 290) verken. Hier kom weer die gebruik van vis binne ’n seksuele sfeer voor.

Daddy?  
That’s another kind of prison.  
It’s not the prince at all,  
but my father  
drunkenly bent over my bed,  
circling the abyss like a shark,  
my father thick upon me  
like some sleeping jellyfish.

Die twee bogenoemde gedigte, “Briar Rose (Sleeping Beauty)” en “Godfather death” kom uit Sexton se digbundel Transformations (1971). Sexton het ’n belangstelling in die Grimm-broers se feëverhale ontwikkel nadat sy haar dogter, Linda, dit sien lees het (Sexton 1994: 147-148). Sy vertel vir Brian Sweeney: “I take the fairy tale and transform it into a poem of my own, following the story line, exceeding the story line and adding my own pzazz (*sic*) ...” (Middlebrook 1991: 336). Dit vorm in wese die gedigte van Transformations, ’n metode wat Jung aanspreek. Hy het geglo dat talle feëverhale en mites simbolies die grondslag vorm van die eerste stadium in die proses van individuasie (Jung *et al.* 1978: 170). Middlebrook (1991: 337) verduidelik self (heel Jungiaans): “Fairy tales deal with the struggle of children to overcome giants, ogres, and witches, often to satisfy the wishes of kings and queens by undergoing terrible ordeals”. Dit het dit vir Sexton moontlik gemaak om haar eie demone in die gesig te staar deur dit simbolies weer te gee, soos byvoorbeeld die perverse gedrag van haar vader (bo) wat

soos die “blinde mans” in “It is a spring afternoon” (Sexton 1982: 193) soos ’n haai om haar rondswem (ook in “The death of the fathers: 2. *How we danced*”: *Father, we orbited*). Om Morkel in verband hiermee aan te haal: “ ’n Mite is dan ’n simboliese uitdrukking van die psige se onderbewuste (*sic*) en toeganklik vir die mens se bewussyn deur projeksie op natuurgebeure” (Steenberg 1993: 451).

Degenaar (1989c) verduidelik dit as volg. Die psige bestaan uit verskeie sirkels, die eerste is ’n persoon se eie verhaal, of persoonlike teks. Die tweede sirkel bestaan uit tekste “daarbuite”, die dinge wat deur ander mense geskryf is, soos poësie, romans en dies meer. Die volgende sirkel bevat sprokies, boodskappe wat mens van kleins af hoor maar wat steeds uiters betekenisvol is. Sirkel vier is vol argetipes, die fondament van ander tekste wat die betekenis van die lewe weergee. Sexton plaas hierdie sirkels direk bo-op mekaar sodat die een die ander voed om haar eie betekenis weer te gee. Die agtergrond van die sprokie, byvoorbeeld die paddaprins, dra steeds betekenis aan die leser oor al verskyn dit as palimpses in Sexton se gedigte.

Die beeld van ’n vis neem ’n ander draai in Sexton se gedig “Consorting with angels” (Sexton 1982: 111), waar sy skryf:

I have no arms or legs.  
I’m all one skin like a fish.

Hierdie gedig het weerklanke van Jonker se “Met hulle is ek” (Jonker 1994: 127), want Sexton begin ook met *I was tired of being a woman*. Mens moet dit in die konteks van haar seksualiteit lees weens haar gebruik van die woord *gender* (reël 10) asook die versreëls:

There were still men who sat at my table,  
circled around the bowl I offered up.  
The bowl was filled with purple grapes  
and the flies hovered in for the scent.

’n Vrou kan heel onskuldig ’n bak vrugte aan ’n man bied. Binne die konteks van die gedig is dit duidelik dat hierdie bord die sensuele verteenwoordig, net soos die visse wat in verband met “It is a spring afternoon” bespreek is. Dit bring die heerlike verligting – of Jonker ook hierna gehunker het? – aan die einde van die gedig, wanneer die ek-

spreker ontklee word en hulle ontdek sy het nie arms (om mee te omhels nie), nog bene (om soos 'n ster oop te vou, Jonker 1994: 98) nie. Met die slotreëls:

I'm no more woman  
than Christ was a man.

'n Vergelyking wat bloot feitelik kan wees, of 'n uiters goeie parallel met die Een wat ook deur middel van 'n Vis verteenwoordig word. Hierdeur word daar weer op die terugkeer na die baarmoeder gesinspeel, veral as dié digters meen hul lewens sal alleenlik betekenis verkry ná hul dood, soos Jesus s'n. Jonker skryf "Timmerman bou aan 'n kis / Ek maak my gereed vir die Niks" (1994: 75), wat die leser weereens daarop attent maak dat die digter (soos Plath en Sexton) wag dat 'n grafgrawer nader geroep word om vir hulle plek te maak agter 'n grafsteen. Hierdie vooruitwysing bring die leser al nader aan die begraafplaas.

### *1.7 Bome*

Robert Graves het Plath en Hughes se digkuns ten sterkste beïnvloed (Skea, persoonlike kommunikasie<sup>4</sup>), waarvolgens "True poetry rises from a sense of the forces of life and death as they pass through nature and can be stirred forth or represented by a White Goddess" (Myers 2001: 7). Dit het Plath se gedigte oor bome nie net tematies met die dood in verband gebring nie, maar ook by die "Beth-Luis-Nion"-boomalfabet wat in The White Goddess (Graves 1952) verskyn. Hiervolgens is die taksusboom die letter "T". Plath het daarvan gehou om met woorde en klanke te speel. Sy skryf in 1951 in haar dagboek "somewhere along the thin, tenuous thread of your existence there is ... this particular individual which is spelled 'I' and 'you' and 'Sylvia'." (Plath 2000: 63). Na aanleiding van haar gedigte is daar ook die *eye* en *yew* wat by analogie by "Sylvia" aansluit. "The moon and the yew tree" (Plath 1981: 172) is gevolglik 'n gedig oor die persoon Sylvia Plath. Vanuit die boodskap van die taksusboom se donkerte en stilte (reël 28) is dit 'n uitspraak wat die gemoedstoestand van die ek-spreker (of "I") beskryf. Graves se mitologie lui dat die taksusboom die dood verteenwoordig (Graves 1952: 192) wat binne die konteks van die gedig pas volgens reël 6 wat kopstene naas hierdie boom plaas. Soos Jonker se "Lied van die grafgrawer" (Jonker 1994: 100) bepeins die ek-spreker die natuurlike elemente wat 'n kerkgebou met sy begraafplaas omring. In Plath

---

<sup>4</sup> Dr Ann Skea, Sydney, Australië ([ann@skea.com](mailto:ann@skea.com)). Webwerf oor Ted Hughes: <http://ann.skea.com/>

se gedig hou die gras (reël 3) – ’n ogie? – en is alles in die lig van die maan blou. ’n Kleur wat Jung vanselfsprekend as van die maan bestempel, asook die *White as a knuckle* (reël 9). Die dood word met bome in verband gebring in “Lied van die grafgrawer” waar “skraal sipresse” (reëls 2 en 17) oor die grafte waak. In reël 5 dink die ek-spreker na oor hoe “die siel ontvlug” asof dit direk na die wakende sipresse toe keer. Die gedig spreek die wens uit om by die dooies te wees (reëls 15 en 16).

“Windliedjie” (Jonker 1994: 42) is nog ’n gedig waar Jonker oor bome skryf: denne. Hier word selfs die sterre aan die slaap gesus (reëls 2 en 3). Indien slaap as parallel van die dood beskou word, ’n algemene verskynsel volgens T. T. Cloete (2002), kan hierdie liefdesgedig beskou word as iets wat in die duister (reël 10) tussen dooies plaasvind. Krige bevestig in “Die dood” (1985: 19) “Die Dood is soos die slaap: ’n lange nag”. In hierdie gedig maak Jonker soos Van Wyk Louw in sy “Gesprek van die dooie siele” (Opperman 1990: 135): die ek-spreker vra waar haar beminde slaap en die antwoord (in strofe 2) is: “Denneboom donker, rooipad en naglied”. Dat hier juis van dennebome gepraat word bring dit lynreg met Jung in verband: “Transformation into the pine-tree amounts to burial in the mother” (Jung 1956: 425). Hierdie feit, in samehang met die dood van Jonker se ma, gee die “Dennebos herinnering / dennebos vergeet” van “Bitterbessie dagbreek” (Jonker 1994: 66) ’n ander perspektief. Die ek-spreker het “verdwaal” (reël 11), maar kan nie na iemand soos ’n ma keer vir raad nie, want dan “trap” sy in haar “leed” (reël 12) van die werklikheid dat sy nie ’n ma het nie. Die “dennebos” kan ook simbolies van die onbewuste wees na aanleiding van die aantal herinneringe wat die bos vir die ek-spreker hou (Van der Merwe 1991).

Op 15 Desember 1964, kort na haar terugkeer na Suid-Afrika, skryf Jonker “Plant vir my ’n boom André” (Jonker 1994: 124), “Sodat ek my gestalte kan herken” (reël 2). Volgens Jung is die simbool van die boom hoofsaaklik moederlik. ’n Boom bied skaduwee, beskerming, het voedsame vrugte, is die bron van die lewe, is solied en permanent (Jung 1967: 272). Wanneer Jonker dus vra of sy haar gestalte in die akkerboom kan herken, is dit die aspekte waarna sy op soek is. Soos ’n spieël soek sy iets waarin sy haarself – maar ook haar ma (soos reeds in Afdeling 1.5 bespreek) – kan vind. Die spieëls kom in die tweede laaste reël weer ter sprake in die meervoud, ’n erkenning dat die ek-spreker haarself nie net in ’n spieël of ’n akkerboom sal vind nie, maar ook in die hond (reëls 4 en 13). Volgens Jung het ’n boom die dubbelsimboliek van

moeder en dood (Jung 1967: 304). In hierdie verband noem hy dat bome hol is en derhalwe as doodskiste gebruik word (Jung 1956: 233). Die ek-spreker se versoek dat die boom nie “versplinter / vergruis” (reël 8) word nie maak dit beduidend in die sin dat die boom “heel” of “hol” gehou moet word. By implikasie sodat die ek-spreker na haar (ironies dooie) ma toe kan terugkeer. “The dead are delivered back to the mother for rebirth” (Jung 1956: 233). Die hele gedig word op hierdie manier ’n versoek dat die moeder-simbole staande bly sodat die ek-spreker daarna toe kan terugkeer.

Plath se “Elm” (Plath 1981: 192) begin: *I know the bottom, she says*. Aangesien *the bottom* geen konteks het nie, behalwe dat sy dit met haar penwortel ken, kan dit moontlik op die onderpunt van depressie dui, wat ’n mens naby aan die dood laat voel. Dit pas by Hughes se interpretasie van sy vrou se gemoedstoestand – dat sy besig was om in haar doodskis in te klim. Ted Hughes se *Birthday Letters* (1998) vorm ’n soort rugkant van talle van Plath se gedigte. Hierin verskyn “The table” (Hughes 1998: 138) wat ’n stellasië vir Plath se “Elm” is. In “The table” word olmhout se funksie as vir ’n doodskis uitgespel (reël 5), wat by Jung se definisie van hout pas al word hierdie spesifieke houtsoort eintlik vir skeep en meubels gebruik (Vescoli 1999: 112). Hughes maak dit egter duidelik dat hy met baie liefde vir sy vrou ’n lessenaar wou maak en nie ’n kis nie (reëls 6 en 53). Tog besef hy dat dit die resultaat was, want sy het hierdie plank gebruik om ’n pad na haar dooie pa toe oop te skryf (reël 13). Die ek-spreker van “Elm” sinspeel in reël 31 daarop: *I am terrified by this dark thing*. Laasgenoemde kan depressie/swart/*nigredo* gevoelens wees, of soos Hughes meen, Otto Plath. Die slotsom waartoe albei digters kom is dat hierdie koers wat Plath inslaan doodmaak (laaste reël).

Al dra die gedig die naam van ’n boom, is daar buiten die wortels (reëls 1 en 17) en die takke (reël 39) geen direkte verwysing na ’n olm nie. Die volgende reëls uit “Elm”:

The moon, also, is merciless: she would drag me  
Cruelly, barren.

sluit by hierdie reëls uit “The moon and the yew tree” aan:

The moon is no door. It is a face in its own right,

...

It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet  
With the O-gape of complete despair. I live here.

Die argetipiese beelde wat hier ter sprake kom hou almal verband met die moeder, soos reël 17 (“The moon and the yew tree”) dit stel: *The moon is my mother*. Die taksusboom wys na die maan (reël 15), maar is vanself ook ’n moedersimbool (Jung 1956: 233) en deur sy soort (taksus) ’n boom van die lewe en dood. Hierdie maan/moeder sleep Plath rond volgens die versreëls wat “Elm” by “The moon and the yew tree” laat aansluit. Deur middel van simboliek wil Plath (taksusboom/ “T”) met die maan (haar ma) verenig wees, maar vir haar is dit ’n pynlike ervaring omdat sy nie liefde of troos hier vind nie (reëls 17 en 27) en is die verlange dus eerder na die dood (volgens die laaste reëls van albei boom-gedigte). Hierdie verlange kom ook simbolies in “Plant vir my ’n boom André” voor.

In “Little fugue” (Plath 1981: 187) verskyn die taksusboom weer met sy vingers/takke in die wolke. Plath bring weer die kleur swart naas hierdie boom, dié keer met ’n blinde persoon (reëls 4 en 5). Hierdie donkerte word beklemtoon deur die wit van ’n oog in reël 7, wat ook ’n *white I* sou kon wees. Vergelyk reël 14 wat herskryf sou kon word as *black you, white I* aangesien sy haar wit oë nie van hierdie donkerte af weg kan hou nie. Hierdie *you* verwys na aanleiding van die res van die gedig na Otto Plath, ’n woordspel wat in strofe 7 die duidelikste is:

A yew hedge of orders,  
 Gothic and barbarous, pure German.  
 Dead men cry from it.  
 I am guilty of nothing.

Dit kan na Hughes verwys wat graag na Beethoven geluister het (reël 13, *he could hear Beethoven*), soos Woolf ook gemaak het om te kan skryf (Dally 1999: 108). Na aanleiding van Hughes se “The lodger” (Hughes 1998: 124) was daar *Efforts to make my whole / Body a conduit of Beethoven, / To reconduct that music through my aorta*. Moontlik het Hughes probeer om Plath deur middel van Otto Plath se musiek terug te wen. Hy personifieer die musiek wanneer hy sê *So he could run me clean*. Asof Hughes daarvan bewus was dat ’n gaping tussen hom en Plath begin groei het en dit as ’n fisieke hartkwaal ervaar het. Sy was besig om haar in doodgedigte te verberg en hy kon haar nie meer bereik nie. Hy het sy vriend, Lucas Myers, later daarvan vertel en dit *heart fibrillations* genoem. Dit het eers weggegaan toe hy besluit het hy wil nie doodgaan nie (Myers 2001: 78-79).

Soos reeds genoem, het 'n kennis van spieëls en Dostojevski 'n invloed op Plath se werk gehad. Verder nog is dit duidelik dat sy klippe op verskeie maniere simbolies gebruik het om haarself mee te verteenwoordig. Al hierdie elemente word in "The lady and the earthenware head" (Plath 1981: 69) aangewend. Dit blyk dat sy 'n erdewerk masker van haarself gehad het wat vir haar soos 'n spook in die huis was, maar sy het nie die moed gehad om daarvan ontslae te raak nie. Waarskynlik sou dit 'n simboliese vernietiging van die self wees, soos om 'n spieël wat permanent haar beeld weerkaats weg te gooi.

Die gedig word afgesluit met 'n *basilisk-look of love* wat 'n hele reeks mites aktiveer. Een blik van die oog van 'n basilisk sou dodelik wees en die enigste manier om dit te negeer was deur 'n spieël daarvoor te hou, want dan sou die basilisk uitmekaar bars sodra dit sigself sien (Lane 1979: 109). Plath het net haarself (of Aurelia) in spieëls gesien, iets wat haar van haat en/of woede sou kon laat bars het. *A disturbance in mirrors, / The sea [Aurelia] shattering its gray one [Plath]* ("The couriers", reëls 11-12, 1981: 247). Só beskou, kan 'n mens verstaan hoekom sy daarvan ontslae wou raak.

Die gedig het tot stand gekom toe Plath en Hughes besluit het om die masker in 'n wilgeboom te plaas (strofe 4). Hierdie feit ontlok verdere bygelowe aangesien heksery en die bose oog by die aanraking van 'n wilgeboom verwyder is<sup>5</sup>. Daar is ook 'n bygeloof wat lui dat wanneer 'n kind of dier met die tak van 'n wilgeboom geslaan word, die geslaande nie verder sal groei nie (Opie en Tatem 1989: 446).

In sy gedig oor die episode, "The earthenware head" (Hughes 1998: 57), bring dit by Hughes net vrae op. *What witchcraft might ponder it? wonder hy, en later that was what you called the head. Evil.* Klaarblyklik was hulle nie bewus van die "towerkrag" van wilgebome nie, wat al Plath se voorspooksele tot niet sou kon laat gaan het. Volgens Hughes se gedig was die masker weg toe hulle dit later weer gaan soek het. Plath het egter die gevolge van die bose oog selfs daarna nog aangevoel na aanleiding van die laaste strofe van haar gedig. Hughes het gemeen dit het in die rivier geval vanwaar dit in aanraking gekom het met Plath se dooie pa. So gelees, het dit deel van die onbewuste begin vorm en haar steeds getreiter.

---

<sup>5</sup> Pickering D. 1995 The Dictionary of Superstitions Londen: Cassell.

Hughes se idee, figuurlik gesproke, dat Plath se “ander kop” in die rivier geval het en see toe gevoer is, bring die mite van Orpheus ter sprake. Op ’n manier verander dit haar in ’n vroulike Orpheus (Wagner 2000: 86). Orpheus se beeldskone vrou is oorlede kort nadat hulle getroud is en hy besluit toe om haar uit die doderyk te gaan haal. Op pad terug vandaar het hy haar met sy mooi musiek uitgelei, maar moes nie terugkyk voordat sy weer in die land van die lewendes was nie. Ongelukkig kon hy nie die versoeking weerstaan nie en draai toe op die laaste oomblik om, om na haar te kyk. Op daardie oomblik verloor hy haar en sy hart verhard teen alle vroue. Dié woede het die Menades kwaad gemaak en hulle trek toe verwoed al sy ledemate uitmekaar. Orpheus se kop het in ’n rivier beland waar dit aanhou sing het, die hele pad see toe, vanwaar die seestrome dit na die eiland van Lesbos gevoer het (Littleton 2002: 193).

Die mite spreek duidelik tot die Hughes : Plath verhouding, asook die Otto : Sylvia verhouding. Hughes moes na Plath se dood haar digkuns postuum uitgee en sodoende het haar idees (of kop) steeds uit die doderyk met hom gepraat. So ook, is Plath, deur haar kop in die rivier te verloor, deur Otto na die doderyk teruggeroep, waaruit sy haar nie kon losmaak nie. Volgens Plath se “All the dead dears” (Plath 1981: 70) is die beeld wat onder uit die wateroppervlak opdoem, *where the daft father went down* (reëls 22-23).

Deur middel van die (denne-)bome slaan die “timmerman” (Jonker 1994: 75) ’n kis aan mekaar. Tot dusver is die psige dus voorberei om na die baarmoeder toe terug te keer (Afdeling 1.4), die spieëls is bedek (Afdeling 1.5) en die gat is gegrawe (Afdeling 1.6). Buiten die lyk wat begrawe moet word, het die digters deur middel van hierdie simbole dit duidelik gestel waarop hulle afstuur.

### ***1.8 Hond/maan***

Jung haal sekere sielkundige beginsels uit die geskrifte van die alchemiste (Jung 1963: 106), onder andere die alchemiste se oortuiging dat die maan op geheimsinnige wyse met die mens se denke verband hou (Jung 1963: 135). Hiervolgens is die maan/*luna* verteenwoordigend van die onbewuste en die son/*sol* van die bewuste. Van nature is die maan soms helder (volmaan) en soms donker (donkermaan), maar die son is altyd helder. Sielkundig gesproke onderskei die bewuste hom só van die onbewuste,

daarteenoor is die onbewuste nie net met sy eie negatiewe sy besmet nie, maar ook met dié van die bewuste (Jung 1963: 148). Die alchemiste het ook diere en kleure aan hierdie elemente toegeken: Die son (rooi) is deur 'n leeu of arend verteenwoordig en die maan (silwer of wit) deur 'n hond (teef). Indien 'n kruising van hierdie elemente plaasvind is die resultaat 'n blou hond wat rofweg ooreenkom met die *filius philosophorum* (Jung 1963: 149) of suiwer klip waarna die alchemiste gestreef het.

Jonker se “O die halfmaan” (Jonker 1994: 98) roer hierdie tema aan. Reël 1 lui: “O die halfmaan is die dag se skyf” waarin die son en maan; dag en nag direk oormekaar skuif. So ook die res van die gedig wat geslagsomgang beskryf. Vir die ek-spreker is hierdie belewenis aan die eenkant lig (reël 11), maar ook onaangenaam aangesien dit vergeet moet word (reël 12). Die beeld van die maan en 'n hond is vir Jonker verwisselbaar, soos in “Swanger vrou” (Jonker 1994: 48), “die maanskyf, 'n nat snoet wat beef”, wat op sy beurt weer by “Hond” (Jonker 1994: 106) aansluit (Van Wyk 2000).

Jonker se minderwaardigheidsgevoel word in “Hond” uitgebeeld, waar sy haar as hond voordoen. Iets wat ook in haar heel eerste gedig, “Ontvlugting” (Jonker 1994: 17), waargeneem kan word waar sy skryf “Ek is die hond wat op die strande draf”. Sodra 'n persoon figuurlik gesproke met 'n hond vereenselwig word, het hy/sy 'n lae dunk van hom-/haarself. Net soos dit in reël 1 uitgespreek word: “Ek lê onder jou hand – 'n brak”. Hier word die spreker letterlik en figuurlik in 'n onderdanige posisie geplaas. Hy lê nie net figuurlik onder die leser se hand soos 'n basterhond nie, maar ook letterlik in die vorm van 'n gedig, wat die leser in sy hand moet vashou om dit “onder oë” te hê (Gertenbach 1997). Sexton plaas haarself ook in hierdie posisie in “The wedlock” (Sexton 1982: 510), waar sy in die laaste strofe meen sy lê by haar man se elmboog soos 'n hond. Plath doen dit in “Words for a nursery” (Plath 1981: 73), strofe 2:

I learn, good circus

Dog that I am

Die onderdanige en frustrerende aard daarvan kom telkens in die gedigte voor.

Die atmosfeer van “Hond” is negatief, selfs bedreigend (reëls 2 en 3). Die “haar” in reël 4 is 'n verwysing na die maan en nie na die hond nie, al lyk dit asof die hond en sy baas in die maan is (reël 3). Die verweefdheid van die maan en die hond word daargestel deurdat albei knor en tjank (reëls 2 en 3) en albei is agter tralies (reël 4). Dit veroorsaak

'n spookagtige atmosfeer wat in die “wit kom en gaan” (reël 6) uitloop. Die wit kleur is (volgens Jung) vanselfsprekend die maan.

Die tweede strofe, wat ook die middelste strofe is, word tipografies isoleer deur middel van hakies. Dit is asof die digter hierdie strofe, met sy dromende verlange, wou bedek tussen die ander twee strofes en dit ook nog tussen hakies plaas, in 'n soort beskermende posisie. Dit vorm die kern van die gedig en die digter se verlange om vry te wees van die nagtelike (donker) tralies van maan en sterre (strofe 1) en oor die vlaktes te gaan hase jag. Waar die spreker in die eerste strofe “in” die stilte en die maan is, gaan hy in die tweede “oor” die karoo en die vlaktes.

Daar is 'n herhaling van die wit kleur van die maan in reël 11, wat na “wit vlaktes van jou hande” (of handpalms) verwys. Die “vlaktes” van “hande” toon die invloed van Krige se vertaling van “Le front aux vitres” (Met my voorkop teen die vensters) (reël 3): “Klein-klein vlaktes in my oop hande” (Krige 1962: 84). Die hond wat in die eerste strofe rustig onder “jou” hand gelê het, jag skielik hase, maar deur middel van die metafore jaag hy oor die vlaktes (reëls 8-9), om die wit ronde vlaktes van “jou hande” te vind. Op hierdie manier stem die handpalms met die maan ooreen – waar die handpalms óf rond is, óf afgeplat soos van die kant gesien. Maar waar dit in die eerste strofe agter tralies geplaas word, word dit in die tweede 'n soort najaag van die hande/maan (tralies). Van Wyk meen dat strelende hande in die Jonker-oeuvre liefde oordra (1986: 239).

Die woorde “wou” en “nog” (reël 7) dui daarop dat die hond eintlik glad nie van posisie verander het nie. Hy was nóg van plan om daarheen te jaag. Miskien is dit dan die hande wat oor hóm jaag, asof die wit handpalms weer en weer oor hom streef, net soos die wit maan se kom en gaan (reël 6). Die genot hiervan word deur die “o” (reël 10) uitgespreek. Die literêre kritikus, Suster Bernetta Quin (Lane 1979: 111), wys daarop dat die vorm van die maan ook in die “O” (soos in reël 11) voorkom. Dit laat dink aan Jonker se “O die halfmaan” (Jonker 1994: 98) – 'n soort selfweerspreking. Jonker kom met 'n besondere nuutskepping in “Gistraand” (Jonker 1994: 63) na vore wanneer sy praat van die “perdeskoen maan”. Terloops kom die “o”-klank by Plath hoofsaaklik in verband met wanhoop voor. Voorbeelde is “The rival” (Plath 1981: 166), *her O-mouth grieves at the world; yours is unaffected*. “Yours” verwys na die moeder-figuur. “The moon and the

yew tree” het ’n *O-gape of complete despair. I live here* (reël 11), wat die ek-spreker se droefheid herhaal.

Die elemente waarna die hond verlang het is nie daar nie, want hy is besig om te tjank (reëls 12 en 15). Die “ruk” in reël 13 kan wees as gevolg van sy huilende (en rukkende) skouers, of soos die plukkende beweging wat honde maak wanneer hulle iets speels byt. Al waaraan hierdie hond egter ruk en pluk is die eensaamheid van die nag (reël 12: “Vanaand” en reël 13: “ritme van die maan”). Hierdie eensaamheid word ook ingeperk deur die hondehok, asook die maan (met sy tralies van sterre, reël 4) en die baas (reël 16), wat ook wit is soos die maan. Hierdie beeldgebruik is sprekend van Jonker se milieu: Apartheid Suid-Afrika. Die eensaamheid word deur die verlange van ’n “langluidende blaf” (reël 15) begelei. Hierdie sinsnede dui ook op die lang ure van die donker nag wat in reël 17 deur sy kortheid tipografies op sy eie staan.

“Die tjankende maan,” (reël 3) skep die atmosfeer van hierdie gedig. Dit skep ’n beeld waar die maan uit die donkerte van bo neerblik op die ek-spreker en deur te tjank die hond en sy baas neerdruk en verenig. Hierdie beeld herhaal hom in “Police protection guaranteed” (Jonker 1994: 99), waar die “halfmaan hondroep” (reël 9). In hierdie verband haal Jung ’n alchemistiese stuk aan waarin ’n hondsdol hond – wat ’n vrees vir water het – by volmaan amper verdrink, van sy hondsdolheid genees word en soos ’n arend wegvlieg (Jung 1963: 155). Jung lig hier twee feite uit: die hond se donkerte of malheid verdwyn by volmaan waarna hy ’n dier verteenwoordigend van die son word (arend); en die hond was op sy siekste gedurende donkermaan wat ooreenkom met *nigredo*. Die atmosfeer wat in hierdie gedig geskep word kom ook hiermee ooreen, veral as die maan so dun is soos een van die tralies van reëls 4 en 16, of soos ’n plat hand (reël 11). In vergelyking met “Police protection guaranteed”, is die aanname dat hier nie na ’n volmaan verwys word nie.

Sexton se surrealistiese “The fire thief” (Sexton 1982: 460) raak soortgelyke temas aan. Die gedig handel oor vuur wat op die een of ander manier van die mens verwyder is. Hulle besluit toe om ’n hond na God toe te stuur (na verskeie ander pogings) om die vuur in die hande te kry. ’n Hond “swem” na God toe, wat die vuur vir hom gee en vra dat dit heilig gehou moet word, maar die mens het nie geluister nie. Die gedig eindig soos volg:

Called myself,  
Ms. Dog.  
Why?  
Because I am almost animal

Die ek-spreker in Jonker se gedigte vind troos by honde (of sy vereenselwig haar daarmee), soos ook blyk uit “Met klei en kryt” (Jonker 1994: 35):

maar saans soek ek in allengheid rond  
...  
selfs die hond wat dalk op die agterstoep wag

en “Plant vir my ’n boom André” (Jonker 1994: 124):

gee vir my ’n hond  
met pote wat ek kan soen  
snags as jy slaap toornig en goed

In “Met klei en kryt” kom daar ook ’n vrees vir die maan voor (reël 7) wat belangrik is indien die maan as simbool van die moeder gelees word. Indien die tweespalt jeens die oseaaniese ervaring in oënskou geneem word, is die ek-spreker se soeke én vrees jeens die maan/hond verstaanbaar. Van Wyk maak hierdie vergelyking in sy bespreking van “Aan MB” (Jonker 1994: 141). Volgens hom is dit die *gestorwe* moeder wat teen die ek-spreker opspring (Van Wyk 1986: 137).

Plath maak nie so dikwels van ’n hond as ooreenstemmende simbool gebruik nie, maar wel die maan. Sexton herinner ons in ’n ongetitelde gedig (Sexton 1982: 564) aan die rol wat die maan ook nog (buiten Jung se hipotese) kan speel:

We meet once a month,  
like the moon,  
like the menses.

Plinius (1 AD) meen “a menstruating woman sours the wine, destroys the crops, dries the garden, makes the fruit fall from the trees and kills the bees”. Só ’n vrou klink kranksinnig – die Engelse “lunatic”. Hierdie woord het sy oorsprong in die Latynse

*lunaticus* wat dui op 'n soort verstand wat van die veranderinge van die maan afhang<sup>6</sup>. Vir Sexton is die maan iets waarop 'n mens kan staatmaak, soos 'n maandstonde. Hierdie rol van die maan het 'n sterk invloed op die see, aangesien die getye daardeur bepaal word. Jonker verbind die maan en die branders in "Gesprek op 'n hotelterras" (Jonker 1994: 101) en verbind dit met haar eie dood (reël 1). Hier word die obsessie na die dood amper soos 'n drang uitgespreek:

My dood klop agter my oogappels soos die maan  
Ek hoor hom roer agter die galme van die branders

Deur middel van die titel sluit Jonker se gedig by Krige se "Gesprek op die hotelterras" (1985: 244) aan. In hierdie gedig word 'n gesprek tussen 'n bedelaar en "Meneer" beskryf. Die enigste verband tussen die twee gedigte, benewens die titel, is dat Jonker haar waarskynlik nie aan Krige se gesprek wou steur nie. Gedagtes aan selfmoord het haar eerder besiggehou, na aanleiding van "wat wil ek weet van hul eenderse kwale" (Jonker 1994: 86). Die feit dat die gedagtes "soos die maan" is beteken dat dit altyd daar is, elke dag (al is hy nie altyd sigbaar nie), en elke nag (al is hy nie altyd "vol"(-maan) nie). Die "hom" in reël 2 verwys na die dood wat weer en weer kom en oor haar gedagtes speel soos die branders weer en weer op die strand stort (Gertenbach 1997). Dit is iets wat Plath ook herken het volgens *Tireless, tied, as the moon-bound sea* ("Hardcastle Crags") en in "The Munich mannequins" (Plath 1981: 262) skryf sy,

Unloosing their moons, month after month, to no purpose  
The blood flood is the flood of love.

Hierdie gedig is op 28 Januarie 1963 geskryf, die jaar toe Plath selfmoord gepleeg het. Binne hierdie konteks is dit moontlik dat dit 'n gedig is wat uit haar woede en depressie voortgevloei het. In strofe twee noem sy byvoorbeeld die taksusboom en herhaal *The tree of life and the tree of life*. Volgens Keltiese mites, wat Graves bestudeer het, is die taksusboom die uitgeworpe boom van die dood (Vescoli 1999: 151). Hier skryf sy dus eintlik oor die dood eerder as geboorte en nuwe lewe.

Die samehang van menses en maan kom hier ter sprake. Die bloed verwys na bloed wat nie bevrug word nie, want *It means: no more idols but me* (reël 8). Dit dui op 'n

---

<sup>6</sup> Onions C. T. 1966 *The Oxford Dictionary of English Etymology* Londen: Oxford University Press.

eensaamheid wat deur die res van die gedig beskryf word. Die ek-spreker ervaar die stadslewe sonder 'n minnaar in die middel van die winter, wat soos 'n uitroep na (romantiese) geselskap is. Want al bevind sy haar nou in die "ideale" posisie – sy is alleen en kan haar kreatiwiteit uitleef – is hierdie perfektheid 'n pynlike ervaring. Dit erken sy ook in "The Munich mannequins": *Perfection is terrible, it cannot have children.*

Wanneer Plath van die maan praat, gebeur dit dikwels in die konteks van die kleur blou, 'n kleur wat verbind kan word met Jung se "dog of celestial hue" (Jung 1963: 147) wat voortkom wanneer *sol* en *luna*/hond verenig word. In "The moon and the yew tree" is *The light blue* (reël 2) en later in dieselfde gedig val die wolke in blou oor die gesigte van die sterre (reël 23) waar al die heiliges blou is (reël 24). In "Hardcastle Crags" verskyn *moon-blued crooks* (reël 3) en in "The princess and the goblins" (Plath 1981: 333), *the moon / whose holy blue anoints her injured hand* (reëls 5-6). Blou kan ook 'n kleur wees wat sy met Aurelia assosieer het (Lane 1979: 107), volgens reëls 17-18:

The moon is my mother. She is not sweet like Mary.

Her blue garments unloose small bats and owls.

In "Moonrise" (Plath 1981: 98) word hierdie moeder *Lucina, bony mother* genoem.

Die funksie van die maan kom ten sterkste in "The moon and the yew tree" voor, wanneer dit ... *drags the sea after it like a dark crime* (reël 10), wat waarskynlik verwys na die getye, of die manier waarop die moederfiguur se ysige hand die ek-spreker se gedrag as moeder (teenoor Frieda) affekteer. Buiten die kleur blou, is die maan wit, 'n "toe deur van wanhoop" (reël 11), waar die ek-spreker leef. Hierdie beklemmende atmosfeer is soos *nigredo*.

Hierdie vrou/moeder kom soos 'n heks vol duister elemente, vlêrmaise en uile (reël 18) voor. Plaas mens dit in die maanskyn, is die ek-spreker se onbewuste in *luna* – die donker sy van die maan, soos Jung dit beskryf. Die slotreël bevestig dit: *And the message of the yew tree is blackness – blackness and silence.* Wat ook die gemoedstoestand van die ek-spreker is.

Dieselfde elemente kom in "The angel food dogs" (Sexton 1982: 539) voor soos bespreek in verband met Plath se gedigte. Sexton gooi dit alles bymekaar wanneer sy haar moeder (Mary) en by implikasie ook die Moeder Maria aanspreek:

I want to be white.

I want to be blue.

Hierdie gedig is vol woede en selfverwyd waarin die ek-spreker nie die mas kan opkom nie (*nigredo*). Na aanleiding van:

Mary, Mary, virgin forever,

Whore forever,

give me your name,

give me your mirror.

Boils fester in my soul.

In bostaande versreël kom die ek-spreker soos 'n Job-figuur voor wat sy lot bekla en niks daaraan kan verander nie. Ook weens die swere (vergelyk Job 2: 7: "Die Satan het van die Here af weggegaan en vir Job met pynlike swere getref, van sy kop tot sy tone") wat in haar etter. In Sexton se "The author of the Jesus papers speaks" (1982: 344), vertolk die ek-spreker 'n droom. Sy is besig om 'n koei te melk en sukkel terwyl sy vir die *moon juice* (reël 7) wag. Die metafoor van melk as "maansap" bring die maan weer binne die sfeer van 'n moederfiguur, wat deur die volgende reël bevestig word: *waiting for the white mother*. Wat verder uit die gedig blyk is dat die moederfiguur by Sexton skaamte teweegbring, asook 'n poging om 'n ander, nuwe moeder vir haarself te skep.

Vir Plath het die maan die gesig van vele vroue en het dit 'n "baleful influence" volgens Erica Wagner (2000: 178). Jung haal in hierdie verband Plinius aan wat die maan 'n "womanly and gentle star" noem (Jung 1963: 129). Vir Jung is die son die bewuste, terwyl die maan die onbewuste simboliseer, ofte wel, die suster, bruid en moeder van die son. Die son en maan (*sol* en *luna*) vorm 'n *coniunctio* waar 'n kind, die lapis uit voortspruit (Jung 1963: 371). Of Plath van hierdie simboliek bewus was, val te betwyfel. Sy het egter daarvan gebruik gemaak net soos Jung dit uitgelê het.

Buiten haar ma, soos hierbo, is die maan 'n *stone madonna* (Plath 1981: 121); *a sorry mother* (Plath 1981: 144); *mum as a nurse* (Plath 1981: 157) en in "The rival" (Plath 1981: 166): *If the moon smiled, she would resemble you*. In hierdie gedig kry mens 'n sin

vir die gemengde gevoelens wat Plath jeens hierdie vrouefigure koester. Aan die eenkant wil sy hê die maan moet vir haar omgee, maar is ook bewus van die gevaar hiervan (reëls 2-3):

You leave the same impression  
of something beautiful, but annihilating

Dit is dieselfde teenstelling wat in "The moon and the yew tree" voorkom, soos reeds bespreek. Sy spreek byvoorbeeld in strofe twee van "The rival" hierdie simbool (maan/vrou) aan en sê *And your first gift is making stone out of everything*. Hughes het ook agtergekom wat 'n sterk invloed die maan op sy vrou het en skryf in "Night-ride on Ariel" (Hughes 1998: 174):

Your moon was full of women  
Your moon-mother there, over your bed ...  
... Moon of dismemberment and resurrection.

In "Three women: A poem for three voices" (Plath 1981: 176) kom die maan in die gewaad van 'n verpleegster voor. *The moon's concern is more personal / She passes and repasses, luminous as a nurse* (reëls 4 en 5). Waar die maan weer in teenstelling met vrugbaarheid geplaas word: *She is simply astonished at fertility* (reël 7), asof sy nooit kinders wou hê of moes gehad het nie.

Hierbenewens kom Plath se maan dikwels tesame met bome voor, soos reeds genoem ("The moon and the yew tree"). In "Purdah" (Plath 1981: 242) sleep die maan bome agter haar aan (reël 11). "Childless woman" (Plath 1981: 259) is een van Plath se latere gedigte en waarskynlik die enigste waar die bome deur die maan "vrygelaat" word.

..., the moon  
Discharges itself from the tree with  
Nowhere to go.

Vantevore was die maan op 'n manier noodsaaklik om die bome te plaas, waar hulle nou skielik doelloos rond dwaal. Volgens Jung is die boom hoofsaaklik 'n simbool vir die moeder (Jung 1956: 424).

In "Thalidomide" (Plath 1981: 252) val Plath se beelde soos volg in Jung se beeldspraak. Die titel dui reeds aan dat ons hier met 'n geboorte van 'n misvormde baba te doen het.

Talidomide is as kalmeermiddel gebruik maar nadat ontdek is dat dit gebrekkig fetusse tot gevolg het indien dit gedurende die eerste paar maande van swangerskap geneem word, is die gebruik daarvan gestaak. Binne hierdie konteks spreek reël 1, *O half moon*, die moeder aan (Jung 1963: 21), wat lynreg is met Plath se ander maan/vroulike beelde.

Die kort, afgekapte versreëls laat die ek-spreker bitsig voorkom: *nigredo*. Reël 3 spel dit uit: *Negro, masked like a white*. Al is die maan wit (Jung 1963: 229) is dit veronderstel om die donkerte ("Negro"/*nigredo*) te bedek. Hierdie maan word in reël 20 verpersoonlik deur nat oë te bekom, die vog is ook 'n aspek van die maan (Jung 1963: 21), asook die kwiksilwer van die laaste reël (Jung 1963: 176). Die laaste reël word voorafgegaan deur 'n spieël wat breek, wat simbolies is vir sewe jaar van ongeluk (Opie en Tatem 1989: 250; Van der Merwe 1991). Ironies genoeg was Plath en Hughes sewe jaar lank getroud gewees. Die beeld wat geskep word is die skerwe glas of kwiksilwer wat soos 'n klomp mane uitmekaar spat of aborteer is. So 'n spieël het ook vir Jonker gebreek in "Bitterbessie dagbreek" (Jonker 1994: 66): " 'n spieël het gebreek / tussen my en hom".

Plath skep op hierdie manier 'n beeld van haar onbewuste/*luna* (maan) wat verwoed, melancholies en stukkend is. Jung stel dit so: "The moon, standing on the borders of the sublunary world ruled by evil, has a share not only in the world of light but also in the daemonic world of darkness ... that is why her changefulness is so significant symbolically: she is duplex and mutable like Mercurius" (Jung 1963: 25).

In Julie 1964 skryf Jonker "Heimwee na Kaapstad" (1994: 123) waarin die stad as moeder daargestel word. Buiten die feit dat Jung stede of plekke wat met eerbied bejeën word as moeder-simbole tipeer (Jung 1959: 81; Van Wyk 1986: 160), verklaar reël 8 dit. Die moederstad kom ook in "As jy weer skryf" (Jonker 1994: 118) ter sprake deur middel van Tafelberg (reël 6). Jonker het op 27 Maart 1964 Suid-Afrika verlaat en het eers op 12 Julie 1964 teruggekeer (Metelerkamp 2003: 152; Van Wyk 1999: 75) en 'n mens kan aanvaar dat "As jy weer skryf" (wat Junie 1964 gedateer is) ook vanuit 'n gevoel van heimwee voortgespruit het. Na aanleiding van reël 9 – "Het jou saamgedra soos 'n spieël" – en die voorafgaande verduideliking van spieëls in verband met die moeder, is die aangesprokene in hierdie gedig waarskynlik die moeder. Waar die ek-spreker in reël 8 haar bloed met dié van die son in Lissabon vermeng het, bedek sy dit in

reël 17. Volgens biografiese gegewens het Jonker vir André P. Brink in Spanje/Barcelona ontmoet (Metelerkamp 2003: 148; Van Wyk 1999: 73), 'n tyd wat sy as die “bloedbad in Barcelona” bestempel het (Louw 1994) – terloops ook 'n weerklank van Plath en Hughes se ervaring daarvan (“You hated Spain”, Hughes 1998: 39). Lissabon is egter in Portugal, waar Jonker nooit was nie. Dit kan wees dat sy dit met die “afwesige reise” (reël 5) wou verbind waar sy juis nie met Jack Cope (aan wie die gedig opgedra is) was nie. Die son/sol of manlike deel van die *coniunctio* (Jung 1963: 371) kan op die ek-spreker se minnaar dui van wie sy nou wil wegkom deur dit te bedek. Hierdeur rig sy haar by implikasie tot die maan/spieël (reël 9) of moederlike wat mens in haar oë weerkaats kan sien (reël 16).

Tesame met die maan is 'n tjankende hond, volgens bygeloof, die boodskapper van die dood (Opie en Tatem 1989: 121). Indien die hond vir geen rede tjank nie terwyl die maan afgaan (“perdeskoen maan”), is dit 'n teken dat die dood op pad is. Indien die maan egter groei, sal daar niks gebeur nie. Die simboliek is duidelik: dit is weereens 'n vooruitwysing asook sprekend van die digters se gedagtes.

### **1.9 Pop-simboliek**

Anna Jonker se dogter, Cathy de Villiers, beweer dat Jonker “al haar poppe vermoor het” (Vosloo 2003). 'n Mens kan net gis oor die werklikheid van hierdie stelling. Daar is drie gedigte waarin Jonker haarself as 'n pop uitbeeld; “Ontnugtering”, “Lied van die lappop” en “My pop val stukkend”. Jonker het in haar prosastuk, “'n Daad van geloof” (Jonker 1994: 192), 'n weergawe gegee van haar jeugherinneringe. Hierin spreek haar ouma haar as “Poplap” aan en dit was seker nog een van haar noemname gewees.

In “Ontnugtering” (Jonker 1994: 39) vind daar 'n direkte aansluiting tussen die digter en 'n pop plaas. Die volgende drie reëls is inleidende frases van die begin van sekere dinge: 'n Dag, asook die kuiken uit sy eier, waarna die fokus na die ek-spreker draai. Sy wou “die wêreld fop” (reël 5), deur vir haarself 'n masker op te sit en haarself as 'n pop voor te stel. Sy plaas haarself in 'n posisie waar sy altyd vir ander mense klaarstaan. 'n Pop bestaan vir die plesier van ander mense en 'n persoon wat haarself as pop voordoen wil ander mense altyd gelukkig hou. Sy het altyd 'n glimlag op haar gesig, maar niemand weet van die seergemaakte siel wat agter die porselein skuil nie. Plath se “The applicant” (1981: 221) is 'n sarkastiese weergawe van presies dieselfde gevoel. Die ek-spreker doen

*face* wat volgens reël 8 die ek-spreker is, klink soos 'n vertaling van Jonker se mening dat sy die wêreld wou fop, behalwe dat Jonker se pop/gesig glimlag en Plath s'n nie. Soos Jonker se "verwronde digter" skryf Plath *You use me ill* en die woordjie *hypocrite* benoem die digters se gevoelens. Die ek-spreker in "You're" (Plath 1981: 141) het *with your own face on* 'n nar geword, *gilled like a fish* wat in haar eie onbewuste/water asemhaal (reël 5).

In reël 1 van "Lied van die lappop" (Jonker 1994: 33) stel Jonker haarself net voor (weereens as 'n lappop), waarin reël 2 lui: "en maak net op jou liefde staat". Wanneer die liefde nie voorhande is nie, dan is die pop niks nie. Dit is iets wat saans gebeur, wanneer die ek-spreker "blind en stil en doof" (reël 3) lê en haar semel-hoof nie meer kan lig nie (reël 4). Sonder die liefkosende hande is sy heeltmaal afgesluit van die wêreld, sy kan nie eens dink nie. Strofe 3 beeld die liggaamlike onvermoë as 'n soort lykverstywing uit wat ervaar word wanneer sy nie liefde ontvang nie: "My hande roer nie en my lyf / word met jou weggaan koud en styf". Teen die einde van die gedig word sy 'n bespotting vir die persoon aan wie sy behoort. Jonker het glad nie die versekering dat die liefde van ander mense blywend is nie. Sy is oortuig daarvan dat sy net soos hierdie pop "verbrand" sal word (reël 10) en dat sy daarna uitgelag sal word. Só iets spreek van 'n lae selfbeeld. Die idee van 'n Guy Fawkes-nag word in Plath se "Poem for a birthday" (1981: 131) as *Witch Burning* herskryf. Hier is die skade wat 'n vuur kan aanrig soveel groter aangesien die ek-spreker haar as 'n waspop daarstel: *I inhabit / The wax image of myself, a doll's body*.

In "My pop val stukkend" (Jonker 1994: 78) word die pop aanvanklik as objek beskou, waarna die ek-spreker haarself weer daarmee identifiseer. Die gedig word deur "Die skaduwee" ingelei wat oor die straat val. Die bepalende lidwoord "Die", met hoofletter, laat 'n mens wonder of dit terugwys na die skaduwee in Jonker se "Ek het gaan soek na my eie hart" (Jonker 1994: 51). Hierdie skaduwee word "uit 'n hoë balkon" "geslinger", wat 'n selfvernietigende handeling sou wees indien die skaduwee die ek-spreker is. Deur die skaduwee heel aan die begin van die gedig te plaas, skep dit 'n onheilspellende atmosfeer, veral met die waarskuwende aard daarvan (reëls 1 en 4). In die tweede strofe ontdek die leser dat dit 'n pop se skaduwee is. Die skaduwee kry skielik 'n liggaam en word gepersonifieer deurdat sy "soos 'n mens kon praat" (reël 8) (Gertenbach 1997).

Die personifikasie word in strofe 3 voortgesit, waar die pop met 'n mossie vergelyk word. Dit is 'n indirekte verwysing na Matteus 10: 29-31: "Is twee mossies nie vir 'n sent te koop nie? En tog sal nie een van hulle op die grond val sonder die wil van julle Vader nie (...) Julle is meer werd as baie mossies". Hier is daar 'n ooreenkoms tussen pop en mossie en dan van mossie na mens, en (reël 19) van pop na mens. Die Bybelverwysing is meer as 'n parallel tussen die pop/mens en die mossie, want die mossies val, net soos die pop, op die grond. In reëls 11-12 word daar gesoek na 'n rede waarom hulle geval het. Plaas mens dit langs genoemde Bybelvers, dui dit op die Vader se wil. Die frase: "of was dit my eie hand" (reël 12) word aan die einde van die strofe geplaas en word sodoende beklemtoon. Die woorde kon net sowel in vetdruk geskryf gewees het, met die subtile bybedoeling: Het sy selfmoord (of moord) gepleeg, of het God haar laat val toe sy selfmoord pleeg?

In strofe 4 word die skaduwee en die pop/mens weer bymekaargebring (reël 16) en begin met 'n herhaling van die eerste reël. By die herhaling is dit egter met veel meer betekenis gelaai. Nou het die skaduwee 'n menslike konnotasie bygekry en die leser weet dat dié skaduwee uit die balkon gaan val. Maar nou is dit die "ek" wat val (reël 19), en die ekspreker wonder wat die uiteinde daarvan sal wees. Met ander woorde, as 'n pop val en oopbreek dat mens haar binneste kan sien, is dit hoe sý sal lyk? As porselein (reël 18) val, spat dit aan skerwe omdat dit so broos is – seker net so broos soos 'n seergemaakte mens. Indien sy dus sou doodgaan, soos 'n stukkende pop, sou 'n mens ook haar seergemaakte wese kon sien? Hierdeur het Jonker haar lewe en haar dood met 'n pop vereenselwig (Gertenbach 1997).

Volgens Van Wyk (1984: 20) dui die sonmotief, wat hom in Jonker se poësie herhaal, op die falliese en is dit 'n simbool van die vader. Dit pas by Jung se mening dat die son die bewuste is, terwyl die maan die onbewuste simboliseer, ofte wel, die suster, bruid en moeder van die son. Die son en maan (*sol* en *luna*) vorm 'n *coniunctio* waar 'n kind, die lapis uit voortspruit (Jung 1963: 371). In hierdie gedig val die son en dit is ook wanneer die pop val. 'n Interessante parallel as dit in verband gebring word met Plath se idee van haar vader en sy invloed op haar lewe. Die *as ek sou breek lyk ek só?* eggo Plath se *they stuck me together with glue* ("Daddy", 1981: 222) – albei verse maak sterk emosionele aanspraak op die leser. Asof dit vir hulle ongelooflik is dat hulle so stukkend kan wees.

Al het Jonker nooit haar pa aan die dood afgestaan nie, het hy haar telkens in die steek gelaat. Abraham Jonker was uiters invloedryk in sy dogter se lewe en sy het telkens probeer om hom deel van haar lewe te maak. 'n Voorbeeld hiervan is toe sy 'n afskrif van Rook en oker kort na die publikasie daarvan vir hom wou gee, maar hy wou haar nie in die openbaar spreek nie (Nieuwoudt 2003; Van der Merwe 2006: 238). Marjorie Wallace beweer dat Jonker haar pa gebel het nadat sy as die wenner van die APB-prys benoem is sodat hy by kon wees vir die oorhandiging. Blykbaar het hy haar iets toegesnou en dit was die einde van die gesprek (Metelerkamp 2003: 135). Dit het waarskynlik 'n uiters negatiewe effek op haar gehad.

Jonker, Plath en Sexton het aan 'n identiteitskrisis gely. Van Wyk meen dat 'n sentrale motief in Jonker se poësie 'n soort "is ek wie ek is?"- gevoel is (1983: 15). Blykbaar moes sy ook telkens "bewyse", soos foto's of (gesteelde) teelepels hê van die plekke waar sy was of die mense met wie sy gepraat het, soos 'n "knyf om te sien of jy wakker is" (Van der Merwe 2006: 248). In "Ontnugtering" meen Jonker sy is 'n "verwonge" digter, 'n "klein rooiwang-pop", maar is dit dan nog vir die leser moontlik om te weet wie sy is? Help hierdie gedig haar enigszins om haarself te ontdek? In "Dubbelspel" (Jonker 1994: 34) kyk sy in die spieël en wonder "as hierdie sy is, God, wie is die ander ...?" wat die onsekerheid van haar identiteit daarstel (Van Wyk 2000: 85). Plath het dieselfde probleem wanneer sy in "Mirror" (Plath 1981: 173) skryf: *Searching my [die spieël] reaches for what she really is. / Then she turns to those liars, the candles or the moon*, met ander woorde, sy glo die spieël nie. Sy vra eerder die maan of die kerse wie sy is. Maar die maan is die ene illusie ("Moonsong at morning", Plath 1981: 316) en al duik sy in haar spieël, verdrink sy daarin (laaste twee reëls).

Volgens Keats: "A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other body ... the poet has none, no identity – ..." (Storr 1972: 217). In haar gedig "Self in 1958" (Sexton 1982: 155) skryf Sexton:

What is reality?

I am a plaster doll ...

en in strofe twee:

I live in a doll's house ...

Terwyl sy in strofe drie (terloops net soos Jonker) skryf:

Someone plays with me, ...

Someone pretends with me –

I am walled in solid by their noise –

or puts me upon their straight bed.

They think I am me!

Their warmth? Their warmth is not a friend!

...

What is reality

to this synthetic doll

who should smile, who should shift gears,

should spring the doors open in a wholesome disorder,

and have no evidence of ruin or fears?

But I would cry,

Rooted into the wall that

was once my mother,

if I could remember how

and if I had the tears.

Die ek-spreker maak dit duidelik dat sy 'n masker aan die wêreld voorhou sodat niemand hoef te sien dat sy eintlik wil huil nie. Die derde laaste reël hierbo sluit by Jonker se kortverhaal “Die pop” (Jonker 1994: 177) aan. Hierdie verhaal is 'n herinnering aan Jonker se eie pop wat “my dooie moeder en sy [die pop] was my babatjie”. In sy bespreking van die aangesprokene in Jonker se verse, interpreteer Van Wyk (2000: 94) ook die pop as 'n simbool van Jonker se ma. Woede kom egter ook jeens hierdie moeder voor wanneer Jonker “die pop deur die gesig [te] klap.” Hierdie woede spruit waarskynlik net soos Sexton s'n uit die feit dat poppe geen warmte bied nie. Dit is 'n tydelike troos teen die storm (wat Jonker in haar kortverhaal noem) maar ook soos Sexton dit voorstel: Mense speel vir 'n kort rukkie met haar totdat hulle besluit dis nie meer lekker nie en dat die vriendskap wat getoon word bloot geveins is – 'n tema wat dikwels by Jonker voorgekom het (bv. “Met hulle is ek”, Jonker 1994: 127). Op ironiese wyse voorspel hierdie digters ook wat Malcolm beweer postuum met hulle werk

gebeur het. Die navorsers kon nie die werklikheid van die digters se lewens ontdek nie en speel in plaas daarvan met hulle deur met versinsels vorendag te kom.

Sexton se *if I had the tears* is iets waarmee Jonker ook in haar kortverhaal worstel. Poppe het nie tranes nie en weet nie dat Jonker (of Sexton) eintlik troos hier gesoek het nie. Sexton kon ewenwel uitgeroep het “Jou dooie ding!” (Jonker 1994: 177). Dit is ’n weerklank van die “semel-hoof” (Jonker 1994: 33) wat nie kan dink of voel nie. Hierdie digters besef miskien onbewustelik dat hul lewens heelwat makliker kon gewees het as hulle nie sulke sensitiewe mense was nie en liever gevoelloos soos poppe was.

Die pop as moeder word ook in Sexton se gedig “The falling dolls” (Sexton 1982: 486) aangeroer. In hierdie gedig droom sy dat hope poppe uit die lug val en sy kan nie verstaan hoekom daar nie ’n moeder is om hulle te vang nie.

Why is there no mother?

Why are all these dolls falling out of the sky?

Was there a father?

’n Sin vir verantwoordelikheid kom hierin voor wanneer sy probeer om die poppe te vang en ’n moeder/vader vir hulle te wil wees. Aangesien hierdie gedig in 45 Mercy Street (postuum) gepubliseer is, kan mens dit as ’n soort noodkreet interpreteer. Die ekspreker identifiseer haarself met die poppe en sien hoe hulle (of syself) val. Sy probeer die val keer, maar weet dat dit onmoontlik gaan wees omdat daar soveel van hulle is. Die vraag na ouerskap is soos ’n vraag na vertroosting wat op daardie stadium van Sexton se lewe klaarblyklik nodig was. Sy is in Maart 1972 van Kayo geskei, waarna ’n desperate soort eensaamheid haar lewe oorgeneem het (Middlebrook 1991: 379; Sexton 1982: xxxiii). Sonder Kayo was die huis baie stil, die kinders was al uit die huis uit en die meeste van Sexton se vriende (asook sielkundiges) het begin om haar te vermy. Sexton het by wyse van spreke nie meer poppe gehad om mee te speel nie, maar sy kon niks doen om die situasie te verander nie.

Die poppe is herhaaldelik as leweloos beskryf en ook as simbole vir die self gebruik. Hierdeur is die ontbrekende deel van die begrafnis waaroor die digters droom geskets: Al wat nog oorbly is om uit te vind wat van die nagelate werke geword het, want dit was eintlik eers ná hul dood, dat hulle ikoniese status verkry het.

## ***2.1 Terapeutiese waarde***

Die komplekse waarna in Afdeling 1 verwys is bepaal dikwels 'n mens se gedrag op onbewustelike wyse. In 'n studie wat 'n groep sielkundiges op 'n dagboek van 'n meisie wat selfmoord gepleeg het uitgevoer het, word die rol van sulke komplekse duidelik. Die meisie, wat 'Katie' genoem word (nie haar regte naam nie), skryf 'n maand voor haar dood: "feel dirty now – not only because I was abused when I was young, but because I abuse myself now" (Lester 2004: 164). Sy erken dat sy die patrone van die verlede herhaal en is magteloos om dit te verander omdat dit uit haar onbewuste (haar komplekse) voortspruit. Jonker erken ook dat sy op soek na 'n man was wat met "iets" in haar binneste ('n argetipe) ooreengekom het toe sy "Hierdie reis" (Jonker 1994: 129) aan Jack (Cope) opgedra het en skryf: "Vir die man / aan wie jy my eenmaal laat dink het" (slotreëls).

Soos reeds genoem (Degenaar 1989a) is dit vir kunstenaars – digters – moontlik om onbewuste elemente in hul werk te voorskyn te bring. Soms is dit vir hulle moontlik om die negatiewe patroon daarvan raak te sien, maar nie altyd nie. In haar onderhoud met Kevles antwoord Sexton een van die vrae soos volg: "The dying are slowly being rocked away from us and wrapped up into death" (Plimpton 1999: 277). Hierdie onderhoud is in 1968 gevoer en in 1974 kom *The Death Notebooks* uit met die gedig "The death baby". Hierin skryf Sexton oor die dood en praat daarvan as *that final rocking* (Sexton 1982: 354). Het die gedig al in 1968 op haar onbewuste gesinspeel, of het die idee van *rocking* en die spel daarmee eers later opgeduik? Die sielkundiges sou in ieder geval hier gepraat het van 'n "Freudian slip" wat 'n mens 'n verskuilde blik op die onbewuste gee.

Na aanleiding van James Pennebaker se navorsing (Kellogg 1994: 215), verskil die geskrewe tekste van diegene wie se gesondheid verbeter het nadat hulle skeppend te werk gegaan het, met dié wat nie verbeter het nie, al was laasgenoemde besig om te skryf. Hy bespreek eerstens die helende eienskappe van persone wie se verhaalkuns oor hulle emosionele struikelblokke gehandel het. Dié mense het minder besoeke aan die dokter afgelê, minder werksdae verpas en was meer immuun teen siekte. In hulle skryfwerk was daar veel meer woorde met 'n negatiewe emosionele inhoud. Dié mense het dus nie van die

realiteit af weggevlug nie, maar het sake beskryf soos hulle dit regtig beleef het. Hulle het ook meer gebruik gemaak van bewussynswoorde, soos “verstaan”, “besef”, “omdat/want” en “rede” (Gertenbach 1997).

Neem byvoorbeeld “Ek betreur jou” (Jonker 1994: 107). In hierdie gedig kom daar nie een keer ’n “bewussynswoord” voor nie. Dit is natuurlik moeilik om so iets in ’n gedig in te bou, maar hierdie gedig is soos heelwat van Jonker se gedigte bloot gevoelsuitlating. Selde is daar in dieselfde gedig ’n verklaring daarvan, of ’n ommeswaai na iets positiefs. Die laaste reël van die gedig lui: “Maar die meeu kan”, maar die meeu het ’n vermoë wat die ek-spreker nie het nie. Sy voel hulle is (net soos hulle vermoëns) buite haar bereik. Derhalwe is dit beter om nié die rotse te trotseer nie (reël 9), en liever toe te laat dat hulle die ek-spreker trotseer.

Katie se dagboek het ’n woordanalise ondergaan. Die hoeveelheid en herhaling van woorde is getel en vergelyk met ooreenkomstige eksemplare. Pennebaker het een konstante element dwarsdeur hierdie analise identifiseer. Die herhaaldelike gebruik van “ek” of “I” (eerste persoon). Hy neem ook Plath en Sexton se gedigte en wys daarop dat hierdie woordjie veel meer gebruik word as by ander digters wat nie selfmoord gepleeg het nie (Lester 2004: 59; Stirman en Pennebaker 2001). Pennebaker meen dit is simptome van ’n persoon wat dalk van plan is om selfmoord te pleeg weens die sosiale onttrekking van hom/haar. Berryman skryf in 1964 “Of 1826” (Nelson 2000: 723) wat as voorbeeld van hierdie verskynsel dien:

I am the little man who smokes & smokes.

I am the girl who does know better but.

I am the king of the pool.

I am so wise I had my mouth sewn shut.

I am a government official & a goddamned fool.

I am a lady who takes jokes.

I am the enemy of the mind.

I am the auto salesman and love you.

I am a teenage cancer, with a plan.  
I am the blackt-out man.  
I am the woman powerful as a zoo.  
I am two eyes screwed to my set, whose blind—

It is the Fourth of July.  
Collect: while the dying man,  
forgone by you creator, who forgives,  
is gasping 'Thomas Jefferson still lives'  
in vain, in vain, in vain.  
I am Henry Pussy-cat! My whiskers fly.

Insiggewend dat *John Berryman* na homself verwys as *Henry* (sy pa se naam). In die eerste en tweede strofe blyk die ek-spreker hom as pop voor te stel – iets wat nogal buitengewoon is aangesien die ander gedigte wat in verband met hierdie tema bespreek is deur vroue geskryf is, bv. die *stitches* in “The applicant” (Plath 1981: 221) wat oor die ek-spreker as ’n pop handel.

Jonker se gedigte het verskeie soortgelyke voorbeelde (“Ontvlugting” 1994: 17, “Ek wil nie meer besoek ontvang nie” 1994: 86). “Wandeling” (Jonker 1994: 103) lyk van reëls 6-11 soos Berryman s’n:

Ek en my basterbrak  
Ek gaan ’n roos pluk vir my huis  
Ek gaan die grond omhark  
Ek is nie bang vir jou nie!  
Ek gaan nie aan jou dink nie  
Ek het jou niks gemaak nie

“I” word tipografies aan die begin van elke strofe van “Soliliquy of the solipsist” (Plath 1981: 37) isoleer, iets wat Sexton een keer in “Imitations of drowning” (Sexton 1982: 107) doen. Maar soos Berryman skryf Plath in “Lady Lazarus” (Plath 1981: 244):

I do it so it feels like hell.  
I do it so it feels real.  
I guess you could say I've a call.

Strofe twee van "Letter in November" (Plath 1981: 253) lyk so:

I am flushed and warm.  
I think I may be enormous,  
I am so stupidly happy.

Asof hulle by mekaar afgekyk het, skryf Sexton in "The inventory of goodbye" (Sexton 1982: 532):

I have a pack of letters.  
I have a pack of memories.  
I could cut out the eyes of both.  
I could wear them like a patchwork apron.  
I could stick them in the washer, the drier,  
And maybe some of the pain would float off like dirt?

Sy het klaarblyklik soos Katie "vuil" gevoel, maar het nie geweet wat om daarmee te maak nie. Sexton se digkuns wemel van "I", "me" en "my". Voorbeelde vanwaar sy soos hierbo skryf kan ook in "Lament" (Sexton 1982: 53), "Old" (Sexton 1982: 69), "Consorting with angels" (Sexton 1982: 111), "KE 6-8018" (Sexton 1982: 140), "Again and again and again" (Sexton 1982: 195) en "In Excelsis" (Sexton 1982: 609) gevind word. Na aanleiding van die titel "Again and again and again" kan die inhoud van die gedig geraai word: 'n kompleks – waarvoor sy die beeld van 'n masker gebruik – wat herhaal word en waaruit die ek-spreker voel sy haar nie kan losmaak nie. Die manier waarop so 'n kompleks uitgepluis kan word is deur 'n fundamentele, terapeutiese vraag te stel: "What are the unconscious images that direct my libido<sup>7</sup>, make my choices for me and tend to produce the patterns of the same old, same old?" (Lester 2004: 155).

---

<sup>7</sup> Die woord word hier eerder in die sin van "lewendrif" (soos deur Jung uiteengesit, Stevens 1994: 22) as van "geslagsdrif" (soos deur Freud uiteengesit) gebruik.

Teasdale se gedigte toon ook die herhaling van “I”. Twee voorbeelde uit Rivers to the Sea is “Desert pools” (Teasdale 1925: 39) en “The sea wind” (Teasdale 1925: 61), waar sy skryf:

I am a pool in a peaceful place  
I greet the great sky face to face,  
I know the stars and the stately moon.

Hierdie gedeelte het weerklanke van “Mirror” (Plath 1981: 173) tog is die gedig ten minste sewe jaar voor Plath se geboorte geskryf. In Plath se laaste gedig, “Edge” (Plath 1981: 272), word die “ek” heeltemal uit die teks gelig en kyk ’n mens van buite na die spreker:

The woman is perfected.  
Her dead

Body wears the smile of accomplishment

Die leser weet *the woman* is Plath self omdat sy daarin geslaag het om die “perfektheid” waarna sy gestreef het te verkry: die dood. *Perfection is terrible, it cannot have children* skryf sy in “The Munich mannequins” (Plath 1981: 262) en hier lê die vrou wat haar kinders weer in haarself toegevoeg het (reëls 12-13, “Edge”). Albert Rothenberg is van mening dat Plath die dag toe sy selfmoord gepleeg het nie genoeg gedoen het om haar kinders teen die dood te beskerm nie (Rothenberg 1994: 68). Die feit dat Plath lappe en handdoeke onder hulle slaapkamerdeur (asook die kombuisdeur) ingedruk het (Feinstein 2002: 163; Stevenson 1998: 296-297) blyk hom te ontgaan het. Rothenberg glo waarskynlik na aanleiding van “Edge”, dat Plath ook haar kinders dood wou hê. Dit is iets wat ons nooit sal weet nie. “Edge” demonstreer egter ook dat in die afwesigheid van enige verwysing na “I”, “me” of “my” die fokus geheel en al op die ek-spreker is. Sy is in haar afwesigheid die kern van die gedig.

Nog vergelykende navorsing van die woordgebruik van digters wat selfmoord gepleeg het en diegene wat op natuurlike wyse gesterf het, dui daarop dat meer woorde met ’n seksuele konnotasie gebruik is deur die digters wat selfmoord gepleeg het (Stirman en Pennebaker

2001). Die navorsers het verwag dat dood en/of hopeloosheid eerder 'n tema by hierdie digters se werk sou wees, maar 'n beheptheid met seksualiteit het in plaas daarvan voorgekom. Dit is beduidend dat hierdie digters geneig was om redelik losbandig te lewe.

“Sexton” kan as “koster” vertaal word. Die drie lettertjies aan die begin van hierdie familienaam beskryf egter ook 'n kompleks wat Anne Sexton haar lewe lank getreiter het. Diane Middlebrook se interpretasie van “The interrogation of the man of many hearts” gee 'n bondige verduideliking van wat eintlik besig was om hier te gebeur: “Desire seeks what has been lost forever, the unsymbolic experience of infant intimacy with a maternal body ... the again and again and again of losing Mother” (1991: 299). Telkens wanneer Kayo uitstedig was, het Sexton egbreuk gepleeg en Kayo het daarvan geweet (Middlebrook 1991: 261; Sexton 1994: 137). Volgens haar biografie lyk die lys mans wat sy gesien het so (miskien was daar tussendeur ook ander gewees): ‘Jerry’ (1958), George Starbuck (1959 – toe sy ook 'n aborsie ondergaan het), James Wright (1960), Anthony Hecht (1961), ‘Louis’ (1963), dr Zweizung<sup>8</sup> – haar psigiater (1964), Robert Clawson (1966), George MacBeth (1967), Phil Legler (1973). Sy vertel dr Orne (haar psigiater vóór Zweizung) soos volg daarvan: “It’s not that I want to go to bed with him; I want to be sure he loves me” (Middlebrook 1991: 147). Vir Sexton is lyftaal dus noodsaaklik om te weet dat iemand vir haar omgee, iets wat sy waarskynlik geleer het toe haar pa haar misbruik het toe sy nog 'n tiener was. Die verlies van Moeder en Vader was iets wat Sexton in haar liefdesverhoudings uitgeleef het – op bewustelike en onbewustelike wyse.

Die Jungiaanse analis, Ann Ulanov, meen “sexual attraction expresses a patient’s as yet undifferentiated need to be seen and accepted and valued for whoever she is ... a patient’s desire for sexual contact with the therapist expresses a need for a safe place where the patient can work on integrating her sexuality” (Ulanov 1996: 115). Haar sienswyse is dat 'n vrou wat haar terapeut begeer iemand is wie se ego as kind beskadig is, asook 'n skeiding van haar seksualiteit en die werking van haar ego het. So 'n vrou se begeerte simboliseer 'n verlange na eenwording met die ouer, wat deur die terapeut

---

<sup>8</sup> Oorspronklik (in Middlebrook se 1991 biografie) is hierdie naam as 'n skuilnaam vir dr Frederick Duhl gebruik, maar nadat hy as Duhl deur die *New York Times* identifiseer is, is Zweizung nie meer gebruik nie (Hare-Mustin 1992; Sexton 1994: 136-137). Dr “Constance Chase” is ook 'n skuilnaam.

verteenwoordig word, aangesien sy vermoed dat sy die skade wat in die verlede berokken is deur middel van 'n seksuele verhouding sal kan herstel (Ulanov 1996: 115). Die begeerte na seks is dus nie 'n verlange op sigself nie, maar vermom 'n ander, dieper, behoefte wat in Sexton se geval nie noodwendig verder ondersoek is nie.

Dr Orne was vir Sexton 'n "veilige" vaderfiguur, soos John Holmes en die ander mans wat nie vir haar geswig het nie. Toe Orne uit Boston wegtrek moes sy 'n ander psigiater spreek, t.w. Ollie Zweizung, wat sy haar *doctor-daddy* genoem het. Sy kon dit regkry om laasgenoemde te verlei en al was hulle albei daarvan bewus dat dit oneties was, was sy trots daarop: "She loved to tell the story of how she would tuck her sexy red nighty into her big purse ... before heading off to her session on the couch" (Middlebrook 1991: 313). Selfs gedurende hierdie liefdesverhouding het sy 'n verdere een met Clawson aangeknoop. Liefde was iets wat sy deur haar lyf moes voel en het selfs met 'n vrou (Anne Wilder) in die bed geklim (Middlebrook 1991: 239; Sexton 1994: 109, 208).

Sexton het die patroon daarvan om iemand se liefde te wen en (hartstogtelik) te verloor telkens herhaal, net soos die gewonne en verlore liefde van haar ouers en Nana. Die onetiese moes op een of ander stadium end kry en Sexton moes dit geweet het. Aangesien haar seksuele begeerte na Zweizung eintlik 'n simboliese manier was om om hulp te vra, is sy waarskynlik woedend gelaat dat haar *doctor-daddy* haar ware behoeftes onbeantwoord gelaat het (Ulanov 1996: 115). Sielkundiges wat later daarvan te hore gekom het, het tot die slotsom gekom dat: "The consequences to Sexton of a mutually exploitative sexual relationship reinforcing some of the worst aspects of her problems are incalculable" (Hendin 1993). Daarna het 'n vroue-psigiater haar terapie oorgeneem. Dr Constance Chase het as voorwaarde van haar diens daarop aangedring dat Sexton ook ophou om dr Orne een keer per maand te spreek – 'n dubbele verlies vir Sexton.

"Sexton adored being adored" (Middlebrook 1991: 283; Sexton 1982: *xxi*) en wanneer sy mense nie seksueel kon aantrek nie, het sy probeer om hulle met haar gedigte te beïndruk. Dr Orne het daarin geslaag om Sexton te oortuig dat sy nie 'n prostituut hoef te wees om as mens waarde te hê nie, maar dat sy 'n ander talent het en dit moet uitleef. Dit is

waarskynlik ook hoekom dit so goed met haar gegaan het nadat sy die Pulitzer-prys in 1967 ontvang het.

Die groot vraag wat altyd by hierdie digters opgekom het is of die gedigte “aanvaarbaar” is, asof die persoon agter die gedig alleenlik iemand anders se goedkeuring sou kon geniet indien hulle goed kan dig. Volgens Ulanov is ’n vrou se soeke na ’n “beter” vader-figuur, iemand wat ’n vader-kompleks het – iets wat op Jonker, Plath en Sexton van toepassing is. Maar soos reeds aangetoon (Afdeling 1.4), het die moeder-figuur ook ’n uiters belangrike rol in hierdie digters se lewens gespeel. “Clustered around the image of the father are emotions of being called out of comfortable identification with a protecting womb ... to set forth toward the goal of discovering who one is in oneself” (Ulanov 1996: 117). So ’n soeke na die waarde van die self bied ’n antwoord op die dubbel-beelde wat in die digters se poësie ondersoek is en die feit dat hulle nie ’n sin van “self” gehad het nie.

Marina Tswetajewa se “Rails” (Feinstein 1981: 38), is ’n goeie illustrasie van die gebruik van woorde met ’n seksuele konnotasie. Tswetajewa het ook talle minnaars gehad, ook terwyl sy nog getroud was en sy het talle passievolle gedigte aan hulle geskryf. Volgens Tswetajewa, “Physical love affairs are necessary because that is the only way to penetrate someone’s soul” (Schweitzer 1992: 198).

### **Rails**

The bed of a railway cutting

has tidy sheets. The steel-blue

parallel tracks ruled out

as neatly as staves of music.

And over them people are driven

like possessed creatures from Pushkin

whose piteous song has been silenced.

Look, they’re departing, deserting.

And yet lag behind and linger,  
the note of pain always rising  
higher than love, as the poles freeze  
to the bank, like Lot's wife, forever.

Despair has appointed an hour for me  
(as someone arranged a marriage): then  
Sappho with her voice gone  
I shall weep like a simple seamstress

with a cry of passive lament—  
a marsh heron! The moving train  
will hoot its way over the sleepers  
and slice through them like scissors.

Colours blur in my eye,  
their glow a meaningless red.  
All young women at times  
are tempted—by such a bed!

Die feit dat iets so alledaags en onherbergsaams as 'n spoorlyn omskep kan word in 'n bed waar maagde heen versoek kan word, skep die indruk dat passie dikwels in hierdie digter se gedagtes was. Klaarblyklik is dit ook 'n uiting van 'n wens na die dood, maar dit speel op die seksuele deur middel van die woordspel op *sleepers* – veral ook die “naaister” wat nie meer kan naai nie. Die verwysing na Sappho skep ook die indruk van die sensuele, maar in hierdie geval kan die trein as tyd of 'n persoon se lot (ook met hoofletter, asook die dood in die see) interpreteer word. Verlies speel 'n groot rol in hierdie gedig, maar indien mens minnaars buiten jou huweliksmaat het, kan die verhouding nie ewigdurend wees nie. *Pushkin* is terloops 'n verwysing na een van Rusland se beste digters (volgens sommiges).

Franz Kafka het ontdek dat sy skryfwerk terapeutiese waarde het en hy sê: “Die bestaan van ’n skrywer hang ten volle van sy lessenaar af. As hy malheid wil ontkom moet hy nooit van sy lessenaar af wegbeweeg nie. Hy moet met sy tande daaraan vasklou” (Ludwig 1995: 3). Sexton se mening dat: “Suicide is, after all, the opposite of the poem” (Plimpton 1999: 265) kom op dieselfde begrip neer en volgens Plath: “I find myself absolutely fulfilled when I have written a poem, when I’m writing one” (Lane 1979: 184). ’n Goeie hedendaagse voorbeeld van die “reddende” aspek van skryfwerk is Julia Cameron se The Artist’s Way (1994), wat Cameron in staat gestel het om haar alkoholisme onder beheer te bring. Sy het sedert hierdie boek talle ander uitgegee wat almal tot ’n groter of kleiner mate suksesvol was. Haar hipotese is dat ’n mens moet skryf omdat dit bevredigend is, nie noodwendig omdat ’n mens geld daaruit kan maak nie.

Rothenberg meen enige kunstenaar moet dikwels vernietigende gevoelens baasraak, bewustelik en onbewustelik. Hierdie vernietigende gevoelens is eintlik op ander mense gemik, maar dit het die vermoë om skeppende bedrywighede aan te blaas: “A key motive for engaging in creative activity is often an attempt at unearthing and working through the sources of destructive feelings particularly. In other words, artists and other types of creators frequently create in order that they not destroy” (Rothenberg 1994: 69). Verder sê hy dat hierdie vorm van skeppende aktiwiteit ’n gesonde manier is om met vernietigende gevoelens om te gaan eerder as om simptome (bv. van depressie) te ontwikkel. Dit gee die persoon meer insig oor homself, met die moontlikheid om homself van die ongelukkige verlede te bevry.

Hierbenewens demonstreer Rothenberg dat Plath dit nie kon regkry om haar skeppinge in ’n soort self-skepping te verander nie. Haar gedigte is wel vol aangrypende beelde, met ’n sterk drang om te lewe asook om te sterwe. Die beelde laat die dood egter aantrekliker en vriendeliker lyk as die lewe. Al was sy besig om haar vernietigende gevoelens uit te spreek, was sy nie besig om dit onder die knie te kry nie, wat die gedigte staties laat voorkom. Sy spreek dit uit sonder om insig daarin te verkry, of om die oorsprong van die gevoelens te vind. “In other words, she attempted to express destructiveness in poetic form in order to expel it. Such an attempt at expiation and indirect expression functions only to exert control

over feelings, not to change them” (Rothenberg 1994: 72). In hierdie opsig het haar digkuns haar in ’n vernietigende gesteldheid gehou, eerder as om haar daarvan te verlos (Gertenbach 1997).

In algehele teenstelling hiermee, staan Barbra Streisand se professionele lewe. Streisand se pa, Manny, is dood toe sy 16 maande oud was. In 1979 het sy en haar broer Manny Streisand se gees deur middel van ’n Joodse spiritis opgeroep. Die volgende woorde is daardie aand uitgespel: M-A-N-N-Y; B-A-R-B-R-A; S-O-R-R-Y en S-I-N-G-P-R-O-U-D. Na die tyd het Streisand die belewenis soos volg verwoord: “And for that word S-O-R-R-Y to come out ... It was his answer to all that deep anger I had always felt about his dying” (Andersen 2006: 275). Die gevolg was die flik *Yentl* wat sy aan haar pa opgedra het. Dit was vir Streisand belangrik om nie net die hoofrol in hierdie film te vertolk nie, maar ook die regisseur daarvan te wees, dit te bestuur en uit te gee. ’n Uittreksel van die liriek vir “Papa, can you hear me?”, wat deur Streisand se vriende Alan en Marilyn Bergman geskryf is, toon tot watter mate Streisand, soos Plath en Jonker, na haar vader verlang het:

Papa, are you near me?

Papa, can you hear me?

Papa, can you help me not be frightened?

...

Can you hear me praying,

Anything I’m saying,

Even though the night is filled with voices?

I remember ev’rything you taught me

Ev’ry book I’ve ever read.

Can all the words in all the books

Help me to face what lies ahead?

The trees are so much taller

And I feel so much smaller.

The moon is twice as lonely

And the stars are half as bright.

Papa, how I love you.

Papa, how I need you.

Papa, how I miss you

Kissing me goodnight.

Al het sy nie self hierdie woorde geskryf nie, sou sy 'n groot invloed op die Bergmans gehad het om te skryf wat sy op die hart het. Later vertel Streisand: "See, all these years I was just looking for a daddy in a way ... and then I realized I was never going to get him. It was only through *Yentl* that I had a chance to make a father" (Andersen 2006: 287). Selfmoord, of die woede jeens die dood (of "dief" wat haar pa gesteel het), is deur Streisand in kreatiewe energie verander wat haar van die woede bevry het.

Plath se gedigte het haar wangedrag ondersteun (Lerner 1974: 76), soos dit ook die geval met Sexton was. Die gedigte het so 'n groot rol begin speel dat konflikte uitgeskryf is, sonder dat dit aangespreek is. Sexton het byvoorbeeld geen woord met Kayo gerep oor haar voorneme om te skei nie. Hy het geweet dat sy hom eintlik nodig het, maar haar gedigte (en ware gevoelens teenoor hom) het dit anders gestel. Kayo vertel in 'n onderhoud: "I honestly don't know, never have known, what her real, driving motive was in the divorce. Which is another reason why it absolutely drove me into the floor like a nail when she did it" (Middlebrook 1991: 371).

Jonker se debuutbundel open met "Ontvlugting" (Jonker 1994: 17), wat met die volgende woorde eindig: "My lyk lê uitgespoel in wier en gras / op al die plekke waar ons eenmaal was". Op 30 Januarie 1965 skryf sy "Ek betreur jou" (Jonker 1994: 107). Indien daar aanvaar word dat Jonker in "Ek betreur jou" met haarself praat, is dit duidelik dat haar beskouing van haar eie dood van haar debuut tot by haar nagelate gedigte ongeveer dieselfde gebly het. In reël 7 dui sy net soos in "Ontvlugting" aan dat sy in "wier" wil rus vind, of doodgaan. Die invloed van Krige se "Klaaglied vir die kind gewond deur die golwe" (1985: 169) en "Lied van die helder dood" (1985: 171) skemer hier deur. Uit

eersgenoemde weerklink reël 16, “die honger van die wier.” en reël 23, “Die kind lê uitgestrek op die strand”, in Jonker se verse. Uit laasgenoemde val strofe 4 op:

Soos ek my soms verloor in die hart van 'n kind  
het ek my al dikwels verloor in die see.

Dit was vir Jonker belangrik om nie oud te word nie, of as 'n ou persoon onthou te word nie (Metelerkamp 2003: 188). Die assosiasie wat Krige hier skep sou dus vir Jonker baie aantreklik gewees het, veral omdat sy altyd op soek was na aanvaarding. Verdrinking in die see sou, deur middel van hierdie reëls, soos iets aanvaarbaars kon voorkom. Jonker noem in reël 3 en 8 haar “hand van stof” wat 'n verwysing na die dood kan wees. Dit is van die Bybel afkomstig, waar daar in Genesis 3: 19 staan: “net deur harde werk sal jy kan eet, totdat jy terugkeer na die aarde toe, want daaruit is jy geneem. Stof is jy, en jy sal weer stof word”. Die eerste twee reëls verwys ook na 'n “blou” liggaam, soos 'n liggaam wat nie asem kon kry nie, dus dood is (Gertenbach 1997). Al het Jonker haar gevoelens en gedagtes heel eerlik hier uitgespreek kon sy, net soos Plath en Sexton, nie hierdie gemoedstoestand verander nie. Die digters se gedigte het hulle eerder gevange gehou.

In 'n gevallestudie waar pasiënte gevra is om gedigte te skryf, is ontdek dat die hoofsaak van hul eerste poging hul siekte was. Namate hulle meer terapie ondergaan en meer gedigte geskryf word, kom die argetipe van 'n kind voor en later van die held, en so meer (Lerner 1974: 24-40). Hierdie digters verskil van Plath (en Jonker) in dié sin dat hulle besig was om terapie bo en behalwe die skryfwerk te ondergaan. Die gedigte is bespreek en waar moontlik is die skrywers gevra om hulle gevoelens ook mondelings uit te druk om “gehoor” (en verstaan) te word. 'n Gedig lê wel onbewuste waarhede op verstaanbare wyse bloot, wat dit op sigself 'n terapeutiese aktiwiteit maak (Lerner 1974: 56; Ludwig 1995: 173; Rothenberg 1994: 52), maar die bespreking daarvan help ook om ondraaglike gevoelens baas te raak. In Sexton se geval het dr Orne nooit toegelaat dat haar gedigte as bronne van haar probleme of kuns op sigself behandel is nie. Hy het haar aangemoedig om meer te skryf, maar dit was iets wat heeltemal haar eie moes wees om haar (as persoon) verder te laat ontwikkel en verhoudinge op 'n gesonder wyse as vantevore te bou (Middlebrook 1991: 43). Daar is dus

dikwels ook 'n behoefte aan ander vorme van terapie, soos byvoorbeeld tradisionele psigoterapie, die gebruik van medisyne en/of hospitalisasie (Lerner 1974: 76).

Maxine Kumin, een van Sexton se beste vriendinne, het haar dikwels met haar gedigte gehelp. Sexton sou met 'n gedig vorendag kom en dan sou sy en Kumin óf bymekaar kom om dit te bespreek, óf hulle sou dit telefonies doen. Kumin vertel dat Sexton soms haar gedigte (gewilliglik) deur ongeveer 20 hersienings kon neem (Sexton 1982: xxv, Sexton 1994: 83). Dit het Sexton nie net gehelp om die gedig te verbeter nie, maar om afstand van die gevoelens wat daarin uitgedruk word te doen. "Writing poems *per se* may not be helpful to the client, but the revision of the initial drafts of poems may be therapeutically useful" (Lester 2004: 192). Beide Plath en Sexton het kort voor hul dood een gedig na die ander geskryf, "at white heat", soos Kumin dit stel (Sexton 1982: xxxi), wat beteken dat die gedigte nie eintlik hersien is nie. Sodoende het die terapeutiese waarde daarvan gekrimp asook die kwaliteit van die gedigte wat geskryf is: "Consequently the poems are formless, incoherent, and embarrassing" skryf Cowart oor Sexton se The Awful Rowing Toward God (Greiner 1980: 232). Jonker het nie eintlik daarvan gehou om aan haar gedigte te werk nie – of so vertel Krige (Rabie 1966: 52). Toe hy haar aangemoedig het om nog 'n bietjie aan "Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga" te skaaf, het sy so reageer: "Nee, ek kan nie, man, en ek wil ook nie meer nie. Dis klaar, afgedaan ... foute en al ... so gemaak en so laat staan!" (Rabie 1966: 57).

Waar Plath en Sexton gedig na gedig neengerits het, het Jonker in die maande voor haar dood, buiten liefdesteleurstellings, met "creative block" geworstel. Haar dagboekinskrywings van die eerste tot die vierde Julie 1965 bestaan uit een woord: "Stilte" (Van Wyk 1984: 21). "Occasionally, anxiety about being creatively blocked reaches such a pitch that the individual contemplates, and may attempt suicide" (Storr 1972: 221). Uit Jonker se nagelate gedigte met datums blyk dit dat haar laaste gedig op 8 Junie 1965 geskryf is (Sadie 1978: 192) en dit was 'n maand voor haar dood. Rook en Oker was haar grootste sukses, maar sy het klaarblyklik gedink dit was haar laaste sukses: "I cannot do better than Rook en Oker" (Rabie 1966: 21). In 'n onderhoud met Drum in Mei 1963 vertel sy: "the real

thing I lived for was to write” en nou het dit seker vir haar gevoel asof sy nooit weer sal kan dig nie.

Kreatiewe skryfwerk kan 'n groot mate van angs, selfs paniek, meebring aangesien dit nie altyd maklik is om onbewuste elemente op te graawe nie (Rothenberg 1994: 164). Joseph Conrad is 'n illustrasie van hierdie verskynsel. Hy het blykbaar 'n vier maande lange “ineenstorting” beleef nadat hy Under Western Eyes geskryf het (Ludwig 1995: 172). Hy kon nie eens die hersiening daarvan skryf nie, en so iets kan selfs geskied ten spyte van die boek se sukses. Marais se lewe illustreer 'n verdere knelpunt by die voltooiing van 'n veeleisende werkstuk. Hy was 'n morfienis en het telkens probeer om hierdie verslawing te kortwiek. In 1917 het hy weer daarin geslaag nadat sy vriende hom na die Springbokvlakte gestuur het met min (of geen) toegang tot dwelmhandelaars nie. Die gevolg van hierdie onthouding was dat hy gedurende 1918 nie net weer met sy prokureursaktiwiteite kon begin nie, maar hy resenseer ook talle boeke vir Gustav Preller en skryf ongeveer 90% van The Soul of the Ape. Ongelukkig het hy eenvoudig sy eie vermoëns oorskat, homself begin ooreis en toe hy nie meer kon nie, sowaar weer na sy “panasee” gegryp (Rousseau 1974: 308). Hierna (ongeveer vanaf 1920) was dit nooit weer vir hom moontlik om aan die manuskrip van The Soul of the Ape te werk nie – hy het wel, maar dit het net onleesbaarder geword en die manuskrip wat na sy dood uitgegee is, is die een wat hy in 1919 vir sy seun gegee het. Sy dit egter morfien of alkohol, die uiteinde van die meeste kunstenaars se voltooiing van 'n boek (of skildery of lied) is dat hulle weer verslaaf raak. Gewoonlik is daar soveel opwinding (en slapeloosheid) aan die werk betrokke dat hulle meen hulle het iets nodig om te “kalmee” of die leegte te vul wat deur hul voltooide skepping gelaat is (Ludwig 1995: 172).

Vir die meeste mense is dit “veiliger” of “makliker” om die inhoud van die onbewuste van die bewuste af weg te hou. Die gedagte aan skeppende werk, of om die onbewuste te ondersoek, het Antonin Artaud blykbaar so verskrik dat hy bang was dit sou hom waansinnig maak (Ludwig 1995: 173). Maar vir diegene wat gelaaf word deur skeppend te wees, is dit moeilik om van die inhoud van die onbewuste af weg te beweeg. Voorts is dit nóg moeiliker om nie telkens daarna toe terug te keer nie sodra daar met 'n ondersoek van

die onbewuste begin is. Dit beteken ook dat die persoon nie die geheelbeeld van sy onbewuste te sien gekry het nie. So iets is alleenlik moontlik in 'n terapeutiese situasie, waar die sielkundige 'n mens nie net veel meer van die onbewuste wys nie, maar 'n mens ook wys hoe om die probleme wat miskien in die onbewuste bestaan, te bowe te kom. Daarom is dit veel veiliger om saam met 'n terapeut die onbewuste te ondersoek, as om dit alleen met behulp van (byvoorbeeld) 'n gedig te doen (Gertenbach 1997).

### ***2.1.1 Kriptomnesie***

Die begrip “kriptomnesie” word soos volg deur Nicolas Abraham en Maria Torok, skrywers van *L'Ecorce et le noyau* (Die dop en die pit) vertolk (Rand 1990). 'n “Kripta” of “grafkelder” word gesien as die gedeelte van die psige waar skandelige (*shameful*) ervarings geberg word. Dit maak hierdie psigiese inhoud onuitspreekbaar: “Abraham and Torok found that patients who were tormented by unspoken secrets manifested in their speech a particular form of evasion. These patients excluded from their speech linguistic elements that would reveal the secret's contents” (Rand 1990). Dit het hulle tot die volgende vraag gelei: Wat veroorsaak dat mense hulself onverstaanbaar maak? Die gevolgtrekking is dat dit 'n geval van “kriptomnesie” (of onderdrukking) is, wat nie beperk is tot onbewuste beelde, gedagtes en fantasieë nie, maar op die taal self uitgeoefen word. Dit werk op so 'n manier dat die taal nie uiting gee aan die betekenis van watter geheim die “pasiënt” dan ook wil verberg nie. Die aard van die digkuns is om nié noodwendig betekenis oor te dra nie (Cloete *et al.* 1985: 134), 'n nuttige linguistiese instrument waaragter psigiese waarhede kan skuil.

In The Artist's Way haal Cameron Jung soos volg aan: “When an inner situation is not made conscious, it appears outside as fate”. Jonker, Plath en Sexton het talle onbewuste beelde bewus gemaak maar hulle het klaarblyklik nie kernelemente opgehaal nie – al het skryfwerk op sigself terapeuties waarde. Indien hulle dit sou gedoen het, sou hul selfmoorde nie plaasgevind het nie. Die rykdom van die simboliek wat na vore getree het is een aspek van heelwat meer waaroor hulle sou kon geskryf het. Terapie sou hulle hiermee gehelp het, maar Sexton se situasie moet in gedagte gehou word. Sy het jare lank terapie ontvang, iets wat haar digkuns gevoed het en haar op 'n manier gevange gehou het. Al het sy heelwat vooruitgang gemaak, het die kombinasie van haar siekte en die opdiep van materiaal vir

gedigte nie toegelaat dat sy heeltemal sonder 'n sielkundige kon klaarkom nie. Indien die terapie haar sou gehelp het, sou sy 'n onafhanklike bestaan kon hanteer het.

Dit is moontlik dat Jonker, Plath en Sexton se psiges tot op 'n punt gedryf is waarna hulle te ná aan “die geheim” gekom het en eerder selfmoord gepleeg het as om uiting daaraan te gee. Die probleem is egter dat so 'n “geheim” nie 'n talige verwantskap het nie, met ander woorde, dit kon plaasgevind het voordat woorde as betekenaars aangeleer is. Met die wete dat daar 'n probleem kan wees, spreek diegene 'n sielkundige en “will relive with him or her between the words that which has no place in words” (Abraham en Torok 1990). Dit is, volgens Abraham en Torok, 'n soort realiteit wat gesien of ervaar is, maar waarvoor daar nie woorde bestaan nie. Hierdie werklikheid word nie in die persoonlike onbewuste of die bewuste (om Jung se skema te gebruik) bewaar nie, maar in 'n “kripta” tussen die twee. “It is an enclave between the two [the dynamic Unconscious and the ego], a kind of artificial Unconscious, lodged in the very midst of the ego” (Abraham en Torok 1990) – hulle maak van Freud se voorstelling van die psige gebruik. Dit vorm 'n gedeelte van kennis waartoe 'n mens nie toegang kan kry nie. Hulle noem dit 'n “*block of reality*”, “it is referred to as such in denials and disavowals. This reality cannot quite die, nor can it hope to revive” (Abraham en Torok 1990). Een aspek van die digkuns wat behandel is, is dat die temas herhaaldelik voorkom. Sexton het byvoorbeeld talle beelde gebruik vir dieselfde begrip: “selfmoord”, “moeder” (asook Moeder Maria), “penis”, en so meer. Plath se herhaaldelike beelde van “die vader” en “die moeder” dui daarop dat hulle iets wou uitdruk, maar omdat die woorde nie daarvoor bestaan nie, moes hulle dit weer en weer doen. Sodoende het hulle te kenne gegee dat daar 'n werklikheid van “iets” ('n geheim?) bestaan wat nie 'n taalkundige werklikheid het nie. Die Nederlandse digter, Gerrit Achterberg, staan bekend daarvoor dat hy “altyd” oor dieselfde tema, of kompleks, gedig het en nooit moeg geword het daarvoor nie. Was hy ook 'n “kriptofaan”; soos Hambidge na hom verwys in die laaste gedig, “Epitaaf”, van haar bundel Kriptonemie: Met 'n Achterbergse verlange / kyk ek terug na wat was.

In 1989 gee Joan Hambidge die digbundel Kriptonemie uit. Sy bespreek dit soos volg: “*Kriptonemie* handel oor die Freudiaanse konsep waarvolgens die geliefde geïnkripteer

word op die gees; dat 'n mens as't ware 'n foto van die geliefde in jou onderbewuste (*sic*) met jou saamdra. [...] Wat die konsep van *Kriptonemie* betref, [...] die verlies van die geliefde is net 'n katalisator wat lei tot die bewuswording van groter, onbewuste verliese.”<sup>9</sup> Die feit dat 'n begrip alleenlik as “foto” in die onbewuste bewaar kan word, dui daarop dat daar nie talige elemente vir die geliefde bestaan nie. Titels soos “Kriptogram” (die blokkiesraaisel van die gedig, of die lewe) en “Rorschach” (die onontsyferbare vlek) bevestig dat 'n worsteling met woorde in die gedigte plaasgevind het.

Aangesien 'n skrywer dalk nie self die woorde vir 'n belangrike ervaring of werklikheid het nie, is die gevaar soveel groter dat hy van “geleende” woorde gebruik maak, miskien selfs sonder om te besef dat dit van iemand anders oorgeneem is.

## **2.2 Gedigte kyk en lyk na mekaar**

In 1946 skryf Elisabeth Eybers die volgende gedig:

### **Die onbekende van die Seine**

Jou masker het nie veel om te vertel,  
net dat jy jonk en skoon was van gelaat  
en dat jou liefde eenvoudig was en fel  
en, soos 'n kind s'n, magtloos teen verraad.

Al moet jy deur die eeue naamloos bly  
soos elke naamlose, gebroke hart,  
hoe kan ons anders as jou dit beny,  
dié eenvoud en volkomenheid van smart

en dié vertrou: wie kon die minnaar vrees  
wat die verbryseling en smaad genees

---

<sup>9</sup> H.P. van Coller (redakteur), *Perspektief en Profiel Deel 2: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, (Pretoria: J.L. van Schaik) 1998.

en wat sy één gelofte nooit ontbind,

dié van vergetelheid ... En so het jy  
jou in sy arms, uitgeput laat gly  
met die soet, geslote glimlag van 'n kind.

#### Uit Die ander dors

Na aanleiding van die titel is hierdie gedig inspireer deur 'n onbekende meisie (van die Seine) se dodemasker. Indien dit egter oor 'n lewende persoon gehandel het, sou dit interpreteer kon word as die gesig wat mens soms aan die wêreld voorhou. Dit is iets wat talle van die digters gedoen het sodat ander nie sou agterkom hoe omgekrap hulle werklik is nie.

Volgens alles wat reeds oor Ingrid Jonker geskryf en gesê is – haar felle liefde soos dié van 'n kind, haar gebroke hart, haar magteloosheid teen verraad – sou hierdie gedig oor haar kon gegaan het – veral na aanleiding van wat sy oor die Seine skryf. Let egter daarop dat Eybers se gedig in 1946 geskryf is, Jonker s'n in 1964. In Jonker se “Reis om die wêreld” (Jonker 1994: 121) is sy “dromend in my arms [die arms van die geliefde / André] digby die Seine” (reëls 4 en 21). Die Seine verbind haar met die dodemasker (soos 'n vooruitwysing?) en die romanse wat daar plaasvind, asook die verbreking daarvan (reëls 10-19 van “Reis om die wêreld” en reëls 6 en 8 bó), iets waaroor Brink ook in Miskien Nooit skryf, “toe ek gedroom het in haar arms digby die Seine” (Louw 1994). Het die twee vroue mekaar se gedigte gelees voordat hulle hul eie neergepen het? Durf mens die woordjie *plagiaat* in verband hiermee gebruik?

Plagiaat (die oorneem van gedagtes, argumente, ens., uit 'n ander skrywer se werk en dit as jou eie laat deurgaan; letterdiefstal<sup>10</sup>) kan op verskillende maniere beskou word. Krige meen, “dis ook 'n gawe wat alle digters het – om iets te vat van iemand anderster en dit hulle eie te maak” (Van der Merwe 2006: 211) nadat hy 'n ooreenkoms tussen sy Sol y

---

<sup>10</sup>F.F. Odendal, R.H. Gourws, P.C. Schoonces, C.J. Swanepoel, S.J. Du Toit, C.M. Booysen, *Die Elektroniese Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*, (Midrand: Perskor) 1994.

sombra (Son en skaduwee) en Jonker se “Ladybird” (Jonker 1994: 77) raakgesien het. Daar bestaan ook so iets soos “kriptomnesie” (nie presies soos deur Abraham en Torok uitgelê nie) waar ’n idee neergeskryf word wat as oorspronklik geag word, maar wat eintlik ’n herinnering is (Kellogg 1994: 85). Dit kan as plagiaat bestempel word aangesien dit soveel trekke van die oorspronklike het, al kan die skrywer daarvan nie onthou dat hy dit uit ’n ander teks oorgeneem het nie. Die Franse skrywer en literêre kritikus, Roland Barthes, sou na so iets as ’n “interteks” verwys, dit wil sê iets wat “nie te ontdek en tog al gelees is” (Cloete *et al.* 1985: 49).

Antjie Krog stel saam met Johann de Lange in 1998 ’n bundel gedigte saam wat sy titel te danke het aan ’n gedig van N. P. van Wyk Louw (wat op bl. 124 daarvan verskyn), Die dye trek die dye aan. Die samestellers het klaarblyklik die ooreenkomste van Van Wyk Louw se gedig met Jonker se “My omhelsing het my verdubbel” (Jonker 1994: 116) raakgesien want Jonker se gedig is ook in die bundel opgeneem. Van Wyk Louw skryf (uit Nuwe Verse 1954):

Die dye trek die dye aan  
Die see leun teen sy strande aan

die eensaam saad die seek sy voor  
die lig wil in die netvlies boor

en als is enkeld, als verlang  
na heelal en na samehang

en heel die driftige verband  
laat stort U oor U glas se rand

In die eerste reël reeds hoor mens Jonker se “My omhelsing het my verdubbel / my borste roep na mekaar”, al is dit ’n ander gedeelte van die anatomie. Die tema eggo ook “Elke man het ’n kop / ’n lyf / en twee bene / hulle probeer jou namaak” (Jonker 1994: 59). Die “eensaam saad” klink soos Jonker se “uitstorting van die saad” (Jonker 1994: 115), wat

kort daarna gevolg word deur die “verraad” wat ook in Eybers se gedig voorkom. Van Wyk Louw se reël 5 is so te sê ’n opsomming van “Alles wat breek” waar albei digters die eensaamheid van seksuele omgang ken. Hoe vind sulke oorlegpleging tussen gedigte plaas? Sien diegene wat dit doen die ooreenkomste raak, of beseft hulle glad nie dat hulle dit doen terwyl hulle daarmee besig is nie? Soms is dit so voor die hand liggend dat mense as gevolg daarvan ophou dig. Sexton vertel in ’n onderhoud met Kevles dat sy in haar ouerhuis nie meer gedigte geskryf het nie nadat haar ma haar daarvan beskuldig het dat sy alles by Sara Teasdale afgekyk het (Plimpton 1999: 259; Sexton 1994: 229).

Die skryf (of verf) van enige kunswerk bring ’n groot mate van onrustigheid mee. Arnold Ludwig stel dit so: “While creative activity can be therapeutic and self-reinforcing for many individuals, particularly for those who suffer from depression, it is not without inherent dangers, sometimes stirring up problems that cannot be readily contained. Those who delve inward and use emotional experiences as the raw material for their creative output are more likely to experience the double-edged sword of creative activity. While the creative process lets them master and channel their painful experiences through the power of their expression, they sometimes cannot contain the emotional forces unleashed through their probing” (Ludwig 1995: 175). Die aard van hierdie *emotional forces* (of komplekse) is universeel. Jung se teenoormekaarplasing van Benoît se L’Atlantide en Rider Haggard se She (Jung 1959: 285) illustreer dit. Benoît is van plagiaat aangekla ofskoon hy niks van Haggard geweet het nie. Nog ’n voorbeeld van plagiaat wat in die media voorgekom het is White Hotel (deur D. M. Thomas, 1981) wat vier of vyf bladsye bevat wat direk uit Babi Yar (Anatoli Kuznetsov, 1966) uitgeskryf is (Kernan 1990: 115). Thomas het hierdie vorm van plagiaat verdedig deur te sê dat die enigste manier om hierdie werklikheid voor te stel, was deur van die oorspronklike stem gebruik te maak. Wat hom betref, het hy niks verkeerd gedoen nie (Kernan 1990: 117-118).

Volgens Elfra Erasmus (2005), “Wat poësie betref, sal 2005 onthou word oor die plagiaatskandaal”. Hier verwys hy spesifiek na Melanie Grobler se Die Waterbreker wat onttrek moes word nadat ontdek is dat sy Anne Michaels nie erken het vir die vertaling van “There is no city that does not dream” > < “Stad” nie. Hierna het Grobler ook afstand

gedoen van die Eugène Marais-prys wat sy vir hierdie digbundel ontvang het. Krog se onlangse publikasie van Die sterre sê 'tsau' (2004) is deur Stephen Watson van plagiaat beskuldig. Watson beweer Krog moes hom vir van die vertalings van gedigte erken het. Hy het, soos Krog, in 1991 'n bundel vertalings van Boesmangedigte uitgegee (Watson 2005). Was dit plagiaat?

Krige en Jack Cope het in 1968 iets soortgelyks gedoen – Krog, Watson, Cope en Krige het almal van dieselfde bronteks af gewerk, t.w. die manuskripte van W. H. I. Bleek wat in die Jagger Biblioteek (Universiteit van Kaapstad) geberg is (iets wat Hughes terloops ook onder oë gehad het; Myers 2001: 68). Onbetwyfelbare ooreenkomste kan byvoorbeeld in die volgende gesien word. Buiten “Broken string” verskyn “Prayer to the moon” in Cope/Krige, Watson én Krog se digbundels.

Die vertaling van “Broken string” lui soos volg:

<p>They were the people, those who broke the string for me and so this place was a grief to me for what they did.</p> <p>Since it was that bow-string which broke for me and its sound no more in the sky, ringing, hereabouts it feels to me no longer like it once felt to me just for that thing.</p> <p>For everything feels as if it stood open before me</p>	<p>Because of a people, because of others, other people who came breaking the string for me, the earth is not earth, this place is a place now changed for me.</p> <p>Because the string is that which has broken for me, this earth is no longer the earth to me,</p>	<p>people were those who broke for me the string therefore the place became like this to me on account of it because they've broken the string I no longer hear the ringing sound through the sky. therefore the place does not feel to me as the place used to feel to me on account of it for the place feels as if it stood open before me because the string has broken</p>
--	--	---

<p>empty, and I hear no sound for they have broken the bow's string for me and the old places are not sweet any more for what they did Jack Cope &amp; Uys Krige 1968: 248</p>	<p>this place seems no longer a place to me.  Because the string is broken, the country feels as if it lay empty before me, our country seems as if it lay both empty before me, and dead before me.  Because of this string, because of a people breaking the string, this earth, my place is the place of something – a thing broken – that does not stop sounding, breaking within me.  Stephen Watson 1991: 59</p>	<p>for me therefore the place feels strange to me on account of it Antjie Krog 2004: 13</p>
--	--	---

Aangesien al die vertalers ná Bleek dieselfde bronteks gebruik het, is dit vanselfsprekend dat hulle resultate dieselfde sou wees. By die vertaling van enige gedig is dit die kultuur wat verlore gaan, die gevoelens bly omdat dit deel vorm van die kollektiewe onbewuste. Krog het byvoorbeeld die gevoel van gebrokenheid goed uitgebeeld deur middel van die omgekeerde woordorde. Watson het dit nogal lank uitgereek om dit sangerig te laat klink, waar Cope/Krige waarskynlik probeer het om so getrou moontlik aan die bronteks te hou (soos blyk uit die voetnotas waardeur die gedig omring word).

By “The song of the star” (Krog 2004: 15) en Cope/Krige se weergawe, “Star song of the Bushman women: related by Dai-Kwain (*sic*)” (Cope en Krige 1968: 246), kán daar nie ’n ander manier gevind word om dit te sê nie. Wanneer ’n blom bloei, bloei ’n blom:

Does the lily flower open? The daisy is the flower that opens. And do you open? The daisy is the flower that opens. Jack Cope & Uys Krige 1968: 246	does the lily flower open? the daisy is the flower that opens do you open? the lily is the one that opens Antjie Krog 2004: 15
---	--

By “Prayer to the new moon” (Cope/Krige 1968: 247; Krog 2004: 14; Watson 1991: 25) het die vertalers waarskynlik ’n probleem met die formaliteit daarvan ondervind. Verwys hier na Krog se gebruik van *thee* en *thither* wat nie by die ander voorkom nie. Watson het die feit van pyn heeltemal misgekyk en Krog het dit verkleineer tot *upset me*. Hierdie nuanse kom egter nie van die kern van die emosie van die gedigte af weg nie. Menslike emosies is universeel, die woorde wat daarvoor gebruik word hang net af van die taal waarin die gedig verskyn.

Hierdie situasie kan vereenselwig word met ’n digter (bv. Ingrid Jonker/Sylvia Plath/Anne Sexton) wat van dieselfde bronteks (oerbeelde/argetipes) gewerk het. Die universaliteit daarvan is duidelik wanneer ’n mens die Italiaanse digter Cesare Pavese (1908-1950, selfmoord; wie se pa dood is toe hy ses was) se gedig “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” (Die dood sal kom en dit sal jou oë hê) met die spieëlbeelde in Jonker, Plath en Sexton se “Dubbelspel” (Jonker 1994: 34), “Mirror” (Plath 1981: 173) en “The double image” (Sexton 1982: 35) vergelyk. Pavese skryf (De Stasio *et al.* 1993: 245):

For everyone death has a gaze.  
Death will come and it will have your eyes.  
It will be as though quitting a vice,  
as though seeing reemerge  
in the mirror a death mask,  
as though listening to lips already closed.  
We will descend into the whirlpool speechlessly.

Strofe 5 van Marais se “Die swarte dood” (Marais 1936: 53) word ook hierin weerklink:

Wie ek in die oge kyk,  
Vir hom is daar geen son meer

Soos “Die onbekende van die Seine” se *death mask* kom dit ooreen met Sexton se *petrified* in “The double image”, die *old woman* van “Mirror” of die “gebarste spieël” van “Dubbelspel”. Die *whirlpool* kan hier as “donker stroom” gelees word (Marais 1936: 58; Jonker 1994: 104) of die riviere in Plath (bv. “Lorelei”, Plath 1981: 94) en Sexton (bv. “Imitations of drowning”, Sexton 1982: 107) se gedigte. “A Dunánál” (By die Donau) (Makkai 2000: 811) deur die Hongaarse digter Attila József (1905-1937, selfmoord; wie se ma dood is toe hy 14 was) se vierde strofe het ook weerklanke van laasgenoemde gedigte:

The Danube flowed, and like a tiny child  
plays on his musing, lively mother’s knee,  
so cradles and embraced and gently smiled  
each playful wave, waving hallo to me.  
They shuddered on the flood of past events  
like tombstones, tumbling graveyard monuments.

Het plagiaat ook hiér plaasgevind? Verdere ooreenkomste kom in die volgende gedig voor – uit Russies vertaal – van Marina Tswetajewa (1892-1941, selfmoord; wie se ma dood is toe sy 14 was), veral indien slaap as die dood gelees word:

Ah, night  
small rivers of water rise  
and bend towards – sleep.  
(I am nearly sleeping.)  
Somewhere in the night a  
human being is drowning.

Feinstein 1981: 11

### **2.3 Verlies van ’n beduidende naasbestaande**

Die dood is iets wat in die poësie van digters voorkom wat een of albei hul ouers verloor het toe hulle nog kinders was (Van Wyk 2000: 95). Die Amerikaanse digter, John Berryman (1914-1972, selfmoord; wie se pa dood is toe hy 12 was) skryf soos volg oor 'n besoek aan sy pa se graf (Nelson 2000: 728):

The marker slants, flowerless, day's almost done,  
I stand above my father's grave with rage,  
often, often before  
I've made this awful pilgrimage to one  
who cannot visit me, who tore his page  
out: I come back for more,

I spit upon this dreadful banker's grave  
who shot his heart out in a Florida dawn  
O ho alas alas  
When will indifference come, I moan & rave  
I'd like to scabble till I got right down  
away down under the grass

and ax the casket open ha to see  
just how he's taking it, which he sought so hard  
we'll tear apart  
the mouldering grave clothes ha & then Henry  
will heft the ax once more, his final card,  
and fell it on the start.

Plath het op 9 Maart 1959 haar pa se graf besoek en skryf in "Electra on Azalea Path" (Plath 1981: 116) daaroor. Haar ware gevoelens jeens haar pa kom egter duideliker – en ooreenkomstig met bostaande gedig – in "Daddy" (Plath 1981: 222) voor. Albei wou die gestorwene weer sien, op die een of ander manier by hom uitkom en albei het hul komplekse uitgeleef deur selfmoord te pleeg. Hughes kon na haar dood deur Plath se kompleks kyk en skryf in "Blood and innocence" (Hughes 1998: 168):

In a gilded theatre suddenly empty  
Of all but the faces  
The faces faces faces faces

Of Mummy Daddy Mummy Daddy –  
Daddy Daddy Daddy Daddy  
Mummy Mummy

Plath skryf in strofe 13 *I made a model of you* (dit kan Hughes wees, maar ook 'n dubbelspel met die dood). Later lui dit: *Daddy, you can lie back now*, wat soos 'n gerusstelling klink. Asof sy wil sê: “Toemaar, gaan lê maar weer, ek kom ook.” Buiten Berryman en Plath, het Woolf ook 'n behepthheid met die dood gehad en sy het haar ma verloor toe sy 13 jaar oud was. Daar is ook 'n wens om na die gestorwene toe terug te keer, of om hom/haar uit die dood op te wek. Plath skryf telkens daarvoor, hier is 'n aanhaling uit “The Colossus” (Plath 1981: 129), *Thirty years now I have labored (sic) / To dredge the silt from your throat* (reëls 8-9).

Jonker skryf op soortgelyke wyse in “Herwonne land” (Jonker 1994: 53): “Ek het jou herwin van die see”, as mens die “jou” as haar ma interpreteer is dit ook 'n soort opstanding uit die dood. “Jy ruk my tot jou dooie liggaam terug” – hier is Jonker weer aan die woord in “Gabriël” (Jonker 1994: 25); 'n herhaling van die wens na die dooie. Na aanleiding van die Kabbala kom Gabriël met die maan ooreen (Van Wyk 1986: 166) en daardeur met die ma, volgens Jung. In “Aan MB” (Jonker 1994: 141) en “Jy het vir my gesterf” (Jonker 1994: 26) doen sy dit ook, indien die “jy” as haar moeder gelees word. In laasgenoemde gedig verrys al haar lof (of verwondering) na die gruis en stof van die gestorwene (reël 12). Presies wie die aangesprokene in Jonker se digkuns is, veroorsaak dikwels probleme vir enige leser van haar werk. Van Wyk spreek die mening uit dat Jonker haar ma se dood nie as 'n ewige afwesigheid ervaar het nie (1986: 248) en dat “die moeder ... vanuit die doderyk 'n dwingende mag uitoefen” (1986: 254) op Jonker se oeuvre. In genoemde gedigte hoop sy – soos Berryman en Plath – op herontmoeting.

Hierdie “dwingende mag” kan ook in József se digkuns waargeneem word, ’n digter wie se digkuns terloops ook vol “ek” en “my” is en wat, soos Sexton, op sy sielkundige (’n vrou) verlief geraak het (Czigány 1984: 357). “Mama” (Makkai 2000: 808) se tweede reël lui byvoorbeeld: *thoughts of my mother have wrecked my brain* (vertaal deur Vernon Watkins en Adam Makkai), of, volgens die vertaling van Zsuzsanna Ozsváth en Frederick Turner: *On Mama now my thoughts have dawdled*. In “Kései sirató” (Vertraagde weeklag) (Makkai 2000: 825) skryf hy:

My fever’s over 98 point 6, and still  
mother, you’re not with me.  
Like any loose, easy girl when called at will  
you have lain down by death’s side readily.  
From the gentle autumn landscape and many  
kind women, I try to piece you together,  
but there’s no time left as the all-consuming  
fierce fire grows hotter.

Terwyl siekte die ek-spreker treiter en hy nie versorg word nie, beskuldig hy sy ma indirek van verwaarlosing. Aangesien sy nie opdaag nie, verander die verlange na haar – *if only I’d eaten you!*, kla reël 25 – in woede (reëls 33 en 34): *You’re a greater swindler than any woman / who deceives and betrays*. Die hele gedig word in die trant van ’n aggressiewe kind geskryf. Hierdie reëls klink soos die beskuldigings wat Plath soms jeens haar pa kwytgeraak het. Die *I try to piece you together* eggo Plath se *I used to pray to recover you* (uit “Daddy”).

Plath skryf ook ’n gedig oor koors, “Fever 103°” (Plath 1981: 231). In hierdie gedig is dit nie duidelik wie die aangesprokene is nie, maar indien die laaste reëls van strofe 12 in ag geneem word, *Your body / Hurts me as the world hurts God*, is dit moontlik Otto Plath; ook na aanleiding van die laaste strofe, wat klink asof die ek-spreker nie tussen hóm (Ted Hughes) of hóm (Otto Plath) kon kies nie. Sy verlang dus, soos József, na die gestorwene:

Not him, nor him

(My selves dissolving, old whore petticoats)—

To Paradise.

As hierdie digters besef het hulle leef bloot hul onbewuste komplekse uit, sou hulle minder blaam op hul gewese ouers geplaas het, want die ego is die enigste een wat end uit saam met jou in jou lewe sal bly. Daarom is jy die enigste een wat die karakters en gebeure van die drama (soos Hughes se *theatre*) kan bepaal (Lester 2004: 155). Selfmoord sou waarskynlik nie die uiteinde van hierdie patroon gewees het nie, maar eerder “egomoord” (*egocide*; Lester 2004: 153). Soos die Jungiaanse analis, James Hollis, dit stel: “There are many ways of dying, and physical death is only one of them” (Lester 2004: 159).

In hierdie verband is die noue band tussen van die digters se egskedings/liefdesteleurstellings en hul dood pertinent. Selfmoord kan aan allerlei dinge toegeskryf word, maar die hoofrede daarvoor is die beëindiging van ’n liefdesverhouding (Lester 2004: 152). Jonker skryf in haar dagboek “Hier begin die einde André” (Metelerkamp 2003: 175) kort nadat Brink sy verhouding met haar in April 1965 stopgesit het. Blykbaar was daar ook ’n bakleiery tussen haar en Jack Cope die aand toe sy in 1965 oorlede is (Metelerkamp 2003: 193) en ’n uittreksel van ’n selfmoordnota wat sy voor in *Contrast XIII* (Julie 1965, Vol. 3, No. 4) geskryf het lui: “I am not dying I hope, to revenge, only because my love has failed” (Van Wyk 1986: 239).

Plath se verwoede gedigte het een na die ander te voorskyn gekom toe sy en Hughes uitmekaar is, amper soos in ’n maniese toestand. Toe sy nie meer kon skryf nie, het die dood soos die beste uitweg gelyk. Hughes het op 16 Julie 1962 Court Green verlaat, Plath is op 11 Februarie 1963 in haar woonstel aangetref: Dit was ses maande later. Sexton het dikwels egskeding oorweeg, maar het haar gedagtes hieroor eers in Maart 1972 ernstig opgeneem. Vanwaar Kayo haar verlaat het het sy in ’n diepe eensaamheid en depressie verval. Sy het net meer as ’n jaar later selfmoord gepleeg.

Berryman het ook baie lank gesukkel om die breuk in sy verhouding met sy gewese vrou, Eileen, te verwerk (Simpson 1982) en Tswetajewa se man Serjozja het, soos Hughes, aanvaar dat sy vrou nie “soos ander vrouens” kan wees nie. Serjozja het van baie van Tswetajewa se verhoudings geweet en skryf in ’n brief: “I am at one and the same time both a lifebelt and a millstone round her neck. It is impossible to free her from the millstone without tearing away the only straw she still has to clutch” (Schweitzer 1992: 242). Dit is woorde wat Kayo net sowel oor sy vrou kon geskryf het. Toe Serjozja in 1941 in ’n Russiese tronk verdwyn het en Tswetajewa na Elabuga evakueer is, het sy nie geweet hoe om aan te gaan nie en het haarself gehang.

Om na Katie toe terug te keer, sy het ’n vriend gehad, maar eerder as om hom te aanvaar en lief te hê soos hy biologies bestaan het, het sy *verwag* hy sou soos haar mishandelende pa optree (Lester 2004: 154). Dit is ’n kompleks wat sy net soos Plath uitgeleef het. Plath weet egter (onbewustelik?) dat sy dit gedoen het en skryf in “Daddy”:

If I've killed one man, I've killed two  
The vampire who said he was you  
And drank my blood for a year,  
Seven years, if you want to know.

Die kinderrympie “There was an old woman who lived in a shoe” het na volksoorlewering iets te doen met die feit dat ’n skoen agter die bruid aangegooi is sodra sy op wittebrood gaan<sup>11</sup>. Dit het verband gehou met die aantal kinders wat die bruidspaar sou hê. Die herhaling van *You do not do* (reël 1) en *I do, I do* (reël 67) roep die bruilofsfeer op. Dit, in samehang met reëls 2-3 *black shoe / In which I have lived like a foot*, beteken dat “Daddy” heelwat met Ted Hughes (Plath se man van sewe jaar) te doen het. ’n Soortgelyke patroon/kompleks kom dwarsdeur Jonker se oeuvre voor. Jack Cope, André P. Brink of Herman van Nazareth (of enige van haar ander mansvriende) sou haar waarskynlik nooit verlaat het nie. Maar aangesien haar biologiese pa dit telkens gedoen het en ook geglo het hy is nie haar pa nie (Metelerkamp 2003: 27; Van der Merwe 2006: 26), het Jonker se gedrag (as gevolg van haar verwagtinge/komplekse) enige moontlike

---

<sup>11</sup> Mulherin J. 1981 Popular Nursery Rhymes Londen: Granada Publishing.

mansvriend vroeër of later weggedryf. Die hartstog wat dit veroorsaak het is Jonker se digkuns.

Sexton se lewe – nie net haar digkuns nie – spreek van dieselfde kompleks. “Daddy Warbucks” (Sexton 1982: 543) het weerklanke van Plath se “Daddy”. Die naam, Warbucks, is aan die musiekblyspel *Annie* ontleen. Sexton kon nie die Broadway weergawe hiervan gesien het nie, aangesien dit in 1977 verskyn het. Voor hierdie tyd was *Little Orphan Annie* ’n Amerikaanse strokiesprent van Harold Gray (1894-1968) wat in Augustus 1924 sy verskyning gemaak het, waarna ’n mens op die radio daarna kon luister (1930-1940). Die strokiesprent het sy oorsprong by James Whitcomb Riley se gedig: “Little Orphant (*sic*) Annie” (1885) gehad. Wat egter opval is Sexton se *Nazi-Jap-animal* wat glad nie op haar pa van toepassing was nie. Ralph Harvey het al op die ouderdom van 17 die wolbesigheid betree en was nooit by die Tweede Wêreldoorlog betrokke nie (Middlebrook 1991: 5). In hierdie gedig verwys Sexton na haarself as ’n weeskind (*my big orphan eyes*) – iets wat sy nooit was nie, maar sy kon waarskynlik nie die toevallige ooreenkoms tussen haar naam en *Little Orphan Annie* ignoreer nie. Die vraag is of sy opsetlik haar gedig oor haar *Daddy* soos Plath s’n wou laat klink en derhalwe opsetlik onwaarhede in hierdie belydende gedig bygewerk het?

#### 2.4 'n Digtende egpaar

Plath en Hughes voeg ’n verdere dimensie by gedigte wat tot mekaar spreek – hulle baken die “gawe” af waarvan Krige melding maak. Hulle het baie eng saamgewerk en soms selfs agter op die ruwerk van mekaar se gedigte geskryf (Middlebrook 2004: 186; Myers 2001: 20; Wagner 2000: 21). Hughes het soms die mening uitgespreek dat hulle een kop met twee liggame was, maar aangesien sy ’n vrou en hy ’n man was, is die temas wat in hul gedigte na vore getree het vanuit verskillende hoeke aangespreek. Hulle het byvoorbeeld albei oor hul dogter, Frieda, gedig. Hughes het ses maande na Frieda se geboorte “Lines to a newborn baby” geskryf en meen dit het Plath aanleiding gegee tot “Morning song” (Plath 1981: 156) (Middlebrook 2004: 153). Middlebrook gebruik die volgende reëls om die ooreenkoms tussen die gedigte uit te wys:

Here the hand of the moment, casual

As some cloud touching a pond with reflection,

Grips the head of man as Judith

Gripped that one

(Lines to a newborn baby)

---

I'm no more your mother

Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow

Effacement at the wind's hand.

(Morning song)

Die metafoor van 'n hand word verskillend deur die twee digters uitgebeeld. Die wolk wat in die poel weerkaats word kom ook anders in elk van die gedigte voor wat, deur dit saam te lees, meer betekenis by die wolk en sy weerkaatsing voeg. Of Hughes die ooreenkoms van die weerspieëling in verband met Plath se "Mirror" gesien het is te betwyfel, want "Mirror" spreek juis die verhouding tussen moeder en dogter aan. Hierdie gedigte is almal geskryf terwyl Plath en Hughes nog met mekaar oor die weg kon kom. "Full moon and little Frieda" (van Hughes) verskyn nadat hulle uitmekaar gegaan het en tog is daar ooreenkomste tussen hierdie gedig en Plath se "Morning song". Waar Plath skryf oor Frieda se *clear vowels rise like balloons* voer Hughes die meisie se ontwikkeling verder met haar spontane reaksie: *'Moon!' you cry suddenly, 'Moon! Moon!'*, waarna

The moon has stepped back like an artist gazing amazed at a work.

That points at him amazed.

Uit Wodwo (1967)

Die ronde klank wat eers met ballonne vergelyk word en later met die maan, herinner aan Plath se "The moon and the yew tree" (Plath 1981: 172) waar *the O-gape of complete despair* (wat verband hou met die maan) in strofe 2 verskyn. Indien in ag geneem word dat Hughes Plath se werk baie goed geken het en seker geweet het hoe dikwels sy die

maan as beeld van die moeder gebruik het, is Frieda se uitroep nog betekenisvoller. Die maan/kunstenaar/ma wat haar vinger (beskuldigend?) na hom (Hughes) wys.

Hughes maak in sy gedig “Red” (Hughes 1998: 197) gebruik van die wetenskaplike naam vir papawers, *Salvia splendens*: “Salvias, that your father named you after”. Rooi papawers simboliseer die soldate wat in die Wêreldoorlog gesneuwel het, na aanleiding van die velde vol papawers wat destyds in Vlaandere gebloei het. Dit is in hierdie konteks dat die papawer in Hughes se “Out” (Wodwo) verskyn:

The poppy is a wound, the poppy is a mouth  
Of the grave, maybe of the womb searching —

A canvas-beauty puppet on a wire  
Today whoring everywhere. It is years since I wore one.

Laasgenoemde was blykbaar ’n feit (Feinstein 2002: 7). As gevolg van die herinneringe wat Hughes van sy woonbuurt as kind gehad het, het hy jare lank geweier om ’n papawer op Gedenkdag te dra. Die weduwees, leë huise en armoede was vir hom ’n nagmerrie gewees. In hierdie sin is dit bitter ironies dat sy dogter sy Birthday Letters (1998) vol papawers geskilder het. Plath gebruik die aangehaalde beelde in hierdie reëls meedoënloos in haar gedigte. In “Poppies in July” (Plath 1981: 203) skryf sy:

And it exhausts me to watch you  
Flickering like that ... like the skin of a mouth.

A mouth just bloodied.  
Little bloody skirts!

...

If my mouth could marry a hurt like that!

“Poppies in October” (Plath 1981: 240) lui soos volg:

Even the sun-clouds this morning cannot manage such skirts.  
Nor the woman in the ambulance

Whose red heart blooms through her coat so astoundingly —

A gift, a love gift  
Utterly unasked for  
By a sky

Palely and flamily  
Igniting its carbon monoxides, by eyes  
Dulled to a halt under bowlers.

O my God, what am I  
That these late mouths should cry open  
In a forest of frost, in a dawn of cornflowers.

Vir haar is die papawers nie 'n herinnering aan die oorlog se gesneuweldes nie, maar aan haar huwelik wat gesteel is deur die hoereerdery met “daardie rooi rokke” wat in albei gedigte voorkom. Net soos die wolke nie die kleur van die bloeisels kon hanteer nie, kan Plath nie die onverwagse liefde wat hulle voortbring verdra nie. Die woede en frustrasie wat sy ervaar kom duidelik in hierdie reëls voor. Sy wil oorlog met die beelde voer omdat hulle (waarskynlik) eers by Hughes ontstaan het. Miskien het sy gehoop om op hierdie manier 'n boodskap vir hom te laat, want sy het geweet hy sou die gedigte lees en die vergelykings herken. Afskrifte van Hughes se “Out” en “The road to Easington” is tussen haar nagelate dokumente ontdek (sy het dit van sy lessenaar verwyder toe hy weggetrek het) en volgens Hughes, “I think she got certain things from them” (Middlebrook 2004: 219). Dit kan wees dat sy net meer woede daaruit geput het, want nou was net nog die woorde en nie die skrywer van die woorde by haar nie.

In 1924 skryf Tswetajewa 'n lang gedig wat sy “Poem of the end” (Feinstein 1981: 53) genoem het. 'n Uittreksel daarvan klink soos 'n antwoord op bostaande woordewisseling tussen Hughes en Plath:

For love is flesh, it is a

flower flooded with blood.  
Did you think it was just a  
little chat across a table  
  
a snatched hour and back home again  
the way gentlemen and ladies  
play at it? Either love is  
– A shrine?  
  
or else a scar.

### ***2.5 Die skrywer is reeds dood***

Barthes het in 1967 “die dood van die skrywer” verklaar. Hiermee het hy bedoel dat lesers hul eie betekenis skep, ongeag van wat die skrywer se bedoeling was. Elke teks bestaan uit ’n veelheid van samehorige en teenstellende betekenis – geen een van hulle oorspronklik nie en elke ontvanger van ’n teks heg sy eie betekenis daaraan toe. Op hierdie manier word betekenis opgeskort aangesien die teks ’n raaisel is waaroor ’n mens nooit kan ophou tob nie (Appignanesi en Garratt 1995: 74; Cloete *et al.* 1985: 49).

Kuns word uniek wanneer die skepper daarvan die inhoud van sy persoonlike onbewuste daarin uitstort. Die hedendaagse kultuur, met sy soeke na die geldelike waarde van iets, maak die skrywer se besit nog soveel ingewikkelder. “The author has been stripped of property rights by being declared to have died, presumably intestate, and by having been denied the ownership of texts that are said to have been the products not of individual creativity but of communal attitudes” (Kernan 1990: 113). Hierdie uiting kom met Jung ooreen wat meen die betekenis wat aan ’n teks geheg word nie oorspronklik sou kon wees nie, omdat dit deel uitmaak van die kollektiewe onbewuste wat deur die mensdom gedeel word. Dit sou beteken dat niks aan ’n sekere individu as sulks kan “behoort” nie.

Die manier waarop iets uitgeskryf of gesê word laat dit vir die leser nuut voorkom. Neem byvoorbeeld Andy Warhol se blikkies sop. Alles lyk dieselfde, maar tog is dit op ’n manier uniek as gevolg van die watermerk van elke individu wat daarvoor geverf is – die

blikkies kan onmoontlik as fotostate van mekaar afgemaak word. Wie het byvoorbeeld oorspronklik daaraan gedink om die Boesmans se liedjies in die vorm van gedigte te bewaar? W. H. I. Bleek? Stephen Watson? Jack Cope? Wat van die gedagte dat die sterre 'n mens se lewe oorheers – 'n oeroue idee wat nie net Hughes se werk en denke beïnvloed het nie, maar daaglik deur Jan Alleman in koerante en tydskrifte gevolg word. Diesulkes sal byvoorbeeld weet dat Plath en Sexton 'n sterreteken deel, t.w. die skerpioen. Plath skryf oor die invloed van sterre (“Words”, Plath 1981: 270) en Teasdale (“The star”, 1925: 66) doen dit ook. In “Eszmélet” (Bewussyn) skryf József in strofe 7 (Makkai 2000: 821):

I looked up in the night  
at the cogwheels of the stars:  
from sparkling threads of chance  
the loom of the past wove laws.

Is hulle werk nog oorspronklik? Hoe het presies dieselfde gedagte by een van Bleek se Boesmans, Diä!kwain (±1873), tot stand gekom? Krog het dit soos volg vertolk:

#### **dood**

die sterre doen dit op die volgende manier:  
wanneer dit tyd word dat ons harte val  
dan is dit die tyd wat 'n ster ook val  
wanneer die ster voel dat jou hart begin kantel  
dan val die ster  
want die sterre weet wanneer ons gaan sterf  
'n ster vertel aan ander dat jy sterf  
as 'n ster verskiet  
dan weet jy iemand wat jy liefhet se hart het geval  
ook die hamerkop  
sal hy oor jou kom vlieg as hy 'n ster sien val  
want iemand van jou se hart het verskiet  
  
en die sterre val in die water van die Gariep

ja, die water staan vol sterre  
op die plek waar die stories moet ingaan  
en die hamerkop bly langs die water hang  
hy sien hoe die sterre in die water staan  
in die water sien hy alles  
alles van die lug sien hy in die water  
as die hamerkop op die rant van die water staan  
sien hy alles  
ook dat die sterre soos vuur lyk

en dan sien hy 'n man langs die water loop  
en hy weet die man kom van ons  
dan vlieg die hamerkop na ons toe  
om te sê: iemand wat jy liefhet, is dood  
en die sterre weet, want die sterre is meisies —  
al die pragtige gestorwe meisies  
die reën het hulle kom haal  
en van hulle blomme in die lug gemaak  
blomme wat in die water groei  
hulle is die water se vrouens  
en moet in vrede gelaat word

Krog 2004: 18

Buiten die veelseggende natuurbeeld van die son wat op die water weerkwaats word en “soos in 'n reënboog vonkel” (“Die rivier”, Krige 1985: 57), kan verskeie elemente hier uitgelig word. Die feit dat die sterre weet wat gaan gebeur is iets wat die mens nog altyd bevraagteken het – hoekom lees soveel mense telkens hul sterretekens? Selfs die spreekwoordelike gebruik van iemand wie se ster wat “opgaan” of “verbleek” kom voor die geestesoog, of Jesus se geboorte wat deur 'n ster aangekondig is. Hoe het die oermens, die San, hiervan geweet? In Krige se “Die rivier”, “lyk dit of die sterre sing” (strofe 9). Sterrekunde was vir Hughes so belangrik dat hy daarop aangedring het dat van

die gedigte uit Birthday Letters alleenlik op sekere datums in *The Times* verskyn omdat hulle “sterre reg was” (Feinstein 2002: 263). Die oorsprong van die “mag” van sterre gaan so ver in die geskiedenis terug, ’n mens sal dit waarskynlik nie kan vind nie.

Die argetipes wat in verband met die see en water bespreek is kom ook in “dood” (Krog 2004: 18) voor. Net soos die son deur die see verswelg word, maar dit by sonsopkoms weer voortbring (Jung 1956: 218) vergaan die dooies in die see/water en staan weer daaruit op. ’n Mens word herinner aan Plath se *great goddesses of peace* (Plath 1981: 94) of Jonker se “Waterval van mos en son” (Jonker 1994: 126) waar die ek-spreker “val / val / val ... in die poeletjie” en ontdek “my eie / gesig” soos Marais in “Mabalél” (Marais 1936: 18) ... die bestaan van die kollektiewe onbewuste kom hierin so duidelik voor.

From the bottom of the pool, fixed stars  
Govern a life.

Plath 1981: 270

Barthes was sodoende reg: Miskien was dit nie nodig dat die digters wat in hierdie verhandeling behandel word selfmoord pleeg nie. Diegene wat literatuur analiseer, literêre kritici, het hulle (en hul werk) reeds tot die dood uitmekaar gehaal. Vir hulle was die tyd van skryf en lees egter lewe.

Jung se benadering tot die mens was juis om nie alles te ontleed nie. “Reduction to the common human foundation ... when applied to a work of art ... strips the work of art of its shimmering robes and exposes the nakedness and drabness of *Homo sapiens*, to which species the poet and artist also belong. The golden gleam of artistic creation ... is extinguished as soon as we apply to it the same corrosive method which we use in analysing the fantasies of hysteria” (Jung 2003: 80). Jung het probeer om die persoon (op sigself) te verstaan, die persoon se agtergrond in ag te neem asook daardie persoon se huidige situasie. So kan ’n mens ook na ’n gedig kyk. Ja, daar is talle ooreenkomste, maar deur hulle oormekaar te plaas verkry die gedigte soveel meer betekenis – tesame met die geskiedenis en die agtergrond daarvan. Meer nog: dit is vir lesers vandag nog moontlik om daardie woorde en/of persone te lees en te probeer verstaan. Sodra die gedig

opgeneem word en gelees word, leef die digter en sy werk weer in die leser. Enige skrywer se doel is egter om kreatief te wees en selfs kreatiwiteit kan bevraagteken word, al waarsku Jung dat die sielkunde nie die geheim van kreatiwiteit kan onthul nie (Jung 2003: 90).

Die lemma vir “kreatief” lui soos volg:

**kre-a-tief** b.nw. en bw.: Iets uit niks skep; oorspronklik optree, dink, tot stand bring; skeppend.<sup>12</sup>

Hier is dit ook nodig om na die betekenis van “oorspronklik” (die teenoorgestelde van plagiaat) te kyk, iets wat in ±1759 – toe mens na redes vir die betaling van literatuur gekyk het – soos volg uiteengesit is: “An *Original* may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it *grows*, it is not made” (Kernan 1990: 111). Die moderne mens se behepthed met die begrip “oorspronklikheid” hou verband met sy soeke na eiesoortigheid, of om kenmerkend te wees, iets wat die skep van merkwaardige digkuns minder waarskynlik maak. Maar, nie almal kan ’n William Blake wees nie, nog is dit wenslik dat almal so moet wees (Wilmer 1999).

Rothenberg betoog dat indien die onbewuste vir kreatiwiteit verantwoordelik is, dit sou beteken dat enige nuut-skepping nie ten volle oorspronklik sou kon wees nie omdat dit die produk is van reeds bestaande onbewuste faktore (Rothenberg 1994: 51-52), soos die argetipes wat Jung definieer het. Volgens Rothenberg: “A meaningful definition of creativity should include the possibility of human beings producing truly new ideas, theories, artistic styles and forms, or inventions. Consequently the contention does not work.” Voeg dit by die feit dat die onbewuste geneig is om elemente te bevat wat afstootlik is en Rothenberg kan dit nie met kreatiwiteit laat strook nie. Tog erken hy dat Oedipus nie net vir Shakespeare besig gehou het nie, maar ook vir Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Fjodor Dostojefski, Arthur Miller, en ’n mens kan vir Ted Hughes, Anne Sexton en vele ander skrywers by hierdie lys voeg wat almal daarvoor geskryf het.

---

<sup>12</sup> F.F. Odendal, R.H. Gourws, P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. Du Toit, C.M. Booysen, *Die Elektroniese Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*, (Midrand: Perskor) 1994.

Die onbewuste is grotendeels vir kreatiwiteit verantwoordelik. Rothenberg het klaarblyklik nog nie Hughes se *Crow* (1970) of *Gaudete* (1977) gelees nie wat as *appalling* deur verskillende kritici bestempel is (Feinstein 2002: 232). Sekere gedigte van Plath kan ook as sulks gelees word, bv. “The fearful” (Plath 1981: 256), waarin die ekspreker die gedagte aan kinders (of om hulle te hê) nie kan verdra nie. *Stealer of cells, stealer of beauty* noem sy hulle in reël 12, tog het sy self kinders gehad en (waarskynlik) geweet dat hulle ook eendag hierdie gedig sou lees. In hierdie verband is dit ontugterend dat Jonker se dogter haarself as “die kind van die riool” beskryf (Van der Merwe 2006: 31) na aanleiding van “Swanger vrou”.

Strofe 8 van “The fearful” het weerklanke van “Medusa” (Plath 1981: 224) aangesien die *silver limbo of each eye* soos Medusa voorkom. In die gedig kyk Plath na haar kinders soos sy dink haar ma na haar in “Medusa” kyk. In albei gedigte kry mens die gevoel dat Plath die Griekse mite van Medusa geken het. Medusa is deur Athene na ’n monster verander nadat Athene ontdek het sy was met Poseidon in die bed gewees. Hierdie monster het afgryflik gelyk en haar blik het mans in klip laat verander (Graves 1992: 127) (soos Plath ook in “Electra on Azalea Path” – *I eat men like air* – wil maak).

Dit kan wees dat Hughes se “Lovepet” (uit *Crow*) voortgespruit het nadat hy Plath se “The fearful” gelees het. In laasgenoemde kom daar ’n wurm voor (reël 5) wat die digter se gedagtes in die daaropvolgende reëls na kinders voer. In “Lovepet” word ’n dier beskryf (*was it an animal was it a bird?*) wat deur “hom” en “haar” soos ’n kind vertroetel word. Die kind/dier begin om alles op te eet wat die ouers dit bring (dit eet selfs hulle breine op) totdat die ouers hulle vermoë om te praat verloor het. Hierdie dier het alles verslind soos Plath gevrees het kinders sou. Op hierdie manier kom die gedigte nie net by mekaar uit nie, maar toon ook hoe kuns anti-kuns kan word.

Die inhoud van hierdie gedigte is alles behalwe aangenaam, soos Rothenberg van digkuns in die algemeen verwag. Bowendien is dit volgens Jung belangrik om die onaangename gedeeltes van die onbewuste uit te druk. Indien dit onderdruk word kan dit na komplekse (of later dalk neurose) lei. ’n Skreiende voorbeeld hiervan is Kurt

Schwitters se “Merz” skilderye, wat laat dink aan die Franse *merde* of “stront” (Appignanesi en Garratt 1995: 33) of selfs Sexton se “Hurry up please it’s time” waar die ek-spreker aan die begin van die gedig haar broek aftrek en urineer. Jonker se uitlating dat “die woord wat bloei uit my mond” (Jonker 1994: 85) kom ooreen met Teasdale se beeldgebruik wat “an inner wound bleeding ceaselessly” was (Quartermain 1986: 398). Al is die gedigte op hul eie manier outentiek, is hul ontstaan aan soortgelyke onbewuste elemente – argetipes – te danke. Voeg ’n mens die leser se interpretasie van die gedigte daarby en die skrywer verloor sy identiteit. Die gedagte dat “hy” en “sy” in “Lovepet” byvoorbeeld ouers is, hang bloot van die leser se interpretasie af.

Volgens die Franse psigoanalisis, Jacques Lacan, word die onbewuste deur taal gestruktureer. Dit is iets wat by Ferdinand de Saussure aansluit in die sin dat taal, volgens De Saussure, die werklikheid struktureer wat andersins ’n onsamehangende massa sou wees (Cloete *et al.* 1985: 41). Lacan verteenwoordig die stadia van psigiese ontwikkeling met die *verbeelde*, die *simboliese* en die *werklike ego*. Sy punt was dat die onbewuste tot stand kom nadat taal aangeleer is en daarna funksioneer dit deur tekens, metafore en simbole. In dié sin is die onbewuste soos taal (Appignanesi en Garratt 1995: 88-89). Hierdie siening bring ’n skrywer af tot op die vlak van ’n fabriekwerker wat bloot verskillende woorde, idees en beelde op nuwe maniere saamvoeg (Kernan 1990: 113), ’n “produseerder van kodes” (Hambidge 1995: 15). Argetipes kan egter nie deur middel van taal uitgedruk word nie, omdat hulle beelde is en gedigte maak dit moontlik om die beeld in een persoon se onbewuste sigbaar te maak. Dit word alleenlik sigbaar deur middel van taal wat van een persoon na ’n ander oorgedra word, wat beteken dat dit altyd in verhouding tot iets anders (leser/hoorder) moet bestaan. Dus kan ’n mens nie heeltemal oorspronklik nog kreatief wees nie, want die boodskap moet nog steeds verstaanbaar wees. Verstaanbaarheid word alleenlik daargestel deur herkenbare (bekende) simbole te gebruik en digkuns het trefkrag omdat individue met die beelde daarin kan identifiseer. Die Dadaïste, wat in 1916 in Switserland met hul klankmatige gedigte vorendag gekom het, is ’n uiterste voorbeeld van digkuns wat geen betekenis het nie. “The creative process ... consists in the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating and shaping this image into the finished work. By giving it shape, the artist translates it into

the language of the present, and so makes it possible for us to find our way back to the deepest springs of life” (Jung 2003: 96).

Wat nie uit die oog verloor moet word nie, is dat woorde nodig is om te kommunikeer. Indien die woord “gedig” byvoorbeeld gebruik word, het iemand anders dit wel vóór hierdie oomblik gebruik en iemand anders sal dit ook weer hierna gebruik. Sonder hierdie taalkonvensie het woorde geen nut nie. Deur hulle te gebruik verkry woorde hul betekenis. Dit is dus – buite konteks – nooit oorspronklik nie. Die oorspronklikheid word verkry deur die woord se samehang met ander woorde. Daardeur word dit ook kreatief, want nie elke mens het dieselfde lewenservaringe gehad nie en is uniek en kom derhalwe met unieke dinge vorendag.

By die postmodernisme, soos ’n kollektiewe onbewuste, word alles in ’n poel saamgegooi en wat aan een deel behoort behoort ook aan die ander. Mense, veral kunstenaars, heg egter baie waarde daaraan om nie net uniek te wees nie, maar om bekendheid te verwerf – ’n naam vir hulself te maak. Watson is moontlik onbewustelik nydig op Krog omdat hy in haar werk sy oorspronklikheid sien. Sy uitlating dat “the least acknowledgement of what is obvious throughout: that she has lifted the entire conception of her book from my” (Watson 2005) is nie net ’n beskuldiging nie, maar ’n self-bejammerende manier om te sê hy voel sy werk is bevlek omdat dit nie meer uniek is nie.

Kopiereg en plagiaat by literatuur het sedert die begin van die drukindustrie (ná 1557) noemenswaardig geword. Voor dié tyd, toe dit nog mondelings oorgedra is, is dit nie as eiendom as sodanig, beskou nie (Kernan 1990: 109). Kernan wys tereg daarop dat die ontwikkelende tegnologie (met rekenaardatabasisse en ander bergingsmoontlikhede) die begrippe “oorspronklik”, “kreatief” en ’n “afsonderlike vaste voorwerp (bv. skildery of boek)” al hoe moeiliker maak om te omskryf (Kernan 1990: 113).

Plagiaat bestaan uit verskeie fasette, maar kom basies op die volgende neer: “In our literary tradition, with its powerful emphasis on the uniqueness of the individual imagination, to be a plagiarist is to be fundamentally dishonest, it is to claim as uniquely

yours what is uniquely someone else's and is a tacit admission that your own imagination is defective, insufficient to sustain its own peculiar hold on the world. What is the point of you if you cannot think things up for yourself?" (Kernan 1990: 121). Dit verander die hele plagiaat-debat in 'n morele en estetiese kwessie. Tog is daar omstandigheidsgetuienis wat in 'n hof ter sprake sou kom indien iemand van plagiaat beskuldig sou word. Volgens Lee Wilson (2000: 80-81) bestaan dit uit drie elemente:

1. Het die oortreder *toegang* tot die teks gehad wat oënskynlik uitgeskryf is, sodat afskrifte gemaak kon word?
2. Is die oortreder werklik daaraan skuldig dat die werk *kopieer* is?
3. Het die werk *aansienlike ooreenkomste* met die teks wat oënskynlik uitgeskryf is?

Krog sou op elke vraag "ja" kon antwoord, maar dat groot gedeeltes teks uit Watson se boek uitgeskryf was, is te betwyfel. Net soos Cope en Krige, het Watson van dieselfde bronteks gewerk en soos reeds uitgewys is, kan sommige dinge alleenlik op 'n sekere manier vertaal word. In hierdie verhandeling is 'n omvangryker benadering gevolg om Amerikaanse, Britse, Hongaarse, Italiaanse en Russiese skrywers (wat onmoontlik toegang tot mekaar se werk kon gehad het) in te sluit. Die ooreenkomste wat in die betrokke digkuns voorkom kan nie misgekyk word nie. Op hierdie manier is Jung se hipotese – dié van 'n kollektiewe onbewuste – bloot demonstreer. Die digters het die werklikheid van hul onbewuste weergegee en dit kan nie bevraagteken word nie, want dit is hoe *hulle* dit persoonlik ervaar het.

Dit maak dus nie eintlik saak wie se naam onderaan 'n teks verskyn nie. Die punt is dat die kommunikasie geslaag het en dat dit vir die digters moontlik is om vandag nog met hul lesers te kommunikeer (selfs in hul afwesigheid). Dit is die persoon se ego wat geraak word deur herken te word al dan nie. Daar is mense wat 'n bewondering vir grafskrifte het, 'n vorm van poësie wat noodgedwonge anoniem is en waar die identiteit van die skrywer die skryfwerk kan beïnvloed (Wilmer 1999). Wat van kardinale belang vir digkuns is, is of die primordiale uiting gevind het of nie. Dit is wat mense soek wanneer hulle gedigte lees. Of dit waar hulle nie woorde voor het nie tog geuit is en om hulself in

sodanige gedigte raak te sien. Ten einde net 'n voorbeeld van die belangrikheid (vir die betrokke persoon) van 'n naam.

Toe Plath se The Bell Jar in 1962 verskyn het, was dit uitgegee onder die skuilnaam, Victoria Lucas. Sy het oorspronklik besluit om haarself te beskerm deur hierdie naam te gebruik omdat die boek verskeie outobiografiese verwysings bevat (Hayman 2003: 164; Stevenson 1998: 227). Toe 'n resensie van die boek egter verskyn, was sy spyt dat sy, Sylvia Plath, misgekyk is:

“But what Plath found crushing was to see Hughes’s poem “Full moon and little Frieda” showcased handsomely in the same issue of the *Observer* where her own work, huddled under a pseudonym, was given hardly a mention. Plath took this personally, as a snub, one that carried implications for her professional future.”

Middlebrook 2004: 206

Soms kan selfmoord, of die verwydering van jouself (soos deur middel van 'n skuilnaam), beskou word as 'n manier om aandag te trek. Maar in die afwesigheid van daardie individu, sal daardie persoon in elk geval nooit die aandag kan geniet nie.

### 3.1 Benaderingswyse

Jonker noem “Ladybird” (Jonker 1994: 77) ’n “herinnering aan my moeder” en vertel self dat sy dit op die kinderrympie “Ladybird fly away home” gebaseer het (Metelerkamp 2003: 41). Vanuit ’n Jungiaanse benadering sou die afleiding gemaak kon word dat na ’n argetipiese groot moeder verwys word, volgens reëls 2-3, “en ’n lig breek / uit die see” (volgens Afdeling 1.4). Verder is dit net “jou lag” (reël 7) wat enigszins menslik voorkom. Met die kennis van Marjorie Wallace se uitspraak dat Jonker herhaaldelik dieselfde toneel geskilder het wanneer sy haar van ’n esel en ’n doek voorsien het: “ ’n moeder wat wasgoed ophang en ’n kind wat vashou aan haar rok” (Van der Merwe 2006: 82), is dit duidelik dat hier wél ’n herinnering uitgebeeld word (ook volgens reël 5). Na aanleiding van Jung is sulke herinneringe uiters belangrik omdat dit dikwels hoogs “numineus” (bonatuurlik/van goddelike aard) is wat óf sielkundige versteurings tot gevolg kan hê, óf op wonderbaarlike genesing kan uitloop (Jung *et al.* 1978: 89). Die numineuse aspek hiervan lê in Matteus 9: 20 (asook Markus 5: 27-29 en Lukas 8: 44): “ ’n Vrou wat al 12 jaar lank aan bloedvloeiing gely het, het nader gekom en van agter af aan die soom van sy klere geraak” (waarna sy genees is). Dit is reeds genoem dat Jonker haar digkuns as ’n soort bloedvloeiing ervaar het, na aanleiding van “die woord wat bloei uit my mond” (Jonker 1994: 85) asook “Teen Tafelberg / Ek wat my bloed vermeng het” (Jonker 1994: 118). Deur van die prent na die gedig te beweeg het Jonker onbewustelik begin om haar eie geheuebeeld te interpreteer (Degenaar 1989b).

Die verwysing wat in Afdeling 2.2 na Sol y sombra (’n versameling reissketse) gemaak is verskyn op bladsy 219, “As ek my hand uitsteek, lê die dag soos ’n warm lui akkedis in my palm” (Krige 1948) wat die “Glans oker” (reël 1) se geel hitte met die akkedis/liewenheersbesie verbind. Voeg genoemde kinderrympie hierby, wat opgesê is wanneer ’n liewenheersbesie (wat sedert antieke tye geestelike waarde het) op ’n mens se hand geval het (reël 10) sodat die kewer nie doodgemaak word nie, aangesien dit teenspoed meebring<sup>12</sup>:

Ladybird, ladybird, fly away home,  
Your house is on fire, you children are gone;

---

<sup>12</sup> Mulherin J. 1981 Popular Nursery Rhymes Londen: Granada Publishing.

All but one and her name is Ann,  
And she crept under the pudding-pan.

Sodoende kry die gedig al hoe meer betekenis, want nou is dit nie net 'n moeder wat wasgoed ophang nie, daar is nou ook 'n dogtertjie by, "Ann". Hierdie naam kan in verband gebring word met Anna Jonker, wat nie net Ingrid se ouer suster was nie, maar ook haar ouers se oogappel – die een wat "oorgebly" het nadat die liewenheersbesie van die huis af weggevlieg het. Die granate bring ook 'n ronde (mandala-?) vorm ter sprake, asook die rooi kleur wat deur die oop, laggende mond van reël 7 en die liewenheersbesie self, beklemtoon word. William Blake se *To see a World in a grain of Sand* (Afdeling 1.6) word in "Ladybird" omskryf na: *To see a World in a Ladybird*, aangesien dit van die wydheid van die see in reël 3 beweeg na die detail van 'n klein insek op 'n persoon se hand in die laaste reël.

Die sogenaamde "New Criticism" (Afdeling 1.3), waarvan Sadie in haar 1978-studie gebruik maak en wat die nut van haar tesis beperk, let nie op die waarde van hierdie gedig nie (Sadie 1978: 279). 'n Kennis van Jonker se liefde vir die see asook al die ander intertekstuele verwysings, skep die indruk dat hierdie gedig 'n sentrale tema van die Jonker-oeuvre dek. Julia Kristeva se gebruik van die term "intertekstualiteit" (Kristeva 1980: 15) kom hier ter sprake. Sy verwys daarmee nie net na die teks se eie interaksie met ander tekste (soos in Afdeling 2.2 gemaak is) nie, maar ook na die geskiedenis en die samelewing, wat op sigself uit 'n stel mensgemaakte konvensies bestaan. "Dit beteken dat 'n mens sy omgewing nooit 'skoon' kan ervaar, dit kan 'sien soos dit is' nie" (Van der Merwe en Viljoen 1998: 121). Hierdie intertekstualiteit word egter nie verder gevoer soos Jacques Derrida dit aanwend nie. Die soeke na die "werklikheid agter die tekens" in soverre dit net na nog betekenaar verwys, word hier nie ondersoek nie.

Hier word eerder na 'n gesprek tussen verskillende betekenaar binne die "intertekstualiteit", soos Kristeva dit bestempel, gekyk. Op hierdie manier word 'n beter begrip van die teks en die simbole daarin bekom. Simbole en die betekenis agter die simbole is wat by uitstek 'n rol speel aangesien 'n Jungiaanse benadering die grondslag van hierdie verhandeling vorm.

“ ’n Simbool gaan ... veel dieper as ’n teken en kan daarom die voedingsbodem wees vir die kuns” (Degenaar 1989b), omdat dit uit die kollektiewe onbewuste voortspruit. Die leser is dus nie net besig om met sy oë te lees nie, maar om die teks ook met sy onbewuste te “voel”, of die werklikheid “met nuwe oë” te sien (Cloete *et al.* 1985: 34). Dit is wat gedigte hulle waarde gee, dat die werklikheid van die digter uitgebeeld word, wat deur middel van die kollektiewe onbewuste by die werklikheid van die leser inskakel. Hier word die Praagse Strukturalisme van Roman Jakobson, met sy “sender-boodskap-ontvanger”-model (Cloete *et al.* 1985: 8) aangepas om ’n vierde element te bekom. Soos Hambidge dit in haar gender-interpretasie stel: “So ’n benadering problematiseer die triadiese verhouding teks-leser-skrywer en die onbewuste van die teks word na die oppervlak gebring” (Hambidge 2000). Buiten die onbewustelike aspek, word die teks nie as van ’n skrywer op sigself beskou nie, maar daar kan van ’n “meerstemmigheid” gepraat word wat van ’n eenduidige simboliek gebruik maak (wat die kollektiewe onbewuste verteenwoordig). Die triadiese verhouding word dus in ’n sekere omgewing/perspektief geplaas om by die betekenis van die boodskap uit te kom. Hierdie gedagte sluit by Barthes aan wat glo dat letterkunde eng verband hou met die konvensies en ideale van die tyd waarin dit voorkom (Cloete *et al.* 1985: 48).

Die teks as sulks word as boodskap aanvaar, maar met die kennis dat daar verskuilde boodskappe in die geskrewe teks bestaan, bv. in “Ladybird” moet die leser weet dat Jonker se herinnering aan haar moeder nie deur haar moeder se terugkoms gestaaf kan word nie, omdat die moeder reeds dood is. Intertekstueel bestaan daar die prent waar Marjorie Wallace van melding maak, die Bybel, asook die volksrympie, “Ladybird”, waarby dit deur middel van die titel aansluit. Verdere intertekstuele elemente kom uit Jung se sielkunde na vore, bv. dat die moederlike betekenis van die see ’n bepaalde simbool in die mitologie is (Jung 1956: 218). Aangesien Jung ’n persoon nie as een-dimensionele wese aanvaar het nie, kan ook na die samelewing wat dié beeld omring gekyk word, bv. die feit dat “moeder” die wasgoed ophang en nie “die meid” nie. Biografiese feite, soos die armoede van die gesin, sal hierdie vraagstuk verhelder.

In hierdie verhandeling is so ver moontlik ook vergelykend te werk gegaan aangesien (soos Barthes dit stel) “ ’n teks sy sê nie alleen sê nie, maar ... met ander tekste in verband staan”

(Cloete *et al.* 1985: 49). Dit kan in die geval van “Ladybird” tot sy uiterste gevoer word deur dit met Sexton se “Cockroach” (1982: 503) te vergelyk, maar die eerste reël maak reeds so iets onmoontlik: *Roach, foulest of creatures*. “Cockroach” sou “Ladybird” se skadukant kon wees, die bruin animus van die rooi “liewen heer” se anima. Die hoofrede waarom Jonker, Plath en Sexton met mekaar vergelyk is, is omdat daar soveel ooreenkomste in hul werklike lewens bestaan (verwys na Afdeling 1.2) en hul poësie bevestig talle van hierdie ooreenkomste.

### 3.2 Die digters se kinders

Jonker, Plath en Sexton het deur middel van hul selfmoorde in so ’n mate ikoniese status verkry dat voorwerpe uit hul lewens op sigself betekenaar geword het. Een van die *Inspector Morse*-episodes, “Cherubim and Seraphim”, maak byvoorbeeld van Ariel as verhoogstuk gebruik om ’n karakter met selfmoordneigings uit te beeld (Sugars 1999). So iets affekteer ook hierdie digters se kinders se skryfwerk wat gevolglik nie as “onskuldige” tekste gelees kan word nie<sup>13</sup>. Linda Sexton (hoofsaaklik ’n romanskrywer) skryf dat sy aanvanklik soos haar ma wou wees: “Unconsciously I wore her name around my neck like a good-luck charm: I envisioned for myself a future just like hers” (Sexton 1994: 150). Maar later erken sy: “I did not want to be recognized as ‘Anne Sexton’s daughter,’ and I was running from that label as hard as I could” (Sexton 1994: 159). Laasgenoemde opstand is ’n gesonde manier om haar eie skryfwyse (of stem) te ontwikkel. Frieda Hughes toon nie so ’n opstand nie, maar probeer om soos haar ouers te wees en/of soos haar ma te skryf. Gevolglik sal ’n mens nie noodwendig ’n gevoel vir die “Frieda Hughes-stem” kry nie. Dit sal altyd ’n variasie van een van haar ouers wees. Die feit van Linda Gray se situasie is egter dat enigiemand onmiddellik sal weet wie se dogter sy is en verwag dat sy soos haar ma moet skryf. Dit sal uitgewers oortuig om haar werk uit te gee al dan nie, so ook sal dit lesers oortuig om haar boeke te koop al dan nie. Linda Sexton se teks het deur haar ma se lewe onbewustelike elemente bekom. Haar suster, Joyce Sexton, sal hierdie vorm van waarneming vryspring aangesien sy ’n loopbaan in fotografie gekies het (Sexton 1994: 211).

---

<sup>13</sup> Simone Venter, wat dwelmprobleme het, lei blykbaar ’n “rustige lewe” deur te skryf en kitaar te speel (Van Greunen 1994).

Frieda Hughes, wie se broer 'n visdeskundige geword het (Feinstein 2002: 244-246), se woede (of soeke na simpatie) jeens diegene wat in haar ma se lewe belangstel weerspieël wat haar pa in “The dogs are eating your mother” (Hughes 1998: 195) skryf:

For vultures  
To take back into the sun. Imagine  
These bone-crushing mouths the mouths  
That labour for the beetle  
Who will roll her back into the sun.

Die aasvoëls waarna in hierdie strofe verwys word, is veronderstel om op mense soos hierdie skrywer te dui. Wat die ek-spreker probeer om te doen is om die beeld van 'n miskruier voor oë te roep, wat aan die bol mis kan rol en rol en tog nooit by die waarheid daarvan sal uitkom nie. Die *bone-crushing mouths* weerklink Plath se *peanut-crunching crowd* (Plath 1981: 244) wat opsetlik deur Frieda Hughes in haar gedig oor haar ma, “My Mother”, herhaal word:

The peanut eaters, entertained  
At my mother's death, will go home,  
Each carrying their memory of her,  
Lifeless – a souvenir.

Die ironie van hierdie aanhalings is dat dit terugwys na Plath se “Lady Lazarus” (1981: 244). Hierdie gedig het al soveel bekendheid verwerf dat 'n mens van die Bybelse verwysing in die titel vergeet, waar Jesus vir Lasarus, wat al drie dae lank dood was, uit die dood opwek. Dit kom uit Johannes 11: 13-14 en 44: “Die oorledene het uitgekome. Sy hande en sy voete was nog toegedraai met grafdoeke en sy gesig toegebind met 'n kopdoek”. Plath probeer in haar gedig 'n soortgelyke toneel skep sonder die wete dat studente, navorsers en literêre kritici jare na haar dood haar nog aan die lewe gaan probeer hou deur op die een of ander manier op haar aanspraak te maak. Soos Lasarus se grafdoeke, bind Plath se gedigte haar beide aan die lewe en die dood. Cynthia Sugars stel dit so: “She is the Medusa whose irresistible gaze turns one to stone; the Lorelei whose song lulls one to crash; the Medea who returns to eat her children. She fascinates. She repels” (Sugars 1999).

Melding is reeds gemaak van Malcolm se The Silent Woman wat daarop wys dat dit onmoontlik is om so 'n lewe te "herskep". Al probeer verskillende biograwe elk op sy of haar manier bewys dat hy of sy presies geweet het hoe dit was deur in dieselfde jare groot te geword het, 'n buurman te wees of selfs, soos Sandra Gilbert wat vier jaar ná Plath 'n gasredakteur by *Mademoiselle* was, te beweer: "Though I never met Sylvia Plath, I can honestly say that I have known her most of my life" (Sugars 1999), kon hulle Plath nooit werklik geken het nie. Hier is Frieda Hughes se voordeel natuurlik dat sy Plath se dogter was, al was sy skaars drie jaar oud toe haar ma dood is. Sy maak (bewustelik of onbewustelik) van hierdie feit gebruik deur haar ouers te probeer namaak en munt daaruit te probeer slaan. 'n Eenvoudige voorbeeld is die titel wat sy vir haar debuutbundel gekies het: Wooroloo (1998). Dit is ewe betekenisloos as haar pa se Wodwo ('n skepsel uit volksoorlewering; Middlebrook 2004: 150), tog kan die ooreenkoms in klank nie ignoreer word nie.

Frieda Hughes het 'n ruk lank aan M.E. (chroniese moegheidsindroom) gely en skryf in "How it began" daaroor. Hierdie gedig maak glad nie van metafoor of vergelyking gebruik nie, dit lui soos 'n kortverhaal eerder as 'n gedig. Die 45 gedigte wat in 45 Poems opgeneem is is in dieselfde styl geskryf. Toe sy 36 word het sy haar huidige man, László, ontmoet. Die belewenis word soos volg uitgedruk (Hughes 2006: 78):

... and there,  
All my knowledge of my life's mate  
Met in a man's face. His gaze  
Knew me immediately.  
We stopped and stared, each riveted,  
And in that blazing moment  
In the dark, the silence in our heads  
Like the clash of cymbals,  
We knew we'd been prepared.  
We moved in on our first date

Die vergelyking van die simbale dui daarop dat Frieda Hughes geen kennis van die Bybel dra nie, waar 'n persoon *sonder* liefde in 1 Korintiërs 13: 1 as “ 'n galmende simbaal” beskryf word. Om die eerste oogopslag van haar geliefde as sulks te beskryf, skep die indruk van 'n digter wat min idee van simboliek het. Die teenstelling van die “stilte in hul koppe” as “kletterende simbale” maak ook nie sin nie. Tog het Frieda Hughes 'n kennis van digterlike instrumente soos alliterasie: *The bottle brushes. A beaten army, bleaching* (“Wooroloo”). In “Readers” skryf sy:

When she came out of the oven  
They had gutted, peeled  
And garnished her.

Waarin die gebruik van ironie die gedig effektief maak. Die “oond” verwys na Plath se selfmoord-metode en indien sy hieruit gehaal word, word na die postume werk of ontleding van Plath verwys. Iets wat ironies is aangesien alleenlik 'n ryke verbeelding 'n lyk weer in die lewe kan roep (*Wanting to breathe life into their own dead babies*, reël 1). Hierdie gedig handel oor die verontwaardiging jeens mense soos Sandra Gilbert (strofe 6):

While their mothers lay in quiet graves  
Squared out by those green cut pebbles  
And flowers in a jam jar, they dug mine up.

In “Thief”, uit *Wooroloo*, skryf sy: *It was years before I dug her out*. Al beskuldig sy die publiek daarvan dat hulle haar ma op onverskillige wyse “opgegrawe” het, weet sy sy moet dit ook doen om te kan verstaan waar sy self vandaan kom. In reaksie op die film *Sylvia*<sup>14</sup> sê Frieda Hughes vir joernaliste: “My mother’s poems cannot be crammed into the mouths of actors in any filmic reinvention of her story in the expectation that they can breathe life into her again, any more than literary fictionalisation of my mother’s life ... achieves any purpose other than to parody the life she actually lived” (Sullivan 2004). Ten slotte weet Frieda

---

<sup>14</sup> Die Vrydag (8 Februarie 1963) voordat Plath selfmoord gepleeg het, het sy en Hughes ontmoet. In die film word hierdie ontmoeting 'n seksuele toneel, iets wat in Plath se toestand onmoontlik sou gewees het. Volgens Hughes was Plath daardie middag “hard and mysterious” (Middlebrook 2004: 209). Begrippe wat nie met tyflike liefde vereenselwig kan word nie. “[She] ... insisted that there should be no sexual resolution” (Feinstein 2002: 153).

Hughes self nie hoe haar ma gelewe het nie. Al wat sy van Plath weet is wat die familie vir haar gesê het, wat Plath geskryf het, of wat die media oor haar skryf.

Strofe 6 van “Thief” stel die situasie voor asof die kinders sonder antwoorde agtergelaat is, al maak die strofe nie sin nie aangesien dit onduidelik is wie die praatwerk doen:

Seeing her mother was a shadow not hearing,  
The father not found  
To know his daughter was disappearing,  
The child became blank, wiped clean like a pale sea stone.

In navolging van haar ma, skryf sy “Medusa” (uit Waxworks). Hoekom het sy besluit om oor dieselfde temas as haar ma te skryf, én dan nog haar gedigte dieselfde titels te gee? Plath se “Medusa” (Plath 1981: 224) is reeds bespreek; behalwe vir die moontlikheid van ’n mandala-beeld. Na aanleiding van Jung kom ronde patrone of beelde by diegene voor wat individueer het. In Plath se geval is hierdie proses nie voltooi nie, tog kan die medusa/maan seekwal, wat rond is, die ronde plasenta van strofe 5 asook die (ronde) oblietjie van strofe 7 nie misgekyk word nie. In alle waarskynlikheid het ’n gedeelte van Plath herken dat sy binne-in haar ma heel kan wees, maar die afgryse van Auriela se voortdurende teenwoordigheid was ondraaglik. Soos Suster Bernetta Quin dit stel: “this daughter of the sea-god Phorcys [d.i. Medusa] symbolizes the worst horror the human imagination can create” (Lane 1979: 108) *in which I live* vertel die ek-spreker in reël 35. Is Frieda Hughes enigsins bewus van die simboliek wat hier in werking gestel word?

Reël 16 se *In any case, you are always there* is ’n vraag wat ook aan Frieda Hughes gestel kan word: “Why are you always there?”, want sy vorm ook deel van die *peanut-crunching crowd*. Frieda Hughes se gedig toon nie dieselfde vertrouwdheid met onbewuste beelde nie, nog die opbou van simboliek.

Die ironie is dat Plath tans agter die klip van ’n grafsteen verberg is en dat Frieda Hughes juis nie in klip verander wanneer sy na hierdie Medusa kyk nie. By implikasie hoop Frieda Hughes om soos haar ma ’n nuwe soort Medusa te word en soveel aandag soos haar ma te

geniet. Deur die leser egter telkens van haar ma bewus te maak, is om in haar skaduwee te bly en nie as onafhanklike digter erken te word nie.

Jungiaans gesproke is Plath se dood, veral die metode, veelseggend. Soos reeds verduidelik, het Sexton in Transformations die Grimm-broers se feëverhale gebruik om sekere psigiese waarhede uit te lig. Miskien het sy dit nie opgemerk nie, maar sy skryf op 'n manier oor Plath se dood in "Hansel and Gretel" (Sexton 1982: 286). Indien hierdie gedig teenoor "Edge" (Plath 1981: 272) geplaas word, maak strofe 6 en 7 heeltemal sin:

... She has folded

Them back into her body as petals

Of a rose close

Aan die begin van "Hansel and Gretel" skep Sexton die beeld van 'n ma en kind, waar die ma vol liefde haar seun karnuffel en onbenullighede kwytraak soos: *I will eat you up* (reël 5), of *little nubkin, / sweet as fudge* (reëls 7 en 8). Indien so 'n vrou wel haar kind sou opeet (*be a cannibal!*; reël 25), sou sy net soos Plath maak en haar kinders weer in haar terugvou, soos in die aangehaalde gedeelte uit "Edge". Dit is ook genoem dat die dood 'n terugkeer na die baarmoeder is (Jung 1956: 218 en 238), wat beteken dat Plath nie net in die dood na haar (argetipiese) moeder/oond toe wou terugkeer nie, maar ook seker maak dat haar kinders nie alleen agtergelaat word nie. Hierdie begeerte word simbolies in "Edge" uitgespreek, asof sy geweet het dat die kinders simbolies na haar toe moet terugkeer soos sy deur middel van haar dood gemaak het.

Gould druk wat in die gemmerbroodhuisie plaasvind soos volg uit: "The children want to eat the house that is her body. She wants to take them back into her belly, where they came from in the first place" (Gould 2006: 302). Sy voer die beeld verder deur te meen dat die ou vrou/heks die kinders weer in haar wou hê sodat sy weer 'n jong vrou kan word. Vrees vir haar eie komende dood, aangesien sy al 'n ou vrou is, dryf haar om die jeug van Hansie en Grietjie te wil insluk. Plath het miskien dieselfde gevoelens gehad: As 31-jarige vrou het sy miskien gevoel sy is oor die muur en kan niks goeds meer in die

wêreld uitrig nie. Dit kan selfs wees dat sy besluit het Assia Wevill, die ander vrou in Hughes se lewe, is mooier en jonger as sy en dat dit nooit weer vir haar moontlik sou wees om na Hughes toe terug te keer nie (ten spyte daarvan dat sy van egskeiding gepraat het).

Die ironie is dat beide Plath en Sexton se woorde in vervulling gaan: *Gretel, / seeing her moment in history, / shut fast the door, / fast as Houdini, / and turned the oven on to bake*, skryf Sexton. Sy kon ewenwel geskryf het dat Frieda haar geskiedkundige oomblik raakgesien het en die oonddeur gou toegegooi het. Frieda Hughes wil tog so graag soos haar ma dig en sy herinner haar lesers telkens aan haar ma se selfmoord (nie net haar dood nie) sodat die naam “Frieda Hughes” mag voortleef. Dit bring ’n mens terug na Plath se woorde in “The fearful” (Plath 1981: 256): *Stealer of cells, stealer of beauty* (reël 12). Soos die heks in “Hansie en Grietjie” kan sy nie wag om wraak te neem op die kinders wat háár eers geëet het nie (toe sy nog swanger was en later geborsvoed het), en wag op haar kans om ook ’n happie te kry (Gould 2006: 300-301). Die “skoonheid” wat “gesteel” word kan na die prag van Plath se jeug verwys, of na haar gedigte.

### ***Gevolgtrekking***

Kafka se uitlating, wat aan die begin van die verhandeling aangehaal is, dat 'n boek as die byl vir die bevrore see binne ons moet dien, verwys na die mens se ingeboude behoefte daaraan om te kommunikeer, asook sy soeke na betekenis deur middel van simbole. Die "bevrore see" is die onbewuste, wat deur elke digter op sy of haar manier uitgebeeld, of "oopgekap" is. Jung beaam telkens die gewigtigheid van die see as simbool, iets wat in hierdie verhandeling maar net gedeeltelik gedek is. In die bespreking van Jung se teorieë is genoem dat individuasie ooreenkom met vier elemente (aarde, water, vuur en lug) en vier eienskappe (warm, koud, droog en nat). Dus:

- 1.4 Die see en/watermotiewe: *Nat/water*
- 1.6 Klip-simboliek: *Droog/aarde*
- 1.8 Hond/maan: *Koud (ook nat)*

Die element waarmee die digters hulself juis nie vereenselwig het nie, is vuur/warm en/of *sol* die teenoorgestelde van koud/*luna*. Dit beteken dat al was dit vir die kritici in die algemeen belangrik om die afwesige vader uit te lig, hy as sulks nie eintlik in die digkuns voorkom nie. Van Wyk meen wel dat 'n sonmotief hom in Jonker se oeuvre herhaal (1984: 20), maar dit kom nie noodwendig ook by Plath en Sexton voor nie. Dit dui nie net op die feit dat so 'n motief 'n minder belangrike rol as dié van die moeder gespeel het nie, maar ook dat die digters nie individueer het nie. Indien van Bybelse simboliek gebruik gemaak word, waar die Heilige Gees deur wind/lug verteenwoordig word, kan gesê word dat hierdie element heeltemal afwesig is.

Buiten die simboliek van hulle digkuns, is hierdie vrouens se dood ook simbolies. Marjorie Wallace verklaar in 'n onderhoud dat Jonker gemeen het haar ma is aan selfmoord oorlede: " 'my ma het [selfmoord gepleeg]', het sy [Jonker] gesê. Maar dit was nie so nie, haar ma is dood aan kanker" (Metelerkamp 1994; Van der Merwe 2006: 71). Jonker se suster Anna, bevestig dit in haar herinnering aan daardie dae (Jonker 1979). Na aanleiding van Jung is die moederlike konnotasie van water een van die duidelikste interpretasies van 'n simbool in die mitologie (Jung 1956: 218). In welke geval Jonker by herhaling figuurlik na haar moeder toe wou terugkeer. In die eerste plek deur in water te wil sterf en in die tweede plek deur te glo

dat sy in haar ma se voetspore volg deur “ook” selfmoord te pleeg. Freudiaans gesproke is laasgenoemde ’n begeerte na wedergeboorte (Van Wyk 1986: 221). Teasdale het soos Jonker na water (of na haar moeder) toe teruggekeer deur vir haar ’n bad warm water te tap nadat sy die slaappille geneem het. Inderdaad: “That saving flood is both your sepulchre and your mother” (Jung 1963: 236).

Sexton se dood kan ook so geïnterpreteer word. Op 4 Oktober 1974 het sy eers haar ma se ou pelsjas aangetrek voordat sy, ’n glas vodka in die hand, in haar kar geklim het, die sleutel gedraai het en vergas is. Sy het dr Orne ook op ’n stadium vertel: “Every time I put it [die pelsjas] on I feel like my mother” (Middlebrook 1991: 397).

Toe Plath op 11 Februarie 1963 selfmoord gepleeg het, het sy ’n doek in ’n gasoond geplaas, haar kop daarop gesit en al die gas oopgedraai (Stevenson 1998: 296; Hayman 2003: 12). Jung meen hol voorwerpe soos oonde, kruike, kanne en vate word met die moederargetipe assosieer (Jung 1956: 81). Soos die ander drie het sy ook figuurlik gesproke na haar moeder toe teruggekeer.

Verder nog moet op die ooreenkomste van hul dood gewys word, in die sin dat hul lyke nie vermink was nie. Sexton verwoord dit soos volg (aan dr Orne): “I’m so fascinated with Sylvia’s death; the idea of dying perfect, certainly not mutilated” (Hendin 1993). ’n Koerantberig oor Jonker se dood kan dus ook op Plath en Sexton van toepassing wees. Dit lui: “Daar was geen tekens van geweld aan die liggaam nie” (Metelerkamp 2003: 195).

Wanneer ’n persoon besluit om selfmoord te pleeg, kan ander nie hierdie keuse beïnvloed nie. Dit is per slot van rekening die pasiënt wat self die besluit moet neem om te lewe. As daardie besluit nie geneem word nie is die mense soos Hughes se “Sheep”: *he was born / With everything but the will*. Jonker, Plath en Sexton het nié hierdie wil gehad nie. Hulle wil was om selfmoord te pleeg: elke simbool is ’n vergestaltung van die self, ’n self wat na moederaarde toe wou terugkeer. Vanaf Afdeling 1.4 tot 1.9 is aangedui hoe hulle poësie (of onbewuste) hulle van die gedagte aan selfmoord tot by die daad gelei het. “In their eyes suicide was no longer morally evil; on the contrary, one’s manner of going

became a practical test of excellence and virtue” (Alvarez 1974: 80). Hierdie aanhaling is effens buite konteks aangesien Alvarez die Romeinse idee van selfmoord bespreek. Dit is egter waarop dit vir hierdie digters neergekom het. Jung sou gemeen het sy terapie (indien hy hulle sou behandel het) het misluk. Hulle sou hom daarop gewys het dat dit die toppunt van hul loopbane was, want benewens hulle genialiteit, is dit waarop hulle roem neergekom het. Soos Jonker Jesus se lewe in “Gesien uit die wond in my sy” uitbeeld, t.w. dat Jesus se lewe betekenisloos was totdat Hy gekruisig is waar Sy woorde (soos die digters se poësie) bewaarheid geword het, is tekenend van so ’n perspektief.

Die vraag is watter element is belangriker: digkuns of terapie? “Sexton had a critical episode in therapy, entered the hospital, and wrote a poem. Is that really all right? ... Did Anne Sexton’s psychotherapy liberate her creativity only to ultimately harm her?” (Hare-Mustin 1992). Vanuit die perspektief van haar selfmoord het die digkuns belangriker geword as die digter en het terapie (asook die terapeutiese waarde van skryf) haar in die steek gelaat. Dieselfde geld Plath se situasie: Op 27 September 1962 skryf dr Beuscher aan Plath en sê sy is nie gewillig om berading per brief aan haar te bied nie, bloot as vriendin sal sy haar soveel help as wat sy kan (Hayman 2003: 88). Die feit dat Beuscher, met die kennis van Plath se vorige selfmoordpogings, nie probeer het om Plath in verbinding met ’n ander sielkundige te kry nie, beteken dat hierdie beroep Plath ook in die steek gelaat het. Ted Hughes was jare lank vertoorn oor die raad wat Plath van Beuscher (o.a.) ontvang het (Middlebrook 2004: 215), dieselfde geld waarskynlik ook vir Kayo. Hy was besig om ’n terapeut te betaal wat seksuele omgang met sy vrou gehad het en hy was bewus van hierdie ontrouheid.

Dokters is geneig om antidepressante voor te skryf sodra ’n pasiënt selfmoordneigings toon. Plath se algemene praktisyn, dr Horder, vertel na haar dood: “She had ... for several days [before her suicide] received an anti-depressant ... Response to any drug of this kind takes from ten to twenty days” (Stevenson 1998: 297). Die medici weet dus dat dit ’n hele ruk duur voordat die pasiënt begin om beter te voel. Tog is, in Plath se geval, min gedoen om verdere ondersteuning gedurende hierdie tydperk te bied. Jonker het ook ’n psigiater gespreek en het ook antidepressante geneem. Hierdie psigiater het egter vir haar gesê hy kan niks vir haar doen nie (Van der Merwe 2006: 194-195).

Jonker, Plath en Sexton het tot soveel pille toegang gehad en dit tesame met alkohol ingeneem, dat hulle ten tye van hul dood “stoned” was, om die Engelse sleng daarvoor te gebruik. Jonker was ’n goeie swemmer en sou seker nie verdrink het tensy sy “onder die invloed van drank en pille” aan die slaap geraak het nie (De Lange 1994). Plath het buiten anti-depressante ook slaappille en opkickers geneem (waarskynlik ook misbruik; Stevenson 1998: 292), wat sy soms met brandewyn gesluk het (Lane 1979: 112). Sexton se misbruik van haar “do-die-pills” is alombekend, asook haar liefde vir martini’s en vodka (Sexton 1994: 169, 200). Die gevoel wat dit verskaf het, en wat vir hulle later ’n toevlugting geword het, het hulle geken na aanleiding van die gedigte oor stene. Voorheen kon hulle hierdie gevoel kry deur bloot kreatief te wees. Namate hul sielkundige probleme vererger het, het hulle al hoe meer op pille en alkohol daarvoor begin steun.

Wanneer ’n digter met sy werk besig is, kan dit voorkom asof niemand die gedigte lees nie en die boodskap daarvan derhalwe verlore gaan. Maar sodra dit moontlik is om die gedig vir iemand te wys en om dit te bespreek, is ’n mens besig om te kommunikeer. Meer nog: ’n persoon se identiteit kan met sy werk verweef raak, aangesien hy meer van homself daardeur openbaar. Dit beteken dat sy selfbeeld versterk word wanneer ander mense die gedigte lees en hom daardeur aanvaar (Gertenbach 1997). Jonker het die gewoonte gehad om haar gedigte weg te gee, en het skynbaar nie omgee as dit nie aan haar terugbesorg is nie (Rabie 1966: 16). Hierdie daad dui op ’n soeke na aanvaarding, net soos Plath se voortdurende terugkeer na Al Alvarez toe nadat sy van Hughes vervreem is. Sy het gevoel sy moet dit aan *iemand* voorlees en het later selfs probeer om die verhouding met Alvarez ’n romantiese inslag te gee (Alvarez 1974: 45–46 en 48).

Plath, Sexton en Jonker het later net nog op hul resensente gesteun vir hierdie soort terugvoering. Indien dit negatief was, en hulle in elk geval in *nigredo* verkeer het, kon die kritiek nie anders as om verpletterend te wees nie. Plath en Sexton het konfessionele gedigte geskryf wat beteken dat daar soveel van hul integrale self blootgestel is dat die verwerping van ’n gedig nie meer gelees kon word as iets wat op die gedig betrekking het nie, maar op die digter (Lester 2004: 191; Soutter 1989: 34). “Rejection and disapproval are a matter of

life and death; for unless supplies of approval are forthcoming from outside, they relapse into a state of depression in which self-esteem sinks so low, and rage becomes so uncontrollable, that suicide becomes a real possibility” (Storr 1972: 76). Voeg nog al die dwelmmiddels waartoe die digters toegang gehad het, by hierdie situasie en selfmoord blyk die enigste uitweg te wees.

Die digter is altyd belangriker as sy digkuns. Sonder die skepper is daar geen skepping nie, of geen digkuns om te waardeer nie. Tewens is dit uiters moeilik om ná die dood van sulke gekompliseerde mense, hul lewens te probeer uitpluis. Hellen Nogueira het ten tye van hierdie skrywe ’n film uitgegee met die titel *Ingrid Jonker: Her Lives and Time* – iets wat 40 jaar na Jonker se dood nog baie aandag trek. “The insight of the interviews exposes the people Jonker had become for each of them, hence the title” (Levin 2007). Elkeen sien iets van hom-/haarself in die persoon wat hulle meen Jonker was en vergelykings met Plath, Sexton en Woolf word belangrik “owing to the intensity of her writing and the tragic course of her turbulent life” (*The Witness* 2007). In hierdie tesis is daarop gewys dat daar meer ooreenkomste tussen hierdie vroue is as bloot hul “onstuimige lewens”.

Digters ly nie noodwendig aan depressie (of soortgelyke toestande) nie. In hierdie verhandeling is die fokus op diegene wat selfmoord gepleeg het, maar nie alle digters doen dit nie, nog het alle digters ’n obsessie met die dood. Volgens Hambidge betree poësie *per definisie* die ruimte van die dood (Hambidge 2000, *my kursivering*). Indien die dood nie ondersoek word nie, is dit nie moontlik om die lewe te waardeer nie. Jung gebruik die beeld van die ondergaande son om daarop te wys dat dit ook ondergaan of sterf, andersins kan dit nie weer opkom nie. So ook is dit vir digters moontlik om eers te “sterf”, deur daarvoor te skryf, wat vir hulle lewe is omdat dit bevrediging meebring (hulle druk die primordiale uit). Daarna kan hulle weer die lewe betree.

Om na die plagiaat-debat toe terug te keer: Plagiaat is iets wat al hoe meer in die media voorkom. Daar kom wel daadwerklike gevalle van plagiaat voor, veral deur middel van die Internet, maklike toegang tot fotostaatmasjiene en ander goedkoop maniere om afskrifte van ander se werk te maak. Jung se hipotese van ’n kollektiewe onbewuste stel dit duidelik dat

'n mens die behoefte het om die primordiale uit te druk; uiteraard sal 'n mens se gevoelens op soortgelyke wyse te voorskyn kom. Of dit van iemand anders afgekyk gaan word, hang van die individu se moraliteit af.

Daar is op die gebruik van skuilname gewys asook die feit dat anonimiteit 'n rol speel in die manier waarop 'n teks opgeneem word – iets wat Linda Gray en Frieda Hughes sou kon uitoefen. “Where identity is irrelevant, originality is even more so. The requirement that poets be original is simply an aspect of our more general obsession with individuality. Indeed, there is some danger ... that an interest in poets' personalities will supplant a more serious interest in their words” (Wilmer 1999). Dit kan nog verder gevoer word deurdat sekere individue 'n gedig lees en dit as die mens daaragter vertolk. 'n Gedig is nie sy skrywer nie en gedigte kan nie as simptome van die skrywers daarvan gelees word nie. In dieselfde trant kan gedigte ook nie sielkundig ontleed word om uit te werk watter sielkundige etiket aan die skrywer toegeken kan word nie. Dit is nietemin moontlik om die argetipes daarin na te vors en uit te werk watter komplekse die skrywer kon gehad het. So 'n ontleding sal die patroon volg wat in Afdeling 2 demonstreer is.

Ander invloede, insluitend die milieu waarin die skrywer werksaam is, is belangrik vir die begrip van die gedig asook die ontvangs daarvan. By die lees van Uys Krige se Sol y sombra kom die reissketse byvoorbeeld half ongeloofwaardig voor. Vir 'n persoon uit 'n ander milieu is dit onverstaanbaar dat hierdie tekste enigsins verkoop is. Indien dit egter in Krige se leefruimte geplaas word, was dit vir Krige die moeite werd om dit te skryf en sy lesers het dit geniet. So 'n teks is kultuurgebonde, daarenteen oorskry poësie waarin die primordiale (argetipiese) aangespreek word alle kultuurgrense en word die vertaling daarvan (bv. uit Hongaars of Russies) vergemaklik. 'n Vergelykende benaderingswyse het 'n verhelderende uitwerking aangesien die simbole wat gebruik word daardeur duideliker na vore tree. Dit is veral digters wat na begrip verlang, met die gevolg dat die leser in die rol van die afwesige oer geplaas word (Hambidge 2000). Vanuit die perspektief van hierdie digters (en hulle kinders), wat elk as kind 'n oer verloor het, is die rol van so 'n leser krities. Derhalwe is dit 'n betekenisvolle manier om digkuns te beoordeel.

### **The Offers (extract)**

So weirdly unaltered. I struggled awhile  
In my doubled alive and dead existence.  
I thought: 'This is coincidence—the mere  
Inertia of my life's momentum, trying  
To keep things as they were, as if the show  
Must at all costs go on, same masks, same parts,  
No matter who the actors.' Gasping for air,  
At the bottom of the Rhine, barely conscious,  
Indolently like somebody drowning  
I kicked free.  
Your gentle ultimatum relaxed its hold.  
True to your ghostly humour, next thing  
You sent me a pretty card from Honolulu.  
After that, an afterworld memento,  
Every year a card from Honolulu.  
It seemed you had finessed your return to the living  
By leaving me as your bail, a hostage stopped  
In the land of the dead.

**Ted Hughes**  
**Howls and Whispers**

***Bronnelys***

- Abraham N. en Torok M. "The Topography of Reality: Sketching a Metapsychology of Secrets" The Oxford Literary Review 12(1-2) 63-68 1990.
- Alvarez A. 1974 The Savage God: A Study of Suicide Engeland: Penguin Books.
- Andersen C. 2006 Barbra: The Way She Is Groot Brittanje: Aurum Press Limited.
- Appignanesi R. en Garratt C. 1995 Postmodernism for Beginners Groot Brittanje: Icon Books.
- Aucamp H. "Hulde aan Ingrid Jonker" Contrast 4(2) 86-88 November 1966.
- Cloete T. T. "Slaap het baie assosiasies in die digkuns" Beeld Plus 4: 13 Julie 2002.
- Cloete T. T., Botha E. en Malan C. 1985 Gids by die Literatuurstudie Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cope J. en Krige U. 1968 The Penguin Book of South African Verse Harmondsworth: Penguin Books Limited.
- Curtis V. S. 1993 The Legendary Past: Persian Myths Londen: British Museum Press.
- Czigány L. 1984 The Oxford History of Hungarian Literature Oxford: Clarendon Press.
- Dally P. 1999 The Marriage of Heaven and Hell Groot Brittanje: Robson Books.
- Degenaar J. a "Die streke van die gees bly gekaart" De Kat 4: 10 (Mei) 1989.
- Degenaar J. b "Kuns as aktivering van ewige simbole" De Kat 4: 11 (Junie) 1989.
- Degenaar J. c "Die helende krag van kuns" De Kat 5: 12 (Julie) 1989.
- Dekker G. 1966 Afrikaanse Literatuurgeskiedenis Kaapstad: Nasou Beperk.
- De Lange J. "Ingrid Jonker: Sy het 'alles teen haar gehad'. Tog kon sy 'só relatief 20 (*sic*) vrolik' lewe te midde van alles". Beeld 11: 28 Mei 1994.
- De Lange J. en Krog A. 1998 Die dye trek die dye aan: Verse oor lyflike liefde Tafelberg: Human en Rousseau.
- De Stasio G. W., Cambon G. en Illiano A. 1993 Twentieth Century Italian Poets: Second Series Londen: Brucoli Clark Layman.
- Driesse O. E. Die Poësie van Ingrid Jonker. M.A. Universiteit van Kaapstad 1971.
- Edinger E. F. 2002 Science of the Soul: A Jungian Perspective Kanada: Inner City Books.
- Erasmus E. " 'n Paar puikes – en 'n bietjie plagiaat" Beeld 13: 21 Desember 2005.
- Feinstein E. 1981 Selected poems of Marina Tsvetayeva Oxford: Oxford University Press.
- Feinstein E. 2002 Ted Hughes: The Life of a Poet Londen: Orion Books Limited.

- Fourie C. "Bitterbessie Ingrid" Rooi Rose 56(8) April 1998.
- Gertenbach I. Die skryf van poësie as uiting van 'n inherente skeppingsbehoefte met verwysing na Ingrid Jonker. B.A. Hons. Universiteit van KwaZulu-Natal 1997.
- Gould J. 2006 Spinning Straw into Gold: What Fairy Tales Reveal about the Transformations in a Woman's Life New York: Random House.
- Graves R. 1952 The White Goddess: A Historical grammar of poetic myth Londen: Faber and Faber.
- Graves R. 1992 The Greek Myths: Volume One Middlesex: Penguin Books.
- Greiner D. J. 1980 American Poets Since World War II: Part 2, L-Z Verenigde State van Amerika: Bruccoli Clark Book.
- Hambidge J. "Selfmoord van 'n skeermestong" Beeld 3: 7 Maart 1991.
- Hambidge J. "Ingrid Jonker is bohaai werd: Pose van onskuld maak juis haar werk so aangrypend" Beeld 2: 23 Junie 1994.
- Hambidge J. 1995 Postmodernisme Pretoria: J P van der Walt.
- Hambidge J. Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n Onderzoek in kultuurstudies, literêre teorie en kreatiewe skryfwerk. Ph.D. Universiteit van Kaapstad 2000.
- Hambidge J. "Gender en die primordiale" Stilet (xiii) 3: September 2001.
- Hare-Mustin R. T. "Cries and Whispers: The Psychotherapy of Anne Sexton" Psychotherapy 29(3) 406-409 Herfs 1992.
- Hayman R. 2003 The Death and Life of Sylvia Plath Groot Brittanje: Sutton Publishing.
- Hendin H. "The Suicide of Anne Sexton" Suicide and Life-Threatening Behavior 23(3) 257-262 Herfs 1993.
- Hughes F. "How it began"  
<http://www.afme.org.uk/res/img/resources/Freida%20Hughes%20poem.PDF>;  
 "Medusa"  
<http://www.harpercollins.com/books/9780060012694/Waxworks/excerpt.aspx>;  
 "Readers" <http://www.sylviaplath.de/plath/frieda.html>; "Thief"  
<http://www.smith.edu/poetrycenter/poets/thief.html>; "Wooroloo"  
<http://www.harpercollins.com/books/9780060930028/Wooroloo/excerpt.aspx>  
 al vyf 11 Maart 2007 afgetrek.

- Hughes F. 2006 45 Poems New York: Harper Collins Publishers.
- Hughes T. 1998 Birthday Letters Londen: Faber and Faber.
- Jacobs M. 1995 D W Winnicott Londen: SAGE Publications.
- Johnson D. J. "Anne Sexton's *The Awful Rowing to God*: A Jungian Perspective of the Individuation Process" Journal of Evolutionary Psychology 7(1-2).
- Jonker A. "Want elkeen het sy Gordonsbaai" Tydskrif vir Letterkunde 17: 1 Februarie 1979.
- Jonker I. 1994 Versamelde Werke Kaapstad: Human en Rousseau.
- Jung, C. G. 1953 Psychology and Alchemy (Collected works Vol. 12) Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jung, C. G. 1956 Symbols of Transformation (Collected works Vol. 5) Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jung C. G. 1959 The Archetypes and the Collective Unconscious (Collected works Vol. 9. Part 1) Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jung C. G. 1963 Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy (Collected works Vol. 14) Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jung C. G. 1967 Alchemical Studies (Collected works Vol. 13) Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jung C. G., Von Franz M. L., Henderson J. L., Jacobi J. en Jaffé A. 1978 Man and His Symbols Londen: Picador.
- Jung C. G. 2003 The Spirit in Man, Art and Literature Londen: Routledge Classics.
- Kannemeyer J. C. 1990 Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987 Kaapstad: Human en Rousseau.
- Kellogg R.T. 1994 The Psychology of Writing New York: Oxford University Press.
- Kernan A. 1990 The Death of Literature Londen: Yale University Press.
- Kloss R. "Further Reflections on Plath's 'Mirror' " Journal of Evolutionary Psychology 8(3-4) Augustus 1987.
- Krige U. 1948 Sol y Sombra Kaapstad: Unie-volks pers.
- Krige U. 1962 Éluard en die Surrealisme Kaapstad: HAUM.
- Krige U. 1985 Versamelde Werke: Versorg deur J C Kannemeyer Pretoria: J L van Schaik.

- Kristeva J. 1980 Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art Groot Brittanje: Basil Blackwell.
- Krog A. 2004 The stars say 'tsau'/Die sterre sê 'tsau' Kaapstad: Kwela Books.
- Kuns Redaksie "A Salute to Jonker" The Witness 24 April 2007.
- Lane G. 1979 Sylvia Plath: New Views on the Poetry Londen: John Hopkins University Press.
- Lerner A. 1974 Poetry in the Therapeutic Experience New York: Pergamon Press.
- Lester D. 2004 Katie's Diary: Unlocking the Mystery of a Suicide New York: Brunner-Routledge.
- Levin A. "Being Ingrid" Sunday Times Lifestyle 29 April 2007.
- Littleton C. S. 2002 Mythology: The illustrated anthology of world myth and storytelling Londen: Duncan Baird Publishers.
- Louw E. "In my arms digby die Seine ..." Huisgenoot 16 Junie 1994.
- Ludwig A.M. 1995 The Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy Verenigde State van Amerika: The Guilford Press.
- Lytton D. "Ingrid Jonker comes to Stratford" Contrast 4(3) 62-89 Mei 1967.
- Makkai A. 2000 In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary Hongarye: University of Illinois Press.
- Malan C. en Smit B. 1985 Skrywer en Gemeenskap Pretoria: HAUM-Literêr.
- Malcolm J. 1995 The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes New York: Vintage Books.
- Marais E. N. 1936 Versamelde Gedigte Pretoria: J L van Schaik.
- Maris R. W., Berman A. L. en Silverman M. M. 2000 Comprehensive Textbook of Suicidology New York: The Guilford Press.
- Metelerkamp P. "Op die ou end is Ingrid twee keer begrawe" Insig Julie 1994.
- Metelerkamp P. 2003 Ingrid Jonker: Beeld van 'n digterslewe Vermont: Hemel en See Boeke.
- Middlebrook D. W. 1991 Anne Sexton: A Biography Boston: Houghton Mifflin company.
- Middlebrook D. 2004 Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage Groot Brittanje: Little Brown.

- Milner M. 1988 The Hands of the Living God: An Account of a Psycho-analytic Treatment Londen: Virago Press Limited.
- Myers L. 2001 Crow Steered Bergs Appeared: A Memoir of Ted Hughes and Sylvia Plath Verenigde State van Amerika: Proctor's Hall Press.
- Nelson C. 2000 Anthology of Modern American Poetry New York: Oxford University Press.
- Nieuwoudt S. " 'Onsterflike elf' 'Daar's iets van Ingrid in elkeen van ons,' sê skrywer" Beeld Plus 11: 2 Julie 2003.
- Opie I. en Tatem M. 1989 A Dictionary of Superstitions Oxford: Oxford University Press.
- Opperman D. J. 1990 Groot Verseboek Kaapstad: Tafelberg.
- Parini J. en Millier B. C. 1993 The Columbia History of American Poetry New York: Columbia University Press.
- Parlementêre Redaksie "Mandela bring hulde aan Ingrid Jonker – die Suid-Afrikaner, die digter, die mens" Die Burger 25 Mei 1994.
- Plath S. 1981 Collected Poems Londen: Faber and Faber.
- Plath S. 2000 The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962 New York: Anchor Books.
- Plimpton G. 1999 The Paris Review Interviews: Women Writers at Work Londen: The Harvill Press.
- Quartermain P. 1986 American Poets, 1880-1945: First Series Verenigde State van Amerika: Bruccoli Clark Book.
- Rabie J. 1966 In Memoriam Ingrid Jonker Kaapstad: Human en Rousseau.
- Rand N. "Psychoanalysis with Literature: An Abstract of Nicolas Abraham and Mario Torok's *The Shell and the Kernel*" The Oxford Literary Review 12(1-2) 57-62 1990.
- Reddy V. "Aktualiteit en sosiale betrokkenheid: Ingrid Jonker en Peter Horn" Stilet (vi) 1 Maart 1994.
- Rautenbach E. " 'n Olyftak vir onse Ingrid" De Kat Julie 1994.
- Rice M. 1998 The Power of the Bull Londen: Routledge.
- Rothenberg A. 1994 Creativity and Madness: New Findings and Old Stereotypes Verenigde State van Amerika: The John Hopkins University Press.

- Rousseau L. 1974 Die Groot Verlange: Die verhaal van Eugène N. Marais Kaapstad: Human en Rousseau.
- Sadie E. 1978 Ingrid Jonker – 'n Monografie. Pietermaritzburg: Universiteit van Natal.
- Schweitzer V. 1992 Tsvetaeva Groot Brittanje: Harvill.
- Sexton A. 1982 The Complete Poems Boston: Houghton Mifflin Company.
- Sexton L. G. 1994 Searching for Mercy Street: My Journey Back to my Mother, Anne Sexton Verenigde State van Amerika: Little, Brown and Company.
- Simpson E. 1982 Poets in their Youth New York: Random House.
- Smith C. "Jonker – korreltjie skerf met atoombom se pyn" Beeld 5 Januarie 2002.
- Soutter J. 1989 Archetypal Elements in the Poetry of Sylvia Plath. University of Durham Ph.D.
- Steenberg D. H. 1993 Simbolisme in die Afrikaanse Digterlike Tradisie Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Stevens A. 1994 Jung: A Very Short Introduction Oxford: Oxford University Press.
- Stevenson A. 1998 Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath Engeland: Penguin Books.
- Stirman W. S. en Pennebaker J. W. "Word Use in the Poetry of Suicidal and Nonsuicidal Poets" Psychosomatic Medicine 63 (517-522) 2001.
- Storr A. 1972 The Dynamics of Creation Londen: Secker and Warburg.
- Sugars C. "Sylvia Plath as Fantasy Space; or, The Return of the Living Dead" Literature and Psychology 45(3) 1-28 1999.
- Sullivan J. 2004 "The women, the myths, the legends"  
<http://www.theage.com.au/news/Books/The-women-the-myths-the-legends/2004/12/01/1101577549980.html> 25 Januarie 2007 afgetrek.
- Teasdale S. 1920 Flame and Shadow New York: MacMillan.
- Teasdale S. 1925 Rivers to the Sea New York: The MacMillan Company.
- Trowbridge S. 2004 "Love, Death and Poetry: Sylvia Plath in the Twenty-First Century"  
<http://trashotron.com/agony/columns/2004/04-15-04.htm> 25 Januarie 2007 afgetrek.
- Ulanov A. B. 1996 The Functioning Transcendent Illinois: Chiron Publications.
- Van Aardt P. "Oor betrokke en onbetrokke skryf: Jan Rabie en Etienne LeRoux se briewe in die jare vyftig oor die taak van die skrywer" Stilet (xvi) 2: September 2004.

- Van der Merwe C. "Voorgeskrewe boeke vir matriek" Tydskrif vir Letterkunde 29: 3 Augustus 1991.
- Van der Merwe C. N. en Viljoen H. 1998 Alkant Olifant: 'n Inleiding tot die Literatuurwetenskap Pretoria: J L van Schaik.
- Van der Merwe L. M. 2006 Gesprekke oor Ingrid Jonker Hermanus: Hemel en See boeke.
- Van Greunen A. "Ons spoor Ingrid se Simone op" Rapport 24(22) 29 Mei 1994.
- Van Wyk J. " 'n Onderzoek na die poësie en lewe van Ingrid Jonker I" Ensovoort 3: 1 1983.
- Van Wyk J. " 'n Onderzoek na die poësie en lewe van Ingrid Jonker II" Ensovoort 4: 2 Desember 1984.
- Van Wyk J. Die dood, die minnaar en die Oedipale struktuur in die Ingrid Jonker-tekse. Ph.D. Universiteit van Rhodes 1986.
- Van Wyk J. 1999 Gesig van die Liefde: Ingrid Jonker Durban: Johan van Wyk.
- Van Wyk J. "Die aangesprokene in die Ingrid Jonker-oeuvre" Stilet (xii) 2: September 2000.
- Vermaak J. "Ingrid Jonker: Altydmaar (*sic*) 'n 'hartseerkind'" Prisma 3: 9 November 1988.
- Vescoli M. 1999 The Celtic Tree Calendar Verenigde Koninkryk: Souvenir Press Limited.
- Vosloo J. "Ingrid Jonker en die poppe" Rapport 14 September 2003.
- Wagner E. 2000 Ariel's Gift Londen: Faber and Faber.
- Watson S. 1991 Return of the moon: Versions from the /Xam Kaapstad: The Carrefour Press.
- Watson S. "Anals of Plagiarism: Antjie Krog and the Bleek and Lloyd Collection" New Contrast 33(2) 2005.
- Wilmer C. "On Originality" P.N. Review 25(6) 47-51 Julie-Augustus 1999.
- Wilson L. 2000 The Copyright Guide New York: Allworth Press.