

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.

Aspekte van die poësie en lewe van Ingrid Jonker

by

Michéle Elizabeth Coetzee

Thesis submitted in *fulfillment* of the requirements for the award of the degree of

Master of Arts in Afrikaans en Nederlands

Department of Linguistics in Southern African Languages

Faculty of Humanities

University of Cape Town

2001

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature

Signed by candidate

Date

13.2.2001

Erkenning

Hierdie skripsie word opgedra aan my ouers, Mike en Rina. Sonder hul bystand, liefde, gebede en aanmoediging sou ek hierdie werk nie voltooi het nie. Dankie dat julle vasgebyt het en altyd geglo het ek is tot meer in staat as wat ek bereid was om glo. Dit was Sir Isaac Newton wat gesê het: "We stand on the shoulders of giants". Dit is 'n voorreg om op julle skouers te kan staan.

Aan my promotor, Professor Henning Snyman, my opregte dank vir die insette en leiding wat u gegee het met die vorming en voltooiing van die skripsie. Ek waardeer al die geduld en verdraagsame leiding waarop ek altyd kon staatmaak. Die liefde wat die Afrikaanse literatuur het, het ongetwyfeld met die jare afgevryf en sal by my altyd aanhou groei.

Heel laaste, maar belangrikste, wil ek alle eer aan my Hemelse Vader gee vir Sy genade. Die insig en wysheid wat ek ervaar kom uit Sy hand, en ek dank Hom vir die talente waarmee hy my geseën het wat ek tot Sy eer kan gebruik.

Erkenning van finansiële ondersteuning

Aan die NRF vir hul finansiële ondersteuning in die vorm van 'n volle beurs vir die studiejaar 1997. Sonder hierdie fondse sou ek my studies vir die M-graad nie kon begin nie.

Aan die Universiteit van Kaapstad vir die December scholarship wat in 1997 toegeken is, die University Committee beurs en die Prof. J. Smith beurs wat vir die studiejaar 1998 toegeken is. My opregte dank en waardering vir hierdie finansiële bydraes tot die voltooiing van my M-graad.

Abstract

I did a historiographical study of the poet, Ingrid Jonker, because I am convinced that the way in which she wrote is as important as what she wrote. The term 'historiography' refers to the way history is done, and I wanted to show how Ingrid Jonker 'did' her poetry.

Jonker is seen as a tragic figure in Afrikaans literature, because she committed suicide at the age of 31 in July 1965, having only published two books of poetry and showing much promise of reaching even greater literary heights. A third anthology was published posthumously in 1966 with all her unpublished poetry to date. The collected works of Ingrid Jonker was put together and published in 1975, and even ten years after her death she still received acclaim for the work she had done. I wanted to show that the praise for her work, even after her death, was not based on sentiment or sensation, but her own merit as poet.

I first had a look at the symbols most prominent to Jonker's poetry, i.e. the father figure, the figure of the child, darkness and water. The poet's own experience as a child and her relationship with her father was a great influence in her work, I also had to take a look at the kinds of literary influence she experienced and what kind of influence she had on poets of her time.

This led to a study of primordially in her work, and that of D. J. Opperman and N. P. van Wyk Louw, two of the most revered poets in Afrikaans literature. They were contemporaries of Jonker in the sense that they saw her debut in the 1950's and still published their own works quite a few years after her death. I point out in chapter 3 how

Jonker, despite her relative inexperience as a poet was able to draw on primordial images and forces, bringing them to the fore in her work.

Jonker's influence reached the work of younger poets like Lina Spies and Johann de Lange, both writing in the 1980's. I chose them because they both wrote poems about Ingrid Jonker, although Spies' poem draws Anne Sexton and Sylvia Plath into the picture. Sexton and Plath are important figures leading into the final chapter where I have a look at the similarities between Ingrid Jonker and Sylvia Plath's poetic images, themes and symbols, especially their pre-occupation with death. Sexton, poet and friend of Plath's, also displays similar obsessions with death, and these connections are also discussed.

In this historiographical investigation of Ingrid Jonker as a poet, I found her work to be valuable and rich of its own account, and not, as many critics would have it, because of the sensation created by the media about her suicide, controversial public image and private affairs. Even though her oeuvre is small, and her style often naive and child-like, her mark has been well made as a poet of note. Jonker's personal life is inexorably linked to her work, but biographical information about her is not needed to understand and appreciate her work.

Michéle Elizabeth Coetzee
P.O. Box 53348
Kenilworth
7745

Cape Town, South Africa

Inleiding en agtergrond

Ingrid Jonker: kind, vrou, moeder, digter, mite, ikoon ? Om uit te vind watter van hierdie personas haar poësie die sterkste beïnvloed, is daar heelwat meer faktore wat ons in oënskou moet neem.

Gebore op 19 September 1933 is die eerste invloed op haar jong lewe dié van haar grootmoeder, by wie sy op Gordonsbaai gewoon het. Haar vader wou nie haar moeder se woord aanvaar oor Ingrid se herkoms nie, en het geweier om haar as sy eie dogter te erken. As 'n tienerjarige het sy by haar vader en stiefmoeder in Kaapstad gaan woon om haar hoërskool-loopbaan by die Engels-medium Hoër Meisieskool Wynberg te voltooi.

Sy het egter reeds op sesjarige ouderdom, terwyl sy nog op Gordonsbaai woonagtig was, begin dig. Haar gedigte het in skoolblaaie, sowel as Die Jongspan, 'n jeugblad waarvan haar vader, A.H. Jonker, 'n redaksielid was, verskyn.

As 'n jong vrou van 23 jaar debuteer met haar bundel Ontvlugting, wat met belangstelling in die Afrikaanse literatuurgeleedere ontvang is. Alhoewel alle kritiek op dié bundel nie gunstig was nie, is dit tog as 'n waardevolle debuutbundel van die vyftigerjare gekenmerk.

As digter en vrou toon sy meer volwassenheid in haar tweede bundel, *Rook en Oker*, wat eers sewe jaar later sy verskyning maak. Nou vorm temas van moederskap, en 'n terugroep na kind-wees, 'n sterker draad deur die bundel, saam met stilistiese ontwikkeling en verbetering.

Teen hierdie tyd het haar persoonlike lewe reeds die onderwerp van vele gesprekke in literêre sowel as openbare kringe geword. Haar liefdesverhoudings, wat ook die basis van vele van haar gedigte uitmaak, het aan haar 'n ietwat mitiese status verleen.

Die eensame stem, wat verlatenheid en verwerping probeer besweer, is spoedig met die digter agter die gedigte vereenselwig. Daarom dan dat haar dood soveel sensasie veroorsaak het.

Toe haar lyk op 19 Julie 1965 by Drieankerbaai uitspoel, was dit nie net 'n groot skok nie, maar die allure van die eensame digteres wat haar lewe op so 'n jeugdige ouderdom vernietig het, was vir die pers onweerstaanbaar.

Haar digters- en skrywersvriende is diep getref deur haar heengaan en hul grafrede 'n week na haar dood het hul getrouheid aan haar as persoon, sowel as mede-digter weerspieël. Dit wou voorkom asof die publiek egter meer getref was deur die idee van die jong digteres se selfmoord en liefdesteleurstellings as haar poësie.

Sy het gou kultusstatus verwerf toe haar derde bundel Kantelson (1966), postuum verskyn, en die indruk was dat baie kritici beïndruk is deur haar tweede bundel se verbetering op die eerste, en het dit (volgens party ongegrond) ook lof toegeswaai.

Die Versamelde werke wat veel later verskyn het, is ook merendeels gunstig ontvang, en by die jonger publiek is die belangstelling om haar gedigte te lees wat bykans tien jaar vantevore deur haar dood veroorsaak is, weer eens geprikkel.

Die ophef wat gemaak is van haar persoonlike lewe het vele lesers eerder teësinnig gemaak as aangespoor om haar poësie verder te bestudeer. Daar is egter genoeg kritici en skrywers wat haar waarde as Suid-Afrikaanse digter raakgesien en besing het om 'n mate van volgehoue belangstelling te verseker.

En nooit is dit duideliker uitgebeeld as toe die Staatspresident, Nelson Mandela, die Engelse vertaling van haar gedig *Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga* tydens sy inhuldigingstoespraak op 10 Mei 1994 gelees het nie.

Ook met die aanbieding van 'n produksie soos "Opdrag: I. Jonker", vertolk deur die ervare aktrise Jana Cilliers in die 1999-somer-speelvak by die Nico Malan Teater in Kaapstad, word dit al hoe duideliker dat Ingrid Jonker nog vir 'n baie lang tyd in gees en in woord saam met ons sal wees. Net te oordeel aan die reaksie van die gehoor wat tydens een van hierdie vertonings teenwoordig was, lyk dit asof daar 'n nuwe waardering vir Jonker as mens en digter kan ontwikkel.

Die waarde van Ingrid Jonker as Suid-Afrikaanse digter is myns insiens nog grotendeels onontdek en onderskat, nie net wat haar tydgenote aanbetref nie, maar ook rakende die digters van ons tyd.

Ingrid Jonker se debuutbundel, Ontvlugting, is in 1956 met afwagting ontvang deur diegene wat in die Afrikaanse literêre kringe van die tyd beweeg het. Die meeste was reeds daarvan bewus dat D.J.Opperman haar 'n paar jaar vroeër aangeraai het om nie te publiseer nie, aangesien haar werk nog te onafgerond was. Sy het egter van haar gedigte in bekende tydskrifte gepubliseer gekry. Veral haar bydraes tot die literêre tydskrif Contrast, as proefleser sowel as digter, het haar gebring tot op die punt waar sy Ontvlugting die lig laat sien het.

Die meeste kritici is dit eens dat alhoewel haar eerste bundel groot potensiaal en talent getoon het, dit tog nog vol onvolwasse verhalings van adolessente liefdeservarings en jeugdige onsekerhede en naiwiteit (Kannemeyer:1983:286) was.

Ons kan as verteenwoordigende mening die kritiek van die bekende Afrikaanse skrywer en kritikus, Ernst van Heerden, neem. Hy bestempel Jonker se eerste bundel as 'n "ongelyke debuut wat in liefdesillusie en derivatiewe drade verstrengel geraak het" (Kannemeyer et al:1964:7).

Die inhoud van haar gedigte, sowel as haar eenvoudige, meestal koepletgedwonge skryfstyl, is verteenwoordigend van die digter se gebrek aan ervaring as mens sowel as digter. Die passie vir dit waaroor sy skryf, veroorsaak egter dat 'n mens die meeste van die gedigte wel 'n tweede of 'n derde keer lees, net om te probeer om iets van daardie emosie, wat so kundig in die gedig vasgevang is, te probeer eien. Ek het hierdie aspekte uitvoerig ondersoek en lewer op 'n latere stadium kommentaar daarop.

Nog 'n literêre kritikus van haar tyd, is Rob Antonissen. Hy beskryf haar debuut ook as 'n "redelik bekwaam uitgevoerde spel... waarin lewe en wêreld en ek net digterlike speelgoedjies is" (Antonissen:1961:332). Dit is asof daar min ernstige kritiek van waarde oor die debuutbundel uitgespreek is. Antonissen het ook in Standpunte (Desember 1957) onder die hoofstuktitel "Debutante en Roeteniers" hierdie siening, dat Jonker nog nie te ernstig opgeneem moet word nie, volgehou.

Hy was van mening dat haar verse in Ontvlugting "geen besondere inspanning" van die leser verg nie, alhoewel dit die leser tog "prikkel". Dit is asof die eenvoudige verse by die leser die gevoel wek dat hy of sy ook daartoe in staat kan wees om hul emosies en ervarings in digvorm uit te druk.

Jonker se gedigte is glad nie imposant of intimiderend nie. Dit is wel diepgaande, maar skep die illusie van eenvoud en toeganklikheid. Daarom, dink ek, vind haar gedigte by lesers, veral minder ervare lesers, aanklank omdat sy die gevoel skep dat uitdrukking in digvorm en poëtiese vers maklik en moontlik is vir enigeen wat dit wil doen.

Maar dit is juis hierdie eenvoud en toeganklikheid wat baie ervare academici en kritici laat voel het dat haar gedigte te naïef is om van veel waarde te kan wees.

Dit is asof kritici lugtig was om haar te veel lof toe te swaai, ingeval hulle later onbekwaam sou voorkom, indien Jonker nie op hierdie talentvolle debuut sou voortbou nie. In latere jare, ná die verskyning van haar tweede bundel, Rook en Oker (1963), wat meer lof ingeoes het, is haar vroeëre werk waarskynlik met meer belangstelling en waardering betrag.

Anders as sommige ander debuterende digters, het Jonker nie onmiddellik 'n plek onder die gevestigde Afrikaanse digtersgemeenskap gekry nie. Sy het wel met ander jong skrywers van die dag, soos Jan Rabie en Jack Cope, asook Uys Krige kennis gemaak en bevriend geraak. Hulle sou ook lateraan ondersteunende rolle speel in haar ontwikkeling as Suid-Afrikaanse digter. Haar plek het sy verdien deur harde werk en 'n geoefende aanwending van haar natuurlike talent as skrywer.

Sy het immers reeds op sesjarige ouderdom gediggies aan die nasionalistiese jeugblad, Die Jongspan gestuur. Dit het in van die uitgawes verskyn. (Kannemeyer:1983:285). Haar jeuggedigte het ook in skoolblaaie verskyn.

In hierdie stadium van haar jong lewe het Ingrid by haar ouma op Gordonsbaai gewoon en dit is bekend dat sy as jong kind op Sondag saam met haar ouma dienste gaan hou het vir die inwoners van 'n plakkerskamp naby hul huis. Toe reeds het diegene wat Jonker se gediggies en gesange

aangehoor het, beseft dat sy spesiaal was, en 'n gawe gehad het om mense te roer met haar emosievolle woorde.

Hierdie kind, wat op so 'n jong ouderdom deur haar ouma aan soveel menslikheid en deernis blootgestel is, sou later met dieselfde onverskrokke oortuiging aan ander minder bevoorregtes hulp verleen en tot hul verdediging kom.

Dit is juis Jonker se vermoë om, ongeag ras of taal, die mens raak te sien en aan te raak, wat as gevolg het dat sy deur soveel mense as radikaal en soms bloot kinderlik naïef beskou is. Die feit dat sy mense voetstoots aanvaar en vertrou het, het hierdie beskouing van haar as onskuldige kind versterk en veroorsaak dat haar poësie aanvanklik nie heeltemal ernstig opgeneem is nie.

Haar talent, alhoewel nog onafgewerk en jonk, was duidelik sigbaar in haar eerste bundel. Dus was dit dat, met die verskyning van haar tweede bundel in 1963, baie oë met afwagting op haar gefokus was, om te sien hoe die sewe jaar sedert haar laaste publikasie haar talent gevorm het. Met die verskyning van dié bundel was daar dus ook meer reaksie van kritici, en heelwat daarvan baie gunstig.

Wat vroeër beskryf is as 'n eienaardige manier van skryf, veral wat haar interpunksie betref, is nou gekenmerk as 'n eie en unieke styl wat Jonker s'n alleen is. Wat mens eerste opval, en wat deur beide Ernst van Heerden (Kannemeyer et al:1964:7) en F.E.J.Malherbe (Die Huisgenoot: 03/07/1964:76) bestempel is as die merkwaardigste en "beste" gedig in Rook en Oker, is die gedig *Swanger vrou*.

Dit is interessant om te sien hoe hierdie twee kritici uiteenlopende redes het vir hul lof vir dié gedig. Vir Van Heerden gaan dit om die puntuasie en die tradisionele manier waarop Jonker die gedig se vorm hanteer. Sy lof vir die gedig is gekoppel aan die styl eerder as die inhoud.

Malherbe, aan die ander kant, lewer kommentaar op die manier waarop die gedig se vorm noodgedwonge só is as gevolg van die emosionaliteit van die inhoud. Vir hom is dit asof "die onlogiese heen en weer spring, die koorsagtige inmekaarloop van beelde en assosiasies..." die "nagmerrie" wat sy ervaar beskryf in die gedig.

Die impak van die gedig word deur beide kritici goed beskryf, en as albei se opsomming in ag geneem word, voorsien dit die leser van 'n goeie beginpunt om die gedig self te gaan ondersoek en te evalueer. So is dit dan ook met vele van die ander gedigte wat deur ander skrywers geëvalueer en gekritiseer is. Elkeen het 'n bydrae gelewer tot die literêre persoonlikheid wat Ingrid Jonker as persoon was, en as digter is.

Tot in hierdie stadium in haar literêre loopbaan is haar werk losstaande van die kultusstatus, wat sy eers na haar dood bereik het, gelees. Sommiges sal graag wil glo dat sy slegs as gevolg van haar sensasionele en tragiese einde gelees word, en dat haar poësie van min waarde vir die Afrikaanse letterkunde is. Heel moontlik is dit omdat diegene wat van so 'n mening is, slegs in haar omstandighede vaskyk in plaas daarvan om veel dieper te kyk na die waardevolle poësieskat wat sy agtergelaat het.

Haar derde bundel, Kantelson (1966), is postuum uitgegee, nadat dit deur van haar skrywersvriende saamgestel is. Alhoewel baie van die gedigte hierin nog nie met haar eie afwerking kan spog nie, en dus soms swakker voorkom as haar werk in Rook en Oker, is die essensie van Jonker en haar woordkuns tog duidelik sigbaar.

Alhoewel die media in dié stadium reeds haar dood op 'n sensasionele wyse aan die publiek oorgedra het, het die koerantberigte daarvoor ook die persoonlike sentimente van haar goeie vriende weerspieël. Kommentaar dat sy ontsteld was oor die politieke toestand in Suid-Afrika, asook oor persoonlike probleme wat sy gehad het, het aan die publiek die nodige prikkeling gegee om haar werk met meer aandag te bestudeer.

Die artikel in The Argus van Dinsdag, 20 Julie 1965, die dag na haar lyk gevind is, het ook gespekuleer dat sy moontlik ontsteld was oor 'n artikel oor haar wat in 'n Afrikaanse weekblad sou verskyn het en dat sy ongelukkig was oor geld. Hierdie wilde spekulasies van uiteenlopende aard het moontlik haar poësie meer skade berokken as wat dit die resepsie van haar werk op bloot literêre meriete bevoordeel het. Die geneigdheid om, as gevolg van sensasie, aandag aan haar werk te gee, veroorsaak seker tot vandag toe nog dat dit voorkom asof daar mense is wat haar as 'n minderwaardige toevoeging tot die Afrikaanse literatuur beskou.

Dit het veroorsaak dat die algemene publiek, wat gretig was om nog sensaionele inligting te bekom, se belangstelling in haar werk van verbygaande aard was. Dit is moontlik daarom dat sommige hedendaagse lesers goeie resensies oor haar werk afmaak as oordrewe lofsange in simpatie vir Jonker as tragiese figuur. Dit is jammer dat die kultusstatus wat sy na haar dood bereik het, amper haar nalatenskap van gedigte ook 'vermoor' het.

Die feit dat daar so baie spekulاسie was oor wat haar moontlik daartoe gedryf het om haar lewe te beëindig, bevestig net dat die publiek Ingrid Jonker nie werklik goed geken het nie. Dit is slegs deur die ondersteunende huldeblyke wat deur vriende aan haar gerig is in die In Memoriam: Ingrid Jonker bundel, wat ons 'n meer akkurate prentjie kry van haar as persoon.

Wilde aantygings en spekulاسies het tydens haar lewe by haar gespook, en met haar dood was dit dan ook nie onverwags dat die media en ander vreemdelinge se gissings veroorsaak het dat sy sonder haar vriende deur haar vervreemde familie begrawe is. Dit is algemeen bekend dat haar vader die begrafnis te eksklusief vir haar vriende gemaak het. Dit het hulle gedwing om toe 'n week later by haar graf huldeblyke te bring.

Dit is gelukkig dat Adam Small se kommentaar ten tye van haar dood, waar geblyk het. Hy het gesê: "She has done enough to be remembered." En so, met die stigting van die Ingrid Jonker Prys vir beide jong Afrikaanse en Engelse skrywers in Suid-Afrika, het hierdie proses van herinnering aan haar gestalte gekry.

Met die verskyning van Versamelde werke: Die poësie van Ingrid Jonker, het die gunstige resensies voortgeduur. In Woord en daad (Oktober 1976) is die versameling van haar digkuns en prosa as waardevol bestempel. Daar is ook gesê dat hierdie bydrae "ver buite verhouding staan met die klein omvang van haar literêre nalatenskap." (Coetzee (red.):1976:16). Dit is hierdie feit waarop ek onder andere in die loop van hierdie skripsie gaan uitbrei, want die omvang van haar invloed as Afrikaanse digter van die vyftigerjare staan ver buite haar tydsraam. En die feit dat sy self van haar gedigte in Engels vertaal en gepubliseer het, gee haar bydrae 'n nog wyer invloedsveld.

Die doel van die studie kan dus opgesom word as 'n historiografiese ondersoek van die gedigte van Ingrid Jonker, wat kyk na die invloed wat sy op die digters van haar tyd gehad het. Onder die term historiografie word ingesluit die ondersoek van biografiese gegewens rakende die digter, asook dit wat in die samelewing en literêre kringe aan die gang was in haar leeftyd. Daar is vele gevalle van 'n tipe 'kruisbestuiwing' wat tussen haar werk en dié van Opperman en Van Wyk Louw plaasgevind het. Ek huiwer om hieraan enige post-modernistiese waarde te heg, aangesien ek van mening is dat hierdie beïnvloeding op 'n onbewuste en baie subtiele vlak plaasgevind het.

Die aard van die verhouding tussen digter en teks sal ook ondersoek word. By Jonker is hierdie verhouding ongekunsteld, maar duidelik merkbaar. Haar kinderlike uitdrukking van volwasse emosies en ervarings verleen 'n besondere en unieke atmosfeer aan haar werk. So ook die teenwoordigheid van die primordiale in haar gedigte. Die aardsheid en oerbeginsels van mens-, digter-, kunstenaar-, dogter-, vrou- en moederwees, bring aspekte van haar poësie na vore wat verdere bespreking uitlok.

Jonker is by van ons jongste digters in Afrikaans na te speur. Dit sal uit die skripsie blyk hoe haar styl, sowel as die inhoud van haar gedigte en die aard van die inhoud, by jong digters 'n eggo vind.

Die uiteindelijke doel is dan, om deur middel van al hierdie aspekte van haar werk, die literêre waarde daarvan te konkretiseer en te bevestig, en Ingrid Jonker se plek as een van ons beste en waardevolste Afrikaanse digters te kwalifiseer.

Hoofstuk 2

Aspekte van die Simbool by Jonker

Die Simbool: 'n paar sienings 10

'n Paar simbole uit Jonker se poësie

Die Vader-figuur simbool 13

(a) *Puberteit* 13

(b) *Jy het vir my gesterf* 17

(c) *Gabriël* 20

Die Kind-figuur simbool 22

(a) *Toemaar die donker man* 24

(b) *Swanger vrou* 26

Die Donker en die Water as simbool 30

(a) *Donker stroom* 31

(b) *Ontvlugting* 34

Die Simbool: 'n paar sienings

Die eerste aspek van Ingrid Jonker se poësie wat ek wil uitlig, is die simbool. Maar om dit sinvol en omvattend te kan doen, sal ek eers moet definieer wat ek onder simbool verstaan, en dit dan by Jonker se poësie gaan bespreek by wyse van voorbeelde uit die tekste.

Daar is verskeie fasette van die begrip simbool wat ek sal poog om te verduidelik en te bespreek met die gang van hierdie studie. Nie net die tegniese aspekte van die simbool nie, maar ook die manier waarop die simbool geskep word in die gedig, is van uiterste belang by hierdie ondersoek.

Met die fokus wat op die simbool gaan val, wil ek nie te kenne gee dat metafoor nie ook 'n belangrike rol speel in Jonker se poësie nie. Inteendeel, dit is 'n integrale deel van dít wat haar poësie karakteriseer en waardig maak vir verdere ondersoek.

Ek gaan dit egter nie as hoofsaak van my studie beskou nie, en sal trouens selektief moet wees met die voorbeelde wat ek aanhaal, om te sorg dat ek slegs konsentreer op dit wat betrekking het op my bespreking van die simbool.

Om eerstens te probeer om 'n definisie uit te werk vir dit wat ons onder simbool verstaan, sal van weinig nut wees in hierdie geval. Die tipe simbool wat in Jonker se gedigte voorkom, word in die teks gegenereer, en is baie selde iets wat akademiese klassifikasie kan dra.

So sal ek, byvoorbeeld, nie veel waarde kan heg aan die definisies van simbole wat ek in Cirlot se Dictionary of Symbols (1962:102) kan naslaan nie, aangesien dit in haar poësie nie primêr oor die leksikale betekenis van die simbool gaan nie. Sy maak nie van vaste simbole gebruik nie. En dit is juis dít wat haar poësie so prikkelend en interessant maak vir die leser wat daarin belangstel om dieper in die gedig te delf.

As ons byvoorbeeld die vader-figuur as simbool wil bespreek, sal die feit dat die vader in die Dictionary of Symbols as die simbool van die manlike beginsel, oorheersing en dominansie beskryf word, nie juis help nie. Die feit

dat die vaderfiguur in hierdie boek beskryf word as die verteenwoordiger van morele gebooië en beperkings wat die mag van die instink inkort, help wel as beginpunt om die manier waarop Jonker haar vader-figuur vorm, te verstaan.

By Jonker gaan dit veel dieper as dit. Die simbool van die vader in haar gedigte spruit uit haar ervaring van haar eie vader gedurende haar kinderjare, en dit is iets wat net verder bestudeer kan word in die lig van sekere biografiese gegewens.

Dit is dus duidelik dat enige definisie van buite eerder beperkend as toeligtend sal wees.

In die Longman dictionary of poetic terms (Myers & Simms:1989:298) word genoem dat die betekenis van simbole afgelei word uit publieke of gedeelde kennis, en is in so 'n geval opsigtelike of vanselfsprekende simbole. Maar daar bestaan ook simbole waarvan die betekenis as gnomies beskryf kan word, omdat dit uit die onderbewuste verrys.

Dit is dan ook hierdie aspekte van die simbool wat deur die diepte psigoloog Carl Gustav Jung uitgelig is, wat deur die skrywer Etienne Leroux in sy lesing oor die soeke na die lewende mite aangeraak word. Dit sal ek nou in nadere besonderhede bespreek.

Etienne Leroux, 'n tydgenoot van Jonker, het in sy lesing *Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite*, aan die Afrikaanse studiekring in Stellenbosch op 6 Mei 1960 'n paar interessante aspekte van die begrip 'simbool' geformuleer. Hierdie lesing is later opgeneem in die boek Tussengebied, wat in 1980 deur Perskor uitgegee is.

Dat sy siening van die simbool op Jonker se poësie toegepas gaan word, beteken nie dat dit as die enigste korrekte formule beskou moet word om met Jonker se tekste om te gaan nie. Of dalk dat Jonker haar simbole gegenerer het op die wyse wat sy het, omdat sy hierdie lesing van Leroux bygewoon of daarvan gelees het nie.

Dit sou naïef wees om te glo dat Jonker totaal onbewus was van Leroux en sy filosofie aangaande die simbool, mite, ens. Sy was trouens baie in die geselskap van ander belangrike literêre figure, en het in die skrywerskringe rondbeweeg.

Daarom is dit vir my van pas om in die eerste plek 'n tydsgenoot van haar te gebruik oppad na 'n begrip en 'n verduideliking van die simbool in haar poësie.

Die eerste belangrike punt wat Leroux in hierdie lesing noem, vind hy in die diepte-psigologie van die sielkundige C.G.Jung. Jung het die ontdekking gemaak dat sekere sleutelfigure herhaaldelik voorgekom het in die drome van sy pasiënte. Hierdie sleutelfigure het vir elke persoon 'n wesentlike betekenis gehad en Leroux konstateer dat hierdie 'figure' simbole is (Leroux:1980:13).

Hulle oorsprong is die mens se onderbewuste, en meer spesifiek die kollektiewe onderbewuste. Volgens Freud is die onbewuste die diepste vlak van die psige en die grootste skeppende area (Leroux:1980:14), aangesien soveel mense dieselfde basiese sleutelfigure het. Dit wat uit die kollektiewe onderbewuste manifesteer word argetipes of oerbeelde genoem.

Maar eers wanneer hierdie argetipes in die buitewêreld van die bewuste kom, verkry hulle betekenis en op geen vroeëre stadium nie (Leroux:1980:16).

By Jonker is die sleutelfigure of argetipes wat in haar gedigte na vore kom, nie met die eerste oogopslag merkbaar nie. Maar met herhaalde lesings van die gedigte word die figure tog duidelik.

'n Verdere aspek van Leroux se lesing wat beslis op Jonker van toepassing is, is die feit dat ons mites daardie dinge wat reeds van oertyd af geskep en rondgedra word in die menslike psige 'n samestelling van simbole en simboliese patrone is (Leroux:1980:11). Alhoewel dit Jonker as persoon is wat ietwat van 'n mitiese status verkry het as gevolg van haar opspraakwekkende selfmoord, is daar tog ook van daardie mitiese kwaliteit wat deur middel van die simbole in haar poësie na vore kom.

Jonker bevat reeds van die sterkste mitiese elemente in haarself as gevolg van twee eienskappe: dat sy vrou is en moeder. Maar dit is die simbole van vrou: kind, geliefde en moeder: ouer, beskermmer van onskuld wat die sterkste invloed op die inhoud en atmosfeer van haar gedigte het.

Dit is in hierdie geval die aangesprokene wat die simbool van haar verlore 'kindwees' word. Die feit dat die kind stil gesterf het, kan dui op die volwassene se onoplettendheid tydens die proses, en daarom dat die sterwe van die kind stil en onnoemenswaardig was. Dit kan ook daarop dui dat die kind geen weerstand gebied het toe dit by die sterf kom nie, dat sy bloot toegelaat het dat die dood stadig maar seker die lewe uitblus.

Die moontlikheid wat by Jonker meer van pas is, is dat die kind geen woord of kreet geuiter het nie, omdat daar geen bestaande kommunikasiekanaal tussen die kind en die een wat later in strofe 6 van moord aangekla word, was nie. Waar die aangesprokene in die gedig haar vader kan wees, maak dit sin, want sy het as kind en volwassene amper geen gesonde kommunikasie met hom gehad nie.

Dat die kind wat gesterf het "verwaarloos" was, ondersteun die siening net meer, want haar kinderjare het sy eksklusief by haar ma en haar ouma op Gordonsbaai deurgebring, terwyl haar sussie by haar pa en sy vrou kon gaan kuier. Sy is by dié geleentheid uitgesluit. Na die egskeiding wou haar ma ook niks meer met haar te doen hê nie en sy is alleen by haar ouma agtergelaat. Sy was goed versorg wat liefde en opvoeding aanbetref, maar wat liefde en versorging van die vader se kant af, was daar bitter min in haar jong lewe. Daarom is die kind dan ook "onbederf", heeltemal ongewoond aan luukshede en ekstra liefde, net grootgemaak met die nodige lewensmiddels om te kan oorleef.

Die "blind" kan verwys na die kind se onvermoë om te kon sien wat met haar gebeur, daarom dat sy nie heeltemal seker kan wees wie se skuld dit is dat sy gesterf het nie. In strofe 6 "wonder" sy, en is dus nie honderd persent seker van die saak nie.

In strofe 2 sink die dooie kind stadig weg "in 'n klein poel". Een van Jonker se geliefkoosde doodsbeelde was om in water te verdwyn, wat later natuurlik ironies geblyk het toe haar selfmoordpoging suksesvol was en sy toe werklik in die water "verdrink" het soos die kind in die gedig.

Aangesien die plek van sterwe nie bekend is nie, "iewers in die duisternis", is nie net sy onseker van waar dit gebeur het nie, maar dui dit daarop dat die aangesprokene ook nie weet waar en wanneer dit gebeur het

nie. Die stemtoon in die gedig is verwykend, sowel as hartseer, en dit is nie onmoontlik om te glo dat die spreker met hierdie beelde van duisternis, verlatenheid en koue, eensame dood van iets so onskuldig soos 'n kind, probeer om skuldgevoelens by die aangesprokene aan te wakker nie.

Die werkwoord "verdrink" is tog interessant, omdat daar reeds vroeg in die gedig geïmpliseer word dat daar 'n moord gepleeg is. Die kind het nie self in die water gaan speel of swem nie, maar net "stadig weggesink" en toe verdrink.

'n Beskuldigende stemtoon steek kop uit in strofe 3. Die aangesprokene se onwetendheid word met dié van 'n dier vergelyk. Dit maak hom emosieloos, instinktief en sielloos, net soos 'n dier sou wees in so 'n geval. Die spreker is hom tog genadig, deurdát daar gesê word dat hy "onwetend" was, nie bewus van wat aangaan of wat hy besig was om te veroorsaak in die kind se lewe nie. Die verwyten en beskuldiging word dus nie brutaal met onvergewensgesindheid gedoen nie; dit is asof die spreker wil wys sy verstaan dat daar seker 'n rede vir die onbewustheid by die aangesprokene was.

En hier, meer as op enige ander plek in die gedig, kom Jonker se geaardheid na vore. Dit is dié eienskap wat gemaak het dat sy net die beste in mense wou raaksien, ongeag hul ras of stand en soos in hierdie geval, die foute wat hulle gemaak het. Jack Cope het in sy "*A Crown of wild olive*" oor Jonker geskryf dat sy in alle gevalle ruimhartig was (Contrast XIII, 1965), en dit is hier waar die gees vir 'n kort oomblik sigbaar is, selfs teenoor die een wat die kind in haar "vermoor" het.

Maar net wanneer die leser dink daar kom vergifnis en versoening, is die atmosfeer weer gelaai met verwyten en hartseer, want die aangesprokene het tydens die dood van die kind "laggend" fiesta gevier. En dit is nie net 'n feesviering wat plaasgevind het in plaas van 'n roudiens nie. Dit is 'n persoonlike feesviering; die "jou fiesta" dui op 'n lekker lewe van gemak en geluk wat deur die aangesprokene ervaar is.

Die vader-figuur het met sy lewe aangegaan, dit geniet, terwyl een van sy kinders stadig maar seker weggekwyn het. Nie letterlik nie, want Jonker kon die gedig nog skryf en publiseer, maar sy het emosioneel en waarskynlik

in 'n mate ook geestelik weggekwyn en gesterf in die vader-dogter-verhouding wat moes gewees het.

Tot aan die einde van strofe 3 word ons blootgestel aan die hartseer ervaring van die kind wat gesterf het, en aan die einde van strofe 3 word daar geïmpliseer dat iemand wat bekend is aan die spreker daarvoor verantwoordelik was.

In strofe 4 is die beskuldigings meer direk, en duidelik gerig aan die verdagte. Hy word daarvan beskuldig dat daar geen waarskuwing was van die dood wat op die kind gewag het nie, maar ook dan van 'n "gevaar" wat nie noodwendig in hierdie geval na die dood verwys nie.

Die "gevaar" is heel moontlik die spreker se gevoelens en emosies van verlatenheid, verwyte, hartseer, ens. wat met die transformasie tot jongmens, en later volwassene, gepaard gegaan het. Sy skryf tog as volwassene die gedig oor haar herinneringe aan daardie pynlike stadium in haar jong lewe.

Die "ru gebaar" ondersteun die beeld van die aangesprokene as 'n gewetenlose, half dierlike en gevoellose wese wat sonder gedagte aan moontlike nagevolge optree.

Strofe 5 openbaar die drome van die kind wat nou volwasse is, en die "klein hande" saam met die "wit vuur" van die vader-figuur se tande, bring die kontras tussen die kind se broosheid en magteloosheid, en die vader se krag en beheer oor die situasie, na vore. En dit is dan ook hierdie drome en onbewuste denke waaruit die laaste strofe voortvloei.

Die verborge verwyte en amper vrees van die laaste strofe: "Wonder ek sidderend oor en oor / Het jy die kind in my vermoor...?" wat jeens die vader-figuur gekoester word, is reeds vroeër aangekondig deur haar gebruik van die beeld "die wit vuur van jou tande" (strofe 5).

Die vrees hou ook nie op nie, want die spreker wonder "oor en oor", en dit sou die veronderstelling bevestig dat Jonker tot diep in haar volwasse jare die letsels van haar verhouding as kind met haar pa rondgedra het. Dit is amper asof sy haarself nie van daardie deel van kindwees kon losmaak nie.

Hier is 'n vrees teenwoordig saam met die verwyte en beskuldiging wat sy tot die aangesprokene rig. Dit sou egter tog te eenvoudig wees om die

simbool net aan die vader-figuur toe te skryf, want daar is 'n dieper liggende verborge, aspek van Jonker se eie psige wat hier in die gedig manifesteer.

Hierdie verborge aspek is die diepgesetelde gevoel van verlatenheid en verstotenheid wat sy as kind ervaar het toe haar vader net haar suster vir besoek wou ontvang en nie vir haar nie.

Haar poging om die vader-figuur as't ware uit te dryf, kom later in die bundel Ontvlugting voor in die gedig *Jy het vir my gesterf...*, waarin dit aanvanklik lyk asof sy die gedig aan 'n verlore geliefde rig.

Jy het vir my gesterf...

Jy het vir my gesterf sonder my wete
sodat ek jare met gevoude hande en gebede

en preutse oë op 'n herontmoeting hoop
(nog smiddags angeliere vir die woonstel koop)

en my verbeel ek sien in neon-lig 5
die wit en blou patroon van jou gesig.

Nou weet ek jy is dood en alle bande
geknip met 'n stomp skêr in sagte hande -

die flenters van ons liefde lê verspot 10
onbruikbaar, vormloos en sonder God

Nou weet ek jy is dood en al my lof
verminder daaglik oor die gruis en stof.

Net soos by die kind in *Puberteit* vind die sterwe in die gedig onwetend plaas, maar dié keer is dit die spreker wat nie bewus is van die afsterwe van die aangesprokene nie.

Aangesien die bundel vroeg in Jonker se lewe uitgereik is, en sy dit aan haar vader gerig het, is die moontlikheid beslis daar dat die een wat vir haar gesterf het wel haar vader is.

Dit is bekend dat sy op latere ouderdom, nadat sy reeds uit die huis was en begin werk het, 'n versoeningsontmoeting met haar vader probeer reël het. Hy was in daardie stadium 'n belangrike politieke figuur, wat glad nie haar uitgesprokenheid jeens rasse-sake en so meer goedgekeur het nie.

Die ontmoeting was rampspoedig, en sy het seker met meer gevoelens van verwerping daarvandaan weggekrom as enige gevoel van genesing wat met die herstel van die verhouding gepaard sou gaan. Daarom dan dat die gedig ervaar word as 'n hartseer uitbeelding van feite wat die spreker in 'n oomblik van ontnugtering getref het.

Strofes 1 en 2 spreek saam van die gevoelens van kontakloosheid met die aangesprokene oor die jare heen. Die feit dat die spreker erken dat sy "jare met gevoude hande en gebede / en preutse oë op 'n herontmoeting hoop...", spreek van die hoop op versoening wat daar by haar bly bestaan het terwyl sy tot volwassene ontwikkel het.

Daar was gebede wat gerig is op die herontmoeting en versoening waarna die spreker gesmag het, en die feit dat sy haar oë as preuts beskryf, dui op die erkenning van haar eie kinderlike naïwiteit in die hoop om bande van liefde met die aangesprokene, die vader, te herstel. Die situasie kry 'n meer patetiese lig as gevolg van die angeliere wat sy nog elke middag vir die woonstel gekoop het. Die hoop was dus nie net nou en dan by haar te vinde nie, dit was 'n daaglikse lewenstyl vir haar.

In strofe 3 is die verbeelde aangesprokene se gesig wit en blou, wat kan dui op die effek van die neon-lig daarop, maar wat ook 'n abstrakte beeld van die aangesprokene skep. Hy word half onmenslik voorgestel, soos die verdierliking van die aangesprokene wat voorgekom het in *Puberteit* se strofe 3. In albei die gedigte veroorsaak die gebrek aan kontak met die aangesprokene 'n absurde persepsie en ervaring van hom.

Strofe 4 bring die finale besef dat die aangesprokene definitief nooit weer ervaar sal word soos vantevore of soos in haar drome van hoop nie. Die vasberade besef kom duidelik deur in die woorde: "Nou weet ek jy is dood...", en daar is geen twyfel meer by die spreker nie. Die feit dat "alle bande / met 'n stomp skêr in sagte hande" geknip is, sê baie oor die tipe verhouding wat voorheen bestaan het.

'n Stomp skêr neem langer om te sny, en knip glad nie netjies nie. Die verhouding is op 'n slordige, stadige en waarskynlik pynlike wyse beëindig. Maar die hande wat dit vasgehou het was sag, dus nie ru en brutaal nie, maar beheersd genoeg om die breuk finaal te maak.

En omdat dit op so 'n subtiele manier plaasgevind het, het die spreker dit eers later besef, toe dit reeds te laat was – soos ons kon sien in die eerste reël van hierdie gedig. Dit het sonder haar bewustheid of wete gebeur.

Strofe 5 wil die leser amper dwing om aan die aangesprokene as haar minnaar te dink, maar weer eens blyk dit tog die liefde te wees wat verlore gegaan het tussen vader en dogter. Die liefde het “verspot / onbruikbaar, vormloos en sonder God” geword.

Verspot, omdat die spreker nog gedink het dit bestaan terwyl dit eintlik lank reeds verlore was. Onbruikbaar, omdat die bande finaal geknip is, en haar pogings om met haar vader te versoen summier van die hand gewys is. Vormloos, omdat die jare van skeiding tussen hulle geen hoop op 'n herkenbare vorm van liefde toegelaat het nie.

En sonder God, omdat daar geen sprake van vergewe en vergeet by die aangesprokene bestaan het nie. Die spreker is geen kans gegun om, ten spyte van haar politieke oortuigings, soos die verlore seun weer terug te keer na die liefde van die vader nie. Daar was geen vergifnis of Christenliefde vir haar te vinde nie.

Van hierdie oomblik af het die respek en bewondering wat sy dalk nog vir haar vader gekoester het, begin afneem. Waar sy eens groot respek vir hom gehad het as skrywer en politikus, verminder haar lof nou “daaglik oor die gruis en stof”.

Nie net is die simbool van die vader-figuur wat haar miskien oor die jare heen as ideaal bygebly het, hier amper vernietig nie, dit is asof sy dit ontgroeï en hervorm in haar gemoed. Hier vind 'n verandering van die bestaande simbool van die vader-figuur plaas.

Sy het self besef wat die verskil was tussen haar ideale beeld en die werklikheid, en die simbool wat nou in die gedig gevorm word, is 'n nuwe een van 'n vader wat teleurgestel het, en gesag en invloed oor die kind verloor het. Dit illustreer dan ook die noue verbintenis tussen teks en outobiografie wat ons by Jonker vind. Of dit doelbewus gedoen is of nie, haar lewenservarings slaan telkens deur in haar tekste.

lewe in die persoon van die aangesprokene nie. Dit versterk die beeld van die vader as totaal afwesig in die spreker se lewe. Wat haar betref, is hy vir altyd dood.

Die gevoelens van beskuldiging, hartseer en ontnugtering wat by die vorige twee gedigte so duidelik na vore gekom het, word hier herhaal. Net soos in *Puberteit*, is hier sprake van 'n doelbewuste seermaak. Sy word amper "berekend vermink" (reël 6) in *Gabriël*, waar sy in die vorige gedig ervaar dat die kind in haar dalk deur die aangesprokene vermoor is. Die aangesprokene berokken haar wetend skade en die beskuldigende stemtoon dring weer tot die leser deur.

In *Puberteit* is die een wat die verwoesting bring nie bewus van sy effek op haar nie, maar hier, in strofe 4, neem die verwyt toe as die spreker die aangesprokene op sarkastiese wyse aankla van 'n tipe skuldontkenning. Die lied wat hy vir haar sing is vroom, so asof hy nie bewus is van die effek wat hy op haar het nie, terwyl sy terdeë bewus is daarvan dat haar "verdriet" in sy hande rus. Die ongelukkigheid van die verlore liefde tussen vader en dogter, sowel as die onmoontlikheid van 'n herstel tussen die twee, veroorsaak die uitbarsting in die laaste strofe.

Die beeld van die engel, wat met die eerste oogopslag goedgesind en troostend moes wees, verander in die spook, die tokkelos, die skaduwee wat nie werklik tasbaar is nie, maar wel teenwoordig is in haar drome en in haar werklikheid.

Die aanklag is duidelik in die eerste persoon gestel, en daar is geen twyfel dat die spreker met hierdie gedig haarself probeer besweer teen die effek van die "tokkelos" op haar lewe nie. Sy weet presies wie dit is wat haar soveel leed aangedoen het, en dit versterk net my siening dat die aangesprokene in die drie gedigte wel die vader is.

Die uitbeelding van die vader, of dan alter ego's wat sy skep, stel haar in staat om die hartseer en pyn wat sy van kleins af reeds met haar saamdra, te verwerk en te hanteer. Die simbool wat sy van die vader skep, is een van bedreiging en pynlike verraad teenoor haar verlies en beskermloosheid. Dit strook glad nie met die simbool wat ek in die Dictionary of Symbols gevind

het nie. Sy het haar eie vader-figuur gedefinieer en gevorm, en dit is op intens persoonlike wyse uitgebeeld.

Die vader-kind-simbool is algemeen in die literatuur, en in die Afrikaanse literatuur kan ons kyk na 'n digter soos D.J.Opperman wat in sy gedig *Penwortel* in die eerste strofe sê dat dit "...hier net om eerste dinge gaan,...begin my vader sy *Herinneringe*:..." (Opperman:1979:16). En in sy gedig *Dennebol* het sy vader pas 'n skildery voltooi wanneer hy met die gedig op dreef kom en sy storie begin vertel (Opperman:1987:253).

Die vader word as skeppende figuur voorgestel, en alhoewel die verhouding in Opperman se poësie nie noodwendig so intens persoonlik is soos in Jonker s'n nie, is die verhouding tog 'n belangrike en noemenswaardige een.

By 'n komponis soos Guiseppe Verdi, wat talle operas geskryf het, vind ons telkens in die verhaal 'n vader wat verlang daarna om sy verhouding met sy kind te herstel. Anders as by Jonker is dit die vader wat na die dogter verlang en herstel in hul verhouding soek en nie soos sy wat na 'n herstel in haar verhouding met haar vader soek nie.

Hierdie inversie van 'n baie bekende tema plaas Jonker in 'n internasionale en universele posisie as kunstenaar en skrywer. Internasionaal, omdat dit hierdie kwaliteit is wat die ooreenkomste tussen haar poësie en dié van 'n tydgenoot soos die Amerikaanse digter, Sylvia Plath, amper as vanselfsprekend kan maak eerder as iets ongewoons en unieks. Universeel, omdat sy die diepste begeerte van die menslike gees na aanvaarding, vergifnis en gesonde verhoudings met geliefdes verwoord en uitbeeld.

Die ooreenkoms met Sylvia Plath se gedigte sal ek later in die lig van die konsep van intertekstualiteit meer breedvoerig bespreek.

Die kind-figuur as simbool

As digter is Jonker dikwels deur mede-skrywers en vriende as 'n naïewe, kinderlike mens gesien. In sy huldeblyk aan haar skryf Jack Cope dat sy 'n klein, skaam figuurtjie was, 'n bedeesde meisie wat soos 'n kind

gesterf het, verward deur verlore drome (In memoriam Ingrid Jonker: 1966:20,21). En hierdie kind-kwaliteit van haar as mens het in haar poësie na vore gekom.

Dit kon seker nie anders as dat die ervarings wat Jonker as kind met haar eie vader gehad het, haar verhouding met haar dogter sou beïnvloed nie. En die volgehoue kontak wat sy as volwasse skrywer met die kind in haar gehad het, het dan ook so na vore gekom in haar gedigte opgedra aan haar dogter, asook die gedigte waar die spreker die stem van 'n kind het.

Die donker beelde wat sy reeds met haar eie vader geassosieer het in die drie gedigte uit Ontvlugting wat ek bespreek het, word oorgedra na die gedig *Toemaar die donker man* in Rook en Oker. Dit is veelseggend dat dit een van die gedigte is wat sy aan haar dogter, Simone, opgedra het. Miskien wou sy die angs wat sy ervaar het as kind probeer besweer in haar dogter se lewe.

Dat sy die "donker man" in die nag gesien en gedroom het, maak die sprong van vader-figuur na kind-figuur in hierdie gedig maklik. Die twee ontmoet mekaar eintlik hier, want die spreker praat met die kind oor die donker man, en waarsku haar teen hom.

Toemaar die donker man
Vir Simone

Op die groen voetpad
 van die horison ver
 om die aarde skat,
 stap 'n ou man wat
 'n oop maan dra in sy hare 5
 Nagtegaal in sy hart
 jasmyn gepluk vir sy oop knoopsgat
 en 'n rug gebuk aan sy jare.

Wat maak hy, mammie?

Hy roep die kriekies 10
 Hy roep die swart
 stilte wat sing
 soos die biesies, my hart
 en die sterre wat klop
 tok-tok liefling, 15
 soos die klein toktokkies
 in hul fyn-ver kring.

Wat is sy naam, mammie?

Sy naam is Sjuut
 Sy naam is Slaap 20
 Meneer Vergeet
 uit die land van Vaak
 Sy naam is toe maar
 hy heet, my lam
 Toemaar, die donker man 25

Mammie...

Toemaar, die donker man

Die styl is van die eerste strofe af een van 'n slaapydstorie, maar as ervare lesers kom ons gou agter dat dit Jonker se manier is om die realiteite van die dreigende vader-figuur, wat net seermaak en teleurstel, op kinderlike wyse aan haar dogter oor te dra.

Die eerste strofe beskryf die donker man as 'n tipe feëverhaalfiguur, wat heel onskuldig en nogal interessant klink. Die man is wel oud, maar as hy die oop maan in sy hare dra en 'n jasmynblom in sy knoopsgat steek, is hy heel aanvaarbaar.

Die kind se stem in die gedig kom tussen die strofes deur, en die eerste keer dra dit net nuuskierigheid oor die koddige ou man as die ma gevra word wat hy maak. In dié stadium gaan dit voort soos enige normale storietyd tussen 'n ouer en kind.

Strofe 2 se atmosfeer bly een van storie vertel, en die kind hoor presies wat die donker man doen. Die spreker se stemtoon is ook soos dié van 'n kind, eenvoudig en beskrywend. As die spreker sê hy roep die kriekies, klink dit oulik, maar sodra sy sê hy roep die swart stilte, kruip 'n gevoel van onheil die gedig se atmosfeer binne. Al sing die swart stilte "soos die biesies", skep dit steeds 'n gevoel van onheil.

Die kinderstemmetjie wat wil weet wat sy naam is, is nog onskuldig en vermoed niks van die moontlike bedreiging wat die donker man kan inhou nie.

In strofe 3 word die beeld vir die leser, sowel as die kind in die gedig, helder en duidelik. Hy word gekoppel aan stilte, slaap en vergeet, alles dinge wat Jonker self reeds met haar eie vader ervaar en geassosieer het. Sy moes waarskynlik as kind onder streng dissipline altyd soet 'slaap' en 'sjuut' stilbly as sy te veel gepraat het. Die "Meneer Vergeet" sinspeel maklik op die manier waarop haar eie vader van haar wou vergeet, en niks met haar te doen wou hê nie. Dit kan egter ook net wees dat hy soos 'n Klaas Vakie karakter die 'vergeet' van die slaap by kinders tuisbring. Maar wanneer die spreker hom identifiseer as "Toemaar, die donker man", word die kind bang.

Die laaste "Mammie..." impliseer onrus, moontlike vrees, en 'n definitiewe gevoel van ongemak. Die heel laaste reël van die gedig is ook nie net 'n herhaling van sy naam nie. Die ma is besig om die kind te troos, en sê dit om haar gerus te stel, sodat sy haar nie oor hom hoef te bekommer nie.

Die spreker se kind-wees, die kind in die gedig, en die digter se eie kind vind almal plek in die gedig, en word verweef tot 'n simbool van die kind as bang, onseker, geïntimideerd en versigtig vir die vader-figuur wat gestalte vind in die persoon van die "donker man".

Die kind-simbool ontwikkel egter op 'n totaal ander manier in die gedig *Swanger vrou* wat reeds in Ontvlugting verskyn het. In dié gedig is dit nie die beeld van die vader wat ook inspeel nie, maar iets heel anders.

Hier vind ons iets wat in baie van Jonker se ander gedigte ook voorkom. Dit is haar doelbewuste poging om weer kind te wees, om dinge weer soos 'n kind te sien en te ervaar. Gewoonlik is die dinge wat sy so probeer verwerk, op emosionele of fisieke vlak, traumaties vir haar as persoon. In *Swanger vrou* is dit op altwee hierdie vlakke.

Swanger vrou

Ek lê onder die kors van die nag singend,
opgekrul in die riool, singend,
en my nageslag lê in die water.

Ek speel ek is kind:
appelliefies, appelliefies en heide, 5
koekmakrankas, anys,
en die paddavis gly
in die slym in die stroom,
in my liggaam
my skuimwit gestalte; 10
maar riool o riool
my nageslag lê in die water.

Nòg singend vliesrooi ons bloedlied,
ek en my gister,
my gister hang onder my hart, 15
my kalkoentjie, my wiegende wêreld,
en my hart wat sing soos 'n besie
my besie-hart sing soos 'n besie;
maar riool o riool,
my nageslag lê in die water. 20

Ek speel ek is bly:
kyk wààr spat die vuurvlieg!
die maanskyf, 'n nat snoet wat beef -
maar met die môre, die hinkende vroedvrou
koulik en grys op die skuiwende heuwels 25
stoot ek jou deur die kors in die daglig,
treurende uil, groot uil van die daglig,
los van my skoot maar besmeer
met my trane besmeer
en besmet met verdriet. 30

Riool o riool,
ek lê bewend singend,
hoe anders as bewend
met my nageslag onder jou water...?

Die kind-figuur in die gedig is nie net die spreker wat probeer om deur te speel dinge beter te hanteer nie, dit is ook die “nageslag” waarvan daar die hele tyd gepraat word.

In die eerste strofe vind ons die spreker in 'n fetusposisie, “opgekrul in die riool”, maar singend. En voordat ons dink dit is dalk 'n teken van waansin, moet ons onthou dat kinders dikwels spanningsituasies hanteer deur te sing. As hulle bang is om êrens heen te stap, sal hulle sing terwyl hulle stap om hul gedagtes op iets anders te vestig as dit waarvoor hulle bang is.

So is die spreker reeds besig om soos 'n kind op te tree nog voordat sy die leser in kennis gestel het, soos aan die begin van strofe 2, dat sy nou speel sy is kind. Uit hierdie eerste strofe wil ons aflei dat die nageslag wat in die water lê, in die vrugwater van die ma lê. Maar later in die gedig sal die leser uitvind dat dit nie net die moeder se water is waarna daar in die gedig verwys word nie. Jonker speel met die uiteenlopende funksies en eienskappe van vrugwater en rioolwater.

Strofe 2 begin deur pragtige beelde van reuke en geure wat onthou word, moontlik herinneringe uit die spreker se eie kinderjare. Die paddavis wat aanvanklik soos deel van die natuurbeskrywing lyk, verander gou in die spermselletjie wat bevrugting by die vrou meebring. Die oorgang vind plaas in reël 5 met “in die slym in die stroom”, wat dan dadelik oorgaan na “in my liggaam”, wat die biologiese gebeurtenis van swangerskap volvoer.

Teen hierdie tyd begin die leser onraad merk as die spreker weereens die riool aanspreek, in die ‘refrein’ wat vir die res van die gedig elke strofe afsluit, soos in 'n liedjie.

In strofe 3 beskryf die spreker die ervaring van swangerskap, en is die aangesprokene klaarblyklik die ongebore kind. Die “ons bloedlied” dui op die noue biologiese band tussen moeder en ongebore kind, en steeds is die spreker singend. Net, hierdie keer is dit spesifiek haar hart wat sing “soos'n besie”, wat 'n beeld van kind-wees en in die veld wees by die dinge wat sy in strofe 2 beskryf het, weer oproep. Die herhaling van die refrein, in dié stadium, laat by die leser die eienaardige gevoel dat die water waarin die nageslag lê, dalk iets met die riool self te doen het.

Strofe 3 neem ons terug na die kind wat speel. Tydens die ongelooflike, dog senutergende ervaring van swangerskap en geboorte, is die spreker besig om te probeer om haarself te laat ontsnap in die verbeeldingswêreld van haar kind-wees. Dat sy moet speel sy is bly, dui aan dat die swangerskap dalk onbepland kon wees, anders sou die blydskap tog spontaan en werklik wees.

Dit wil voorkom of 'n geboorte in strofe 4 plaasvind wanneer die spreker die aangesproke kind "deur die kors in die daglig" stoot. Daar is ook 'n vroedvrou, wat met swangerskappe en geboortes help, betrokke. Die kind is besmeer met die moeder se tranes, maar ook met verdriet. Dit sou natuurlik wees om na die geboorte van blydskap te huil, maar om vir die kind te sê dat hy of sy met verdriet besmet is, kom onvanpas voor.

Maar in strofe 5 kom die gedig tot sy duidelike einde. Die spreker het nie geboorte geskenk aan 'n kind nie, al was sy swanger. Die ervaring wat sy deurgemaak het, is dié van 'n aborsie, 'n terminasie van haar swangerskap. Daarom dan die refrein oor die nageslag wat in die water lê, die riool se water. Die fetus wat geaborteer is, is net soos enige vullis weggegooi in die riool.

Hier is die singery meer as net ontsnapping van die nare werklikheid, dit is die moeder se senuweeagtige poging om die trauma van die aborsie te probeer verwerk. Die kind is nie gebore nie, nie toegelaat om te ontwikkel en sy of haar moeder te leer ken nie. Die spanning van die hele prosedure is duidelik sigbaar in die feit dat die spreker "bewend" bly lê nadat alles verby is.

Dit is, wat emosionaliteit betref, die kind-simbool se uiterste funksie. Die kind in die spreker het probeer om haar te help om die werklike, ongebore kind se kindskap te probeer ontken, en af te maak as iets wat net volwassennes hoof te hanteer. Die spreker beeld hier 'n verlange uit om weer die onskuld van kind-wees te ervaar. In die werklikheid het sy dalk gehoop dit sal die gewenste goeie verhouding met haar vader ook kon herstel. En aangesien die spreker haar verbeel sy is 'n kind, hoof sy nie die werklikheid van die aborsie te konfronteer of te hanteer nie.

Die feit dat Jonker in soveel van haar gedigte, insluitende dié wat ek sover bespreek het, die droom of droomtoestand na vore laat kom, dra grootliks by tot die vorming van simbole in haar gedigte. Leroux noem dat daar “manifestasies is van prosesse in die Kollektiewe Onbewuste” wat deur die individu in drome en fantasieë uitgedruk word (Leroux:1980:14). Die prosesse waarna hy verwys, is psigiese prosesse eie aan die menslike natuur.

Die verwerping wat sy as kind ervaar het, het sekerlik 'n emosionele sowel as psigiese uitwerking op haar gehad. Die gedagtes van alleen-wees, onaanvaarbaar wees, en later die ontnugtering van die volwassene wat besef dit was nie haar skuld nie, word deur drome en fantasie in haar poësie gestalte gegee.

In *Puberteit* is dit “in (haar) slaap” (strofe 5) wat sy klein hande en die “wit vuur” van die aangesprokene se tande sien. In die gedig *Gabriël* veroorsaak die onderwerp, dat die spreker haar opskrik “uit teruggetrokke drome” (strofes 1 en 2). En in *Jy het vir my gesterf*, “verbeel” (strofe 3) die spreker haar sy sien die aangesprokene se gesig in “neon-lig”.

Selfs in die ‘kind-gedig’ *Toemaar die donker man*, is die onderwerp van die gedig iemand wat kom uit die “land van Vaak”, ‘n man met onder andere die naam “Slaap”. Die beelde van slaap, droom, donkerte en verbeelding, hou alles verband met die digter se onbewuste, soos deur Leroux bespreek.

Die bron van die simbole is Jonker se onbewuste. Haar idees, ervarings en psigiese reaksie op dit wat sy ken, het tot gevolg dat die simbole in haar gedigte vars en nuut na vore kom, uniek aan haar as persoon. Maar tog is daar iets oers aan dit wat sy die lig laat sien.

Sekere beelde en elemente is primêr aan die menslike bestaan, soos die bekende area van slaap en droom, asook die donkerte en water, wat as primordiale elemente 'n diepte aan haar poësie gee.

Die donker en die water as simbool

Donker water as 'n simbool word in vele tekste en mites gevind. Oor die algemeen word donker of swart water beskou as die onbewuste, en enigiemand wat daarna smag, het 'n begeerte om die werklikheid te ontglim en in die onbewuste te verdwyn. In die Apokalips van Baruch, die profeet Jeremiah se dissipel (Jeremia 32:12), word die donker water as die sonde van Adam, die koms van die Messias en die einde van die wêreld gesien (Jung:1966:102). Maar tog word die assimilasië met die donker water van die onbewuste gesien as 'n nuwe geboorte van die self.

As ons hierdie laasgenoemde aspek van die donker water as simbool saam met Jonker se tekste gaan lees, lyk dit asof die digter inderdaad op soek was na 'n nuwe geboorte van die self. Dat die donker water as baarmoeder sou funksioneer in haar poging om 'n nuwe identiteit te vorm, kom telkens in haar gedigte na vore. As gevolg van haar dood het haar pogings nie in hierdie werklikheid gerealiseer nie, en is haar bestaan nou amper beperk tot die kennis van haar skryfwerk.

Cirlot se Dictionary of Symbols definieer die donker eerstens as iets wat die moederlike en vrugbare simboliseer (Cirlot:1962:76). Die donkerte hou geen bedreiging in nie, maar eerder die belofte van nuwe geboorte, nuwe moontlikhede uit die vrugbare baarmoeder van die verbeelding en die self.

Ook in die Bybel, een van die oudste tekste wat gereedlik beskikbaar is, kom duisternis en water saam voor in die primordiale, voor-skeppings-beskrywing van die wêreld. In Genesis, wat as 'die begin' bekend staan, lees ons: "...die aarde was woest en leeg, en duisternis was op die wêreldvloed, en die Gees van God het gesweef op die waters" (Genesis1:2).

Voordat enigiets identifiseerbaar geskep is, was daar net donkerte en water. As ons dan die res van Genesis in hierdie lig lees en aanvaar, word alle lig, lewe en landmassas geskep en tot geboorte gebring uit hierdie primordiale donker waters.

In vers 3 van dieselfde hoofstuk word lig uitgesonder en geskep uit duisternis, en in vers 7 bring God skeiding in die water self sodat die water op

aarde en die water in die lug afsonderlik bestaan. Maar in vers 9 word die water wat op die aarde versamel het nog verder geskei sodat landmassas droë grond kon bied vir die ondersteuning van die lewende wesens wat nog gebore sou word.

Hierdie fundamentele oer-skeppingsdaad uit water en duisternis vorm deel van die simbole wat in die menslike psige vasgevang is, soos ek aan die begin van hierdie hoofstuk uiteengesit het. En inderdaad besef Jonker ook dan die krag van, en diepgesetelde assosiasies met, hierdie oer-simbole.

In die gedig *Donker stroom* uit Kantelson, die bundel wat postuum uitgegee is, erken die digter haar kennis van, en bekendheid met, die elemente van duisternis en water.

Donker stroom

Groen stroom vol lewe
 waarin die son kyk
 met jou kan ek nie praat nie
 jy het te veel geheime.
 Sal ek praat met die padavissies? 5
 Hulle is te skugter.
 Hul vertel hul gaan groot paddas word?
 Dis te onseker.
 Gaan huil omdat een sink
 eer sy agterbene uit is? 10
 Dis te onbelangrik.
 Stroom waarin die donker
 net die donker sien
 met jou kan ek praat
 ek ken jou beter. 15

Reeds in die gedig *Swanger vrou* het ek bespreek hoe die water van die riool wat telkens as refrein in die gedig voorkom, by die spreker 'n doodselement dra. Die nageslag wat verwerp is, lê in die water, en dit is nie onvanpas om op te let dat Jonker in baie van haar gedigte die dood met water assosieer nie.

In *Donker stroom* gaan dit egter om meer as net die dood wat deur die donker water uitgebeeld word. Hier kry ons beelde wat baie sterk herinner aan die gedigte wat ek by die vader-figuur as simbool bespreek het.

In die eerste vier reëls, wat amper as 'n eerste strofe gesien kan word, sê die spreker dat sy haarself nie met 'n groen stroom "vol lewe" kan assosieer nie. Die stroom is vir haar te vol "geheime". Dit is asof sy die lewe self as geheimsinnig ervaar, en as iets waarmee sy haarself moeilik vereenselwig.

Vir iemand wat eerder sterk assosieer met drome en droombeelde, sal iets soos die stroom "waarin die son kyk" vreemd en onverstaanbaar wees.

Reëls 5-8 sal ek as strofe 2 beskou, en hier kom die enigste lewende elemente in die gedig voor: die paddavissies. Die spreker wil probeer om die lewe van die groen stroom te verstaan en die gedagte kom by haar op dat die paddavissies wat daarin rondswem, haar kan help. Die paddavissies wat "te skugter" is om met haar te kommunikeer, herinner sterk aan die jong kind wat sonder 'n woord gesterf het in die gedig *Puberteit*.

Hul ambisieuse verklarings dat hulle paddas gaan word, is vir die spreker "te onseker", omdat sy self weet hoe maklik iets wat jonk en onontwikkeld is, kan skade ly. Net soos sy as kind gedink het dat sy tot volwassenheid sou groei met die liefde en sorg van haar vader, maar toe eerder agtergekom het dat hy daarvoor verantwoordelik was dat die kind in haar gesterf het, sal hierdie paddavissies moontlik 'n soortgelyke ervaring hê.

Die volgende drie reëls versterk dié idee. In reëls 9 en 10 vra die spreker half ingedagte 'n vraag aan haarself, net soveel soos aan die leser. Of sy gaan "huil omdat een sink / eer sy agterbene uit is" dui op die onsimpatieke houding wat die spreker ingeneem het teenoor die verlies van 'n jong lewetjie. In *Puberteit* het die kind wat dood is stadig in 'n poel weggesink, 'n soortgelyke beeld as dié van 'n paddavissie wat sink omdat hy nog onontwikkeld is.

Die siniese "Dis te onbelangrik" van reël 11 is sprekend van die ontnugterde stemtoon wat ons in die gedigte oor die vader-figuur gekry het. Al hierdie feite en beelde en gedagtes is nodig om aan die belangrikste deel van die gedig, die laaste 4 reëls, hul krag en gewig te gee.

Reëls 12-15 is die eintlike rede waarom die gedig bestaan. Die digter se verklaring dat sy haarself kan identifiseer met die donker stroom, "waarin die donker / net die donker sien", dui op haar vertrouwdheid met dit wat sy ken

en waarin sy veilig voel. Die feit dat sy die donker stroom beter ken, bevestig haar vertroude gebruik van drome, droombeelde en fantasieë in van haar gedigte. Ook die donkerte van die onbewuste is vir haar 'n bekende vriend, iemand met wie sy in noue kontak kan saamleef, want dit het nie al die elemente van die lewe, die daglig, die naakte waarheid wat sigbaar is nie.

Sy ontvlug uit die lewe, die alledaagse werklikheid, in haar eie donker nag in. Haar kommunikasie met die donker stroom is suksesvol, omdat sy meer bekend is daarmee. Reeds van vroeë ouderdom af, en vroeg in haar digloopbaan, is water, donkerte en nag simbole wat uitstaan in haar poësie.

In hierdie gedig word haar vertroutheid daarmee, en die gemak waarmee sy dit hanteer, eksplisiet uitgespreek. Die feit dat water ook 'n baie sterk primordiale simbool is, gaan natuurlik nie verlore nie. Die interaksie tussen haar gebruik van water en Opperman se gebruik van water as primordiale element sal in die volgende hoofstuk bespreek word.

Vir Jonker is die donker gekoppel met die water die simbool van iets waarheen sy kan ontsnap van die werklikheid. Dit is êrens waar sy toevlug kan vind en veilig voel. Hierdie feite is egter nooit meer ironies as in die geval van haar dood nie. Haar laaste ontsnappingspoging was suksesvol, en sy het die realiteit van die lewe ontsnap in 'n waterdood.

Die gedig wat hierdie ironie verskerp is *Ontvlugting*, die eerste gedig opgeneem in haar eerste bundel. Die profetiese gediggie bevestig die simbool wat ons in *Donker stroom* sien vorm aanneem het.

Ontvlugting

Uit hierdie Valkenburg het ek ontvlug
en dink my nou in Gordonsbaai terug:

Ek speel met paddavisse in 'n stroom
en kerf swastikas in 'n rooikransboom

Ek is die hond wat op die strande draf
en dom-allenig teen die aandwind blaf

Ek is die seevoël wat verhongerdaal
en dooie nagte opdis as 'n maal

Die god wat jou geskep het uit die wind
sodat my smart in jou volmaaktheid vind:

My lyk lê uitgespoel in wier en gras
op al die plekke waar ons eenmaal was.

Die eerste strofe neem ons saam met die spreker terug na haar kinderjare, en die tyd wat sy by haar ouma op Gordonsbaai gewoon het. Nie net vind ons onself in haar gedagtes nie, maar ook by die see. Haar huidige werklikheid is vir haar 'n "Valkenburg", 'n inrigting vir geestesversteurdes.

Weer eens kom die idee na vore dat die lewe wat sy lei iets is waarmee die digter sukkel om te identifiseer, en sy vind dit nodig om op een of ander wyse, deur middel van haar gedigte en haar kinderherinneringe, daaruit te ontsnap.

Strofe 2 bring ons terug na die paddavisse, met wie sy wou praat in die gedig *Donker stroom*. Hulle is dus nie net 'n beeld wat sy geskep het ter wille van die gedig nie, maar kom uit haar onderbewussyn. Sy het as kind regtig met paddavisse gespeel, soos ons nou in hierdie strofe agterkom.

Weer eens is daar water, die "stroom" waarin sy gespeel het. Maar dié keer is daar ook die eerste teken van die rebelsheid of verzet wat daar as kind reeds by haar bestaan het.

Dit is 'n openbaring in die klein, maar die swastikas wat gekerf word in die rooikransboom, spreek van 'n verzet teen 'n orde of sisteem, iets wat sy in haar onskuld as kind waarskynlik meer onbewustelik as opsetlik en bewustelik gedoen het.

In strofe 3 vereenselwig die spreker haar met die hond wat op die strande draf, weer eens by die see, naby die water. Eerder as om haar met die hond se vryheid te assosieer, is dit die alleenheid waarmee sy identifiseer. Die hond blaf “dom-allenig teen die aandwind”, en dit is vir die spreker soos haar eie woorde, kommunikasie met mense wat nie altyd die gewenste resultate het nie. Veral met haar vader het sy agtergekom dat sy eintlik alleen was toe sy gedink het sy het nog sy ondersteuning en belangstelling.

Strofe 4 sien die spreker as ‘n seevoël, wat “dooie nagte opdis as ‘n maal”. Nie net maak sy haarself tot ‘n voël wat dag en nag naby die see bly en rondsoek vir kos nie, maar hierdie spesifieke voël voed op “dooie nagte”.

In hierdie stadium kom ons agter dat dit oor baie meer gaan as net identifikasie met verskillende diere en elemente om ‘n sekere boodskap oor te dra. Die nag, die donker, is dit wat haar voed. Die spreker erken as’t ware hier dat sy uit die nag haar lewe vind, dit wat haar aan die gang hou.

Nie net is die see, die groot watermassa, ‘n groot aantrekkingskrag vir haar nie, maar ook die donker eensaamheid van die nag. Die nagte is ‘dood’ aangesien sy hulle waarskynlik alleen moet deurmaak, sonder die geselskap of vriendskap van ander mense.

Strofe 5 se aangesprokene is onbekend, maar vir die ervare leser is dit moontlik een van twee mense: die geliefde of die vader. My keuse is die vader, weer eens omdat hierdie bundel aan hom opgedra is, en hierdie eerste gedig verskyn net na die bladsy met dié opdrag.

Hierdie strofe is uniek, omdat daar geen beeld of assosiasie met water is nie. In strofe 1 is dit Gordonsbaai wat aan die see herinner. Strofe 2 het ‘n stroom met paddavisse. In strofe 3 draf die hond langs die strand reg by die see. En strofe 4 sien die seevoël wat van die see en by die see leef.

Dit is dan ‘n tipe keerpunt in die gedig, en die strofe wat volg is die ‘profetiese’ een, maar ook voorafgaande aan ‘n gedig soos *Puberteit* waar ons te doene het met die dood van ‘n kind wat verdrink het in ‘n poel.

In strofe 6 kry ons die spreker se lyk in “wier en gras”, maar so eenvoudig is dit nie. Dit lê op al die plekke waar sy en die aangesprokene van strofe 5 eens was, en geliefde of vader, is die herinneringe aan die

verhouding wat verlore gegaan het so pynlik dat die spreker haarself 'dood' bevind op daardie bekende plekke.

Die water het weer eens simbool geword van die dood, maar het in die gedig 'n verdere dimensie verkry. Dit word die simbool van verlies en ou herinneringe, dinge wat die digter tot haar spyt en pyn onthou.

Die water word die begin en einde van alle dinge op aarde (Cirlot:1962:364), maar die waarde van die water as simbool van die onderbewuste gaan nie hier verlore nie. Hierdie dooie toestand waarin die spreker haarself bevind, word miskien op fisieke manier uitgebeeld in die vorm van die verdrinking, maar die dood wat in die digter plaasgevind het is waarskynlik 'n geestelike een. Eers op die vlak van die onbewuste, en namate sy agtergekome het wat gebeur, het dit beweeg na die dinkwêreld van die bewussyn en uiting gevind deur digterlike uitdrukking.

Die ontvlugting wat sy vind in die gedig, is net tydelik, en die droomwêreld van die verlede waarin sy haarself wil versink, bly op die papier vasgevang. Maar die simbool van water en donker wat telkens in haar gedigte voorkom, getuig van 'n volgehoue poging om die ontwykende wêreld, wat sy so gerusstellend en bekend vind, te betree.

Hierdie elemente wat sterk primordiale waarde dra, is dan ook dit waarmee ek sal begin in my bespreking van die primordiale elemente in Jonker se poësie, soos gesien in die lig van D.J. Opperman en N.P. van Wyk Louw se gedigte van daardie tyd.

Dit is ook belangrik om in hierdie stadium te wys dat daar 'n noue verband is tussen die begrip primordialiteit in Jonker se poësie en die konsep van intertekstualiteit. Om die primordialiteit in haar poësie te kan identifiseer en verstaan, moet hierdie primordiale elemente eers by die leser bekend wees en waarde hê.

Dit is hier waar intertekstualiteit inkom. Die term 'intertekstualiteit' word eerste deur Julia Kristeva in haar boek Desire in language (1980) gebruik. Sy beskryf dit as die oordrag van een of meer sisteme van tekens en simbole op 'n ander, wat dan 'n nuwe betekenis aan die 'ontvanger' verleen. Anders gestel, is dit wanneer ons 'n gelese teks se sisteem van tekens en simbole gebruik om 'n nuwe teks te interpreteer en verstaan. Dit

beteken dat ek Opperman se teks kan lees, sekere primordiale elemente daarin identifiseer en 'n sekere betekenis en waarde aan hulle heg binne konteks van die teks. Daarna lees ek 'n Jonker-teks met dieselfde betekenis en waarde van sekere tekens in gedagte, en skep 'n nuwe intertekstuele interpretasie van daardie teks.

Dikwels verander die betekenis van 'n sekere simbool of element in so 'n oordrag van interpretasie na gelang van die konteks van die nuwe teks waarin dit nou voorkom. So verkry baie oer-simbole en elemente nuwe betekenis as gevolg van 'n intertekstuele speling. Daarom kan enige lesing van 'n spesifieke teks telkens verander en nuwe fasette bykry, as gevolg van 'n ander teks waarvan die sisteem van tekens daarop getransposisioneer word.

So is dit dan moontlik om Jonker, Opperman en Van Wyk Louw se tekste saam te lees en die primordiale elemente met intertekstuele waarde te kan identifiseer en uit te wys.

Ek sal nie sover gaan as om te sê dat hierdie digters mekaar doelbewus beïnvloed het nie, net dat die universele oer-simbole en primordiale elemente wat aan die basis van elke menslike psige staan in hulle poësie gestalte vind. En in die proses vind ons ooreenstemmende aspekte wat ongetwyfeld spreek van 'n kruisbestuiving. Dit maak die proses van intertekstuele interpretasie soveel makliker, want die sisteme van tekens wat gebruik word om ander tekste te interpreteer, stem heel dikwels ooreen as gevolg van 'n tipe universele bewustheid wat hierdie drie digters het.

Hierdie intertekstuele proses sal ek met van die jonger Afrikaanse digters se poësie onder bespreking uitlig in hoofstuk 4. Ek sal ook poog om te wys dat daar 'n ongewone eggo tussen Sylvia Plath en Jonker se gedigte is. Die eggo spreek van 'n dieper liggende bewustheid van simboliese waarde, primordiale emosies en beelde, asook gedeelde ervarings wat hierdie twee digters se werk ten sterkste beïnvloed het.

Dit sal natuurlik ook interessant wees om Jonker se tekste weer te gaan lees met die gedigte van jonger Afrikaanse digters se tekste in gedagte, maar dit sal nie nodig wees vir die doel van hierdie skripsie nie.

Hoofstuk 3

Die Primordiale by Jonker, Opperman en Van Wyk Louw

Wat is primordialiteit?	39
Opperman en Jonker	41
Die Glaukus-legende	42
<i>Glaukus klim uit die water</i> in die bundel	43
Die gedig <i>Glaukus klim uit die water</i>	45
Strofe 1	47
Strofe 2	47
Strofe 3	49
Strofe 4	50
Strofe 5	51
Strofe 6	52
Strofe 7	54
<i>Jonker se Donker Stroom</i>	55
Van Wyk Louw en Jonker	59
Van Wyk Louw se primordiale	60
Die gedig <i>Kom aand, kom nag</i>	61
Strofe 1	61
Strofe 2	62
Strofe 3	63

Primordiale fasette by Jonker, Opperman en Van Wyk Louw

Wat is primordialiteit?

Die primordiale gaan natuurlik nie net oor donkerte en water, wat net van die elemente in Jonker se poësie is wat ek as primordiaal geïdentifiseer het. Dit is universele elemente en simbole van primordialiteit, of oerbeginsels, wat ook in digters soos Opperman en Van Wyk Louw se poësie voorkom.

Dit is hierdie simbole wat ek tydens die lesing en bespreking van Opperman en Van Wyk Louw op hulle tekste getransposisioneer het om deels nuwe interpretasies op intertekstuele vlak met Jonker se gedigte te maak.

Volgens Harold Bloom is literatuur ook nie net bloot taal nie, maar die wilskrag tot wording (Bloom:1973:11). Dit is die vermoë om iets te skep uit 'niks', om sinvolle teks na vore te bring uit die voorheen ongevormde onbewuste.

Om teks te 'wil om te wees' is veral iets wat by Jonker, Opperman en Van Wyk Louw te vinde is. Dit is juis uit die ervarings en skeppende denke dat die wil kom om uit te druk wat in die onbewuste vasgevang is.

Die primordiale elemente is dit wat as oorspronklik, maar nie nuut nie, bestempel kan word. Oorspronklik omdat dit direk verband hou met die oorsprong van alle dinge, die essensie waaruit geskep en gevorm word. Maar dan nie nuut nie, omdat daar reeds voor hulle soveel ander skrywers, digters en kunstenaars was wat ook uit dieselfde bron hul werk geskep het, maar met hulle eie individuele stempel daarop.

In die geval van intertekstualiteit is hierdie gemene bron van skepping die oorsprong wat dit moontlik maak om sekere sisteme wat in tekste voorkom op ander oor te plaas om dan die nuwe interpretasie en literêre effek te bepaal.

Die filosoof, Nietzsche het gesê dat literatuur die skepper se begeerte om anders te wees, uitdruk (Bloom:1973:11). Hierdie is nie net 'n begeerte om anders of uniek te wees nie, maar ook die begeerte om op 'n ander plek

te wees. Om te probeer ontsnap van die realiteit of werklikheid wat die skrywer se lewe vir hom of haar inhou.

Bloom gaan verder en beskryf hoe dat hierdie begeerte om elders te wees, 'n begeerte by die skrywer is om anders as haar- of homself te wees, anders as dit wat die literêre erfenis waarin hulle hulself bevind, vir hulle voorskryf.

Dit is dan juis met die konsep van intertekstualiteit dat hierdie soeke na anders wees, en wegbreek uit die voorskriftelike vorm, verydel word. Deur tekste as intertekstueel te beskou en te bespreek, neem ons daardie illusie van kreatiewe oorspronklikheid en uniekheid weg. Skrywers en kunstenaars se noue verbintenis met mekaar word uitgelig en elkeen kan op een of ander wyse aan 'n ander se werk verbind word.

Ek dink egter dat dit juis deur 'n intertekstuele lesing en analise is dat skrywers se uniekheid en sonderlingheid beklemtoon kan word. Om jou teks deur 'n ander teks se 'lens' te laat beskou, verryk die oorspronklike teks eerder as om dit te verarm. Dit is dan wanneer die teks veel verder as die tydvak waarin dit geskryf is, begin reik, verder as die digter se reputasie en vernuf tot by enige ander teks, nuut of oud.

Hierdie intertekstualiteit kan natuurlik ook taalgrense oorskry, mits die leser albei tale magtig is, en dit is dan byvoorbeeld hier waar 'n vergelyk getref kan word tussen Jonker en Sylvia Plath, en 'n intertekstualiteit kan seëvier.

Ek dink dit is in die proses van anders as die self probeer wees, dat Jonker, Opperman en Van Wyk Louw, dit regkry om deur die primordiale 'op 'n ander plek te wees'. Om anders te wees as wat die tradisionele Afrikaanse literêre erfenis voorskryf, in inhoud eerder as in vorm.

Deur die skryf van hulle gedigte en die aanwesigheid van primordiale elemente in elkeen se werk, is hulle besig om oorspronklike werk te produseer. Oorspronklik in hulle eie werklikheid, maar tog beïnvloed deur skrywers wat voor hulle en saam met hulle geskryf het. En jare daarna, wanneer die teks weer gelees word kan selfs skrywers wat na hulle geskryf het die oorspronklike teks oënskynlik 'beïnvloed' deur nuwe elemente by te bring en nuwe gedagtes oor die oorspronklike teks te laat posvat.

Ons as lesers aan die begin van die een-en-twintigste eeu het die voorreg om hierdie invloede te kan naspeur, omdat ons die luukse het van die terugblik op hierdie historiese tekste uit die vyftiger- en sestiger-jare.

Hierdie grade of vlakke van invloed en die manifestering daarvan in die literatuur, sal ek in hoofstuk 4 bespreek met betrekking tot Jonker en kontemporêre Afrikaanse skrywers se tekste.

Net soos simbole hul oorsprong in die onderbewuste van die mens het, kom dít wat ons as primordiaal beskou, ook uit die onderbewuste. Die oorsprong van die primordiale is miskien selfs nog dieper as die vlak waar simbole ontstaan, en in 'n sin is die primordiale dit wat die simbool voorafgaan.

En alhoewel dit die simbool voorafgaan, is dit te basies en te breed om as grondslag van die simbool beskou te word. Die simbool wat intuïtief eerder as aangeleer is, is gegrond in metafoor (Owens:1992:12), maar 'n verdere bespreking van hierdie aspek sal nie in hierdie stadium tot my doel met hierdie skripsie bydra nie.

Wat wel belangrik is, is die oorsprong van poëtiese krag en skepping. Vir baie digters is die oorsprong van hierdie twee aspekte dieselfde en hang dit dan ook ten nouste saam met dit wat as primordiaal bestempel kan word. Hierdie 'selfde' eienskap van dit wat as primordiaal beskou word, is dan ook die "sisteem van tekens" waarvan Kristeva gepraat het en waarmee ek my bespreking sal verryk.

Opperman en Jonker

Die twee tekste waarna ek eerste wil kyk, is Jonker se *Donker stroom* wat ek reeds in die vorige hoofstuk in terme van simbool bespreek het en Opperman se *Glaukus klim uit die water* (Opperman:1987:404,405).

Aangesien ek reeds begin het om *Donker stroom te* bespreek, sal ek nou met die Opperman-tekste begin. Die figuur van Glaukus is 'n interessante een wat sy oorsprong het in Ovidius se Metamorfose.

In hierdie sin kan Glaukus ook as een van die intertekstuele elemente gesien word. Sy simboliese waarde in ander tekste oorskry egter die inhoud

van die oorspronklike legende as gevolg van die nuwe betekenis wat hierdie figuur in ander kontekste, soos Jonker se *Donker stroom*, kry. Alhoewel Jonker nie na Glaukus verwys nie, is die figuur van die drenkeling prominent in die gedig.

Die Glaukus- legende

Glaukus was 'n visserman en duiker wat deur 'n eienaardige samevloei van omstandighede 'n waterlewende wese geword het. Nadat hy eendag sy hele vangs verloor het omdat die visse lewendig geword het en hulself in die water teruggekry het, eet hy van die gras waarop hulle gelê het. Met die eet van die gras ontwikkel hy 'n oorweldigende begeerte om die see in te gaan.

Hy het toe ook die see ingedui en is verwelkom deur die gode, wat aan Oceanus en Tethys die opdrag gegee het om hom te reinig en alle menslike sterflikheid wat deel van hom is, te verwyder. Tydens hierdie proses het hy sy bewussyn verloor, asook sy herinneringe van sy lewe as mens op aarde. En met die herwinning van sy bewussyn het hy agtergekom dat hy ten volle 'n waterwese is.

Die ooreenkomste tussen Opperman se ervaring tydens sy siekbed en dié van Glaukus kan nie geïgnoreer word nie. Alhoewel Opperman nie letterlik gras geëet het om sy bewussyn te verloor nie, is die gedig *Vreters van die bossie* (Opperman:1987:379) 'n duidelike sinspeling op Glaukus se optrede om sy metamorfose te aktiveer.

Daar is dus ook 'n nuwe siening van die Glaukus-figuur as gevolg van die Opperman-interteks. Skielik bekleed hy 'n nuwe posisie en word hy meer as net 'n arme visserman. Hy kry 'n tipe universele waarde waarmee enige drenkeling kan identifiseer. Hierdie drenkeling hoef natuurlik nie letterlik in die water te wees of uit die water te kom nie. Deur 'n nuwe reeks verbindings tussen teks, realiteit en leser te maak, kan die psigiese en emosionele toestand van drenkelingskap wat by die Glaukus-figuur voorkom die leser aan iemand soos Opperman, wat in 'n koma was, laat dink.

Opperman het self 'n bewussynsverlies ondergaan terwyl hy 'n lang tyd in 'n koma was. En nadat hy uit sy koma wakker geword het, het hy aan geheueverlies gely. Dit was asof alle herinneringe van sy menswees op aarde verwyder is, soos met die reiniging waardeur Glaukus moes gaan.

En toe Opperman weer van voor af moes leer lees en kennis maak met alledaagse dinge wat hy nie meer herken het nie, was dit soos Glaukus wat geleer het om in die totaal ander wêreld van die see te leef.

Maar Opperman maak hier die geprojekteerde voorstelling van wat moontlik sou gebeur het as Glaukus weer, na sy metamorfose, dieselfde ervaring in tru-rat sou moes ondergaan om weer mens te word. Hierdie hergeboorte uit die water is wat Opperman in die teks *Glaukus klim uit die water* verwoord.

Die ooreenkomste tussen sy ervaring en die Glaukus-legende sal ook duidelik word namate ek die teks bespreek. Die primordiale waarde van Opperman se koma-ervaring kom sterk deur in die teks, sowel as in die res van die bundel. Maar die intertekstuele waarde van hierdie drenkelingsfiguur word nog sterker namate ons as lesers deurlopende temas en herhaalde situasies in die ander tekste van Komas uit 'n bamboesstok begin sien.

Glaukus klim uit die water in die bundel

Telkens is daar in Komas rakingse verwysings na die Glaukus-legende, of 'n Glaukus-tipe figuur wat kennis dra van twee wêreldes: die vaste aarde en die see, die bewuste werklikheid en die minder bekende onderbewussyn.

Die afleiding wat ons hieruit kan maak, is dat dié figuur selfs ver buite die grense van die bundel kan reik, en dit is dan ook so as ons Jonker se spreker se waterige, donker ervarings meemaak in *Donker stroom* en *Puberteit*.

Glaukus klim uit die water kom eers in die Sesde Rol voor, maar daar is vroeër in die bundel reeds verwysings na so 'n figuur. In die gedig *Angler's arms* (Opperman: 1979:47) in die Derde Rol word daar verwys na diegene wat "binnelands gereis het" en wat nodig het om te kom rus waar hulle aan die

see herinner kan word. Hulle het 'n verlange na die see, wat vergelyk kan word met Glaukus se verlange om in die see te woon nadat hy van die gras geëet het.

Dan is daar die gedig *Roudiens, Gansbaai* (Opperman:1979:52), wat ook in die Derde Rol voorkom. Die verhaal in is van 'n man, net soos Glaukus 'n visserman en duiker, wat in die see verdwyn het terwyl hy besig was om rooi-aas af te sny. Sy lyk is nooit gevind nie en hy is as verdrink verklaar, maar met die legende van Glaukus wat tot herinnering geroep word, bestaan die moontlikheid dat die visserman dalk gewilliglik die see ingedui het.

Alhoewel dit in die werklikheid onwaarskynlik is, bring die Glaukus mite tog daardie moontlikheid na vore, aangesien die lyk net verdwyn het asof hy nie gevind wou wees nie.

In die Vierde Rol vind ons die gedig *Vreters van die bossie* (Opperman:1979:56), wat nog meer direk na die Glaukus-legende verwys. Net soos hy van die gras of bossies geëet het van waar sy visse weer die see inbeweeg het, verwys hierdie gedig na digters wat ook, by wyse van spreke, van die bossie vreet.

Die hooffiguur "sink onder die waterlyn / na die glaukane", wat wil insinuer dat daar 'n paar sulke glaukaanse wesens onder die waterlyn is. Hulle is die vreters van die bossie wat kennis dra van lewe 'onder water' in die onderbewussyn.

Die eerste en enigste een waarna duidelik verwys word, is "die jonger nimf in blinker skubberok / wat haar treurlied tussen Drie Ankers sing". Die nimf is natuurlik Ingrid Jonker, wat in eg Glaukaanse styl die see ingeloopt het die aand toe sy selfmoord gepleeg het by Drieankerbaai.

Met hierdie stuk inligting kan ons nou die drenkeling-figuur se nuwe posisie verruim deur Ingrid Jonker as persoon by te voeg by die lys van drenkelinge wat reeds geïdentifiseer en saamgesleep is deur ons kennis van Glaukus en wat hy moontlik voorstel.

Alhoewel baie van die gedig verwys na onderwater- wesens en plantegroei, kom daar in die vierde strofe weer van Glaukus se ervarings na

vore. Die reinigingsproses wat al sy herinneringe aan menswees en lewe bo die water verwyder het, kom hier voor.

Die digter sê dat diegene wat ten volle vreet van die bossie ook hul geheue van menswees en hul gewete verloor. Hulle verloor "besonderhede, tyd en plekke en herinneringe" en vergeet alles. Hier kan verwys word na digters in die algemeen wat, met intiemer kennis van die werking van die onderbewussyn, kan deel in die passie wat soveel digters het vir die minder gekende elemente van nag, donkerte en lewe onder die water.

Maar meer spesifiek verwys Opperman na sy eie ervarings net nadat hy uit sy koma wakker geword het. Sy lewe in die onderbewussyn, onder die "water", het sy geheue en herinneringe heeltemal uitgewis. Hy het in hierdie gedig die figuur van Glaukus geword.

Dit is dan ook duidelik dat Opperman se ervaring en persepsie van die Glaukus-drenkelingfiguur intens persoonlik en totaal anders moes wees as enigiemand wat toe, of sedertien, die gedig gelees het. Sy eie interteks is beïnvloed deur die maande se koma-toestand en alles wat met sy herstel gepaard gegaan het, eerder as Jonker s'n wat beïnvloed sou word deur haar kinderjare en ervarings met haar pa.

Die gedig

Glaukus klim uit die water

Hy skud die skubbe en die druppels af
en lig hom teen 'n vin
die vaste wêreld in.

En uit vier knoppe van die selekant knop	5
voet na voet hand na hand	
kruip en waggel ek orent langs die eersterivier deur bos en tussen oorblare van die olifant	10
oor 'n wankelplank... 'hier wil ek woon': Thibaultstr. 3 3340 jou telefoon identiteitsdokument...?	15

eienaardig is as mens in ag neem dat die water as universele simbool van die ewige baarmoeder gesien word nie.

Dié beginsel is dan ook die fyn draad wat ek deur Jonker en Van Wyk Louw se poësie wil trek. Dit sal die 'lens' wees vir hierdie hoofstuk se interteks-konneksie.

Strofe 1

In die gedig se eerste strofe reeds sien ons die 'geboorte' van die nuwe mens uit die see. In dié geval is hy eers half vis, voordat hy later in die gedig mens word. Hy "lig hom teen 'n vin / die vaste wêreld in", die wêreld van die bewussyn, dit wat sigbaar en tasbaar is.

Die feit dat hy die skubbe en druppels van hom afskud, is 'n teken dat die verbintenis met die see, dit wat verborge en oer is, met 'n doelbewuste aksie verbreek word.

Vir die skrywer kon dit die herinnering wees aan daardie eerste wasige ontwaking na die lang slaap, toe hy die koma se "druppels" van hom moes afskud om weer by te kom.

Vir Jonker is die gevoel egter nie dieselfde nie, en haar alles-oorheersende begeerte is om in die water te bly en uiteindelik te verdwyn. Haar drenkeling wil nie gered word of bykom nie, sy verkies die waterige omhelsing van die onbewuste.

Strofe 2

In strofe 2 vind die transformasie van see-wese tot landloper plaas. Die gebruik van 'n selekant as die vis van transformasie is interessant, aangesien hierdie vis jare lank as uitgesterf beskou is, totdat daar 'n aantal jaar gelede opnuut 'n lewende selekant ontdek is.

Dit kan as ironies beskou word aangesien dit bekend is dat daar baie mense was wat gedink het dat Opperman nooit uit sy koma sou ontwaak nie. Sommige het selfs vir hom elגיעë geskryf. Hulle het gedink hy het 'uitgesterf' en was vir altyd weg. Die verrassing toe hulle hom 'herontdek' kan seker vergelyk word met dié van die ontdekking van die selekant-vis.

Hierdie vis is dan ook 'n oer-spesie wat sy oorsprong in die dinosaurus-era het.

Dit is nie toevallig dat Opperman so 'n oer-voorbeeld in die gedig gebruik nie. Dit gaan per slot van rekening hier oor oer-beginsels en die skepping van lewe uit die primordiale waters.

In hierdie strofe vind ons dan ook die biografiese gegewens wat dit duidelik maak dat Opperman hier van homself praat wat 'n tipe 'wedergeboorte' ondergaan. Die adres wat aangegee word, is sy eie woonadres in Stellenbosch.

Die plek waar die spreker orent "waggel" is dan nie net die geografiese Eersterivier wat deur 'n deel van Stellenbosch vloei nie, maar, dink ek, ook die 'eerste rivier', die een wat oorsprong is. Die eerste rivier wat ooit was, waaruit ander hul oorsprong het, maar ook waaruit alle dinge tot stand gekom het, uit die primordiale bron van lewe.

Die rivier as simbool dra ook baie meer waarde as net 'n blote oorsprong van lewe. Volgens Cirlot se Dictionary of Symbols is die rivier 'n ambivalente simbool wat ooreenstem met die kreatiewe krag van die natuur sowel as tyd. Die rivier voorsien nie net water sodat groei kan plaasvind nie, dit dui ook die ongenaakbare verloop van tyd aan. En met laasgenoemde aspek gaan verlies en uiteindelijke vernietiging, gepaard (Cirlot:1962:274).

Vir die spreker is die eerste rivier die simbool van 'n nuwe begin, maar die ander waardes van die rivier as simbool sou nie by Opperman verlore gegaan het nie. Hy is ook bewus daarvan dat sy 'tweede lewe' en 'hergeboorte' net tydelik is, want soos elke mens sou hy ook uiteindelik sterf.

Vir Jonker is dood in die water iets waarna haar spreker uitsien. Die Jonker-interteks bring voortdurend die gegewens van haar selfmoord deur verdrinking na vore. As leser kan ons dit nie ignoreer of die impak daarvan wegredeneer nie. Die water beteken vir haar meer dood as lewe, en indien lewe, dan die ewige lewe na die dood.

Opperman se sprekende "ek" verander vlugtig na die tweede persoon "jou" as daar gepraat word van 'n telefoonnommer, asof iemand hom vra waar sy "identiteitsdokument" is. Dit is die enigste plek in die gedig waar daar sprake van enige distansiëring is, as dit kom by die amptelike dokumentasie

wat bestaansreg gee aan burgers van 'n land, asof 'n mens sonder die identiteitsdokument identiteitloos is as mens, ongebore wat die staat aanbetref.

Hiermee wil ek nie insinueer dat Opperman iets teen die staat gehad het nie, maar wel dat hy gerebelleer het teen mensgemaakte instansies wat probeer om mense se identiteit te legitimeer deur 'n klein boekie wat persoonlike besonderhede op papier bevat. Vir hom gaan dit hier oor veel meer wat maak dat hy is en word wie hy is.

Net soos die eerste Adam sy identiteit by sy Skepper gekry het, moet Opperman sy identiteit kry by diegene wat sy bestaansreg in hierdie land dokumenteer.

Strofe 3

In strofe 3 word die idee van eerste skepping, die eerste Adam wat die aarde bewandel het, versterk. Die teks kan ook geïnterpreteer word in die lig van Opperman se ontwaking uit die diep koma waarin hy was, en dat hy self voel soos 'n nuwe mens wat van voor af moet leer wat om hom aangaan in die "vaste wêreld". Dit is waar dat hy amper van voor af moes leer skryf en praat, en dus waarskynlik ook "alles noem en tel / en deur te noem besit" (reëls 21 & 22).

Die aksie van dinge benoem is nie net baie belangrik nie, maar ook 'n baie kragtige en primordiale gebeurtenis. Dit wat voorheen nie was nie word tot stand gebring deur daarvoor 'n naam te gee. Dit staan aan die absolute begin van die oorsprong van alles wat ons ken, omdat ons dit kan benoem.

As iets nie 'n naam het nie, kan dit in essensie nie vir jou bestaan totdat dit vir jou moontlik is om deur middel van spraak of teken daarna te verwys nie. Dit word dus in jou realiteit 'geskep' as jy dit benoem.

Die skepping wat besig is om plaas te vind, is nie net die spreker wat mens word nie, maar ook die wêreld om hom wat werklikheid word en bestaansreg kry deur die proses van benoeming. Hy leer dit ken soos vir die eerste keer, asof dit voorheen vir hom heeltemal onbekend was.

En die oer-drang van die mens om sy omgewing te ken en sy eiendomsreg daarop te bevestig, kom ook hier na vore. Dit is 'n ontdekking

en besetting van nuwe gebied, soos deur die ontdekkingsreisigers wat die aardbol omseil en gekaart het.

Die spreker moet homself egter oortuig dat hy "bo-waters woon" (reël 29). Om buite die onbewuste in die bewuste wêreld te bestaan, kom nie natuurlik nie; hy moet daaraan gewoond word en homself van sy nuwe bestaan oortuig.

Net soos die eerste Adam in Genesis deur God opdrag gegee is om al die diere van die veld en die plante in die tuin name te gee, moet die spreker "die aarde se katalogus ... opstel" (reël 27). Die aard van 'n katalogus is om die naam, spesie en oorspang van alles wat daarin opgeneem is, te reflekteer. So kom ons weereens terug by die plek waar alles begin, die oorspang van alle dinge, die primordiale.

Die feit dat die spreker homself as pionier beskou waar hy die grens opstel, impliseer dat hy verwag dat ander mense ook mettertyd hulleself in daardie area sal kom vestig. Hy is slegs die eerste wat daar gaan woon en wat dus die verantwoordelikheid dra om vir toekomstige generasies se veiligheid en voorspoed noukeurige aantekeninge te maak van alles wat hy in hierdie "vaste wêreld" sien en ervaar.

Soos die primordiale waters as skeppingsoorspang beskou word, is die tekste van die digter dikwels die oorspang van idees en konsepte wat die leser tot ontdekker en pionier maak. Omdat die aktiwiteit van gedigte skryf so 'n skeppende een is, is dit verstaanbaar dat digters hulle so dikwels met ander elemente en simbole van skepping besig hou en dit deel maak van hul tekste.

Strofe 4

In strofe 4 sien ons dat alles wat die spreker sien, nat is, en vir hom is dit die "waters van die doop" (reël 36). Maar die beelde wat geskep word, is soos dié van pasgeboorte, asof alles drup met die nageboortelike vloeistof. In die Christendom is die ritueel van volwassenes doop 'n teken dat die gelowige die konsep van wedergeboorte aanvaar en wil toepas op sy of haar lewe. In die NG kerk, waarmee Opperman waarskynlik bekend was, is dit

egter die ouers wat met die doop van hul kindjie die verantwoordelikheid aanvaar en hom of haar in die geloof groot te maak.

So ook is die nuwe wêreld vir die spreker asof dit weer gebore is. Net soos hy homself as nuutgebore wese sien en ervaar, net so is die wêreld waarin hy hom bevind, so vars en nuut soos hy self, ongeskonde en reingewas met “die waters van die doop” (reël 36).

Daar is 'n totale afwesigheid van enige ander menslike tekens van lewe. Al die dinge wat in hierdie strofe genoem word, is plantaardig of dierlik. Dit is werklik soos die sesde dag van die skepping toe God die mens gemaak het, en hy alleen as beeldgenoot van God aangestel is om te heers oor die res van die skepping.

Ook is dit die tyd van onskuld voor die sondeval, voor die mens 'n hulp gekry het wat by hom pas in die persoon van Eva. Die 'tuin van Eden' waarin die spreker hom bevind, spreek van 'n toestand van meer as net menswees. Dit is 'n byna goddelike toestand van reinheid, nuutheid en onskuld.

Strofe 5

Strofe 5 bring die leser skielik terug uit die wêreld van nuwe skepping en eerste dinge tot in die moderne wêreld van die skrywer. Dit is amper 'n skok om te besef dat hierdie nuwe wese met die sondige werklikheid te doen moet kry en sy onskuld moet verloor.

Jonker betreur die verlies van onskuld in *Puberteit*, en alhoewel haar spreker nie nuutgebore is nie, is sy tog kinderlik naïef en jonk. Dit is nie meer die figuur van die drenkeling wat hier die sterkste optree nie, maar 'n tipe 'nuwe Adam', een wat nuwe dinge ervaar en die onskuld van eerste ontdekking wil koester. Jonker se Adam-figuur wil die verhouding met die Skepper, die Vader herstel en geniet nie die nuwe wêreld sonder daardie verhouding met die vader nie.

Die Opperman-interteks wou weer met sy lewe voortgaan en hy doen dit. Die Jonker interteks wou eenvoudig sterf en weggaan, en sy het dit reggekry deur die Glaukus-figuur se tree vir ewig te volg terug see toe.

Nou is dit nie meer net die diere- en planteryk wat deur die spreker ontdek word nie, maar ook die beskaafde wêreld se elemente van kommunikasie: die telefoon en boeke.

Opperman wat van voor af moes leer lees en skryf toe hy uit sy koma wakker word, en alledaagse take, soos om telefonies met ander mense te kommunikeer, moes weer aangeleer word. Daarom dan dat sy bewussyn en kennis van alles, van foon tot duif tot boek, begin vorm aanneem het, namate hy hom meer tuis begin voel het in die wêreld van die bewussyn.

Die enkele reël wat na strofe vyf staan, bevestig die herstel van kennis uit 'n tyd voor die spreker se wedergeboorte uit die water. Die foon en duif en boek kom sit op mekaar "uit 'n gister" (reël 40), dit wil sê uit die spreker se verlede.

In sy huidige realiteit word hierdie dinge weer aan hom bekend en gaan "sit" dit, by wyse van spreke, 'op mekaar' in sy geheue, daar waar hy al sy nuwe ervarings en kennis bewaar.

Die feit dat hierdie spreker daarin belang stel om kommunikasie te herstel, byvoorbeeld deur weer te leer om 'n telefoon te gebruik, is in teenstelling met die houding wat ons by Jonker se spreker in *Donker stroom* kry. Jonker se spreker wil onttrek aan die wêreld en stel nie daarin belang om enigsins kontak te maak met mense in die werklike lewe nie.

Strofe 6

Strofe 6 lyk asof dit makliker op strofe 4 sou volg as strofe 5, aangesien dit voortgaan oor die plante en diere wat groei en voortplant. Die beeld word weer een van die begin van alle skepping, terug in Genesis by die ontstaan van alle dinge.

Net soos in die tuin van Eden in die begin, is daar net tekens van lewe en oorfloed, geen sprake van dood of verwoesting nie. Ons bevind ons weer by die eerste Adam wat naak is nadat hy uit stof geskep is, maar vir hierdie spreker is dit die see, die primordiale water wat die simbool van die oorsprong van lewe is.

Die dinge wat aan hom bekend word, is steeds dieselfde as in die vorige strofe, maar nou word die foon vervang deur sy bewuswording van die

vrou. Ons het dus heelwat verder gevorder as die sesde dag van die skepping, want God het die vrou eers later vir die mens geskape, en vir die spreker is hierdie nuutgebore wese wat sy bewussyn binnedring, net soos hy uit die see afkomstig. Sy ruik "na sout en see" (reël 44), net soos die duif en boek wat vroeër aan hom bekend geword het.

Sy is nuutgebore in sy bewussyn in, sy kom beslis nie uit 'n koma uit nie. Met die Opperman-interteks weet ons weer eens dat hy sy vrou van voor af moes leer ken, asof hulle vir die eerste keer ontmoet het.

Die nuwe dinge wat hy leer ken, kom almal uit dieselfde bron van skepping en lewe. Daarom dan die versterking van hierdie seebeeld deur te verwys na "bamboes en meeu" (reël 45), die plant en dier wat in en by die see hoort. Die spreker is ook nog baie bewus van sy oorspang en die feit dat hy uit die see gekom het.

Hy sien alles "bifokaal" (reël 46). Met die kennis en ervaring van die see-lewe van die onderbewussyn, asook die lewe in die vaste wêreld van die bewussyn, het hy 'n unieke perspektief op albei realiteite. Dit is dikwels die digter se vermoë om kennis te dra van die werklikheid saam met die kennis van die onderbewussyn se primordiale aard, wat veroorsaak dat hy of sy 'n voorkeur vir een van die twee realiteite begin ontwikkel.

In Jonker se gedigte kom dit duidelik na vore dat sy besig was om sterk te neig na die wêreld van die onderbewussyn, asof sy sou verkies om nie te hoef saam te leef met die werklikheid nie. Hierdie begeerte kom sterk deur in *Donker stroom*, wat ek binnekort by my bespreking sal betrek.

Opperman, aan die ander kant, verkies nie ooglopend die wêreld van die bewussyn bo die onderbewuste nie, maar bied sy ervaring van die onderbewuste as alternatief aan tot die bekende werklikheid van die leser. Hy maak ons bewus van die misterieuse aardsheid wat die primordiale is, en skep 'n verweefde wêreld van bewuste en onderbewuste, totdat die leser vas oortuig is daarvan dat die twee onlosmaaklik verbind is en deel vorm van die alledaagse werklikheid.

Die onderbewuste is dan nie meer net 'n plek waartoe sielkundiges, kunstenaars en digters toegang en bewegingsreg het nie, maar iets wat by elkeen van ons 'n integrale deel vorm van ons daaglikse bestaan. Die beeld

van ontdekkingsreisiger wat Opperman van homself skeep in Komas uit 'n bamboesstok is glad nie so eienaardig nie. As digter deel hy met sy lesers sy ontdekkings in die onderbewuste wêreld van die menslike psige en die primordiale wêreld van skepping en begin, en word sodoende 'n volwaardige pionier en ontdekkingsreisiger.

Jonker, aan die ander kant, probeer niemand êrens heen lei of inlig deur haar ervarings van die onderbewuste nie; sy maak dit op so 'n wyse deel van haar poësie dat ons bewus word van haar reaksie op hierdie 'onder werklike' realiteit, eerder as haar verduideliking daarvan. Sy is ons mede-reisiger eerder as ontdekkingsreisiger.

Strofe 7

Strofe 7 wys die spreker se finale pogings om van die primordiale oorsprong ontslae te raak en alle tekens daarvan te verwyder. Net soos met 'n pasgebore babatjie word die slym van die nageboorte afgewas en word hy versigtig drooggemaak met 'n handdoek.

Die aankoms in die nuwe wêreld is voltooi, en alle tekens van die voorgeboortelike lewe in die see word verwyder. Die spreker is egter baie versigtig om nie te gly en weer vis te word nie (reëls 51-54). Dit is asof hy bang is die "terugglip tot vis" sal beteken dat alles wat hy van nuuts af in die vaste wêreld leer ken en waardeer het, sal verdwyn indien hy wel weer "vis" word.

Die feit dat dit so maklik is om net met 'n glips weer vis te word, maak die onderbewuste wêreld van die see waaruit die vis eers gekom het, baie naby aan die bewuste werklikheid. Die oorgang tussen die twee wêreldes is glad nie 'n moeilike en tydsame proses nie; dit kan vinnig en per ongeluk gebeur.

Die digter hoef dus nie ver te gaan soek na die elemente wat deel uitmaak van die skeppingsproses, waaraan hy deel het, wanneer hy poësie skeep nie. Die primordiale is altyd teenwoordig en nie moeilik om by uit te kom nie, dit is inderdaad eintlik deel van bestaan en dit verg net 'n verskuiwing van perspektief om daarvan bewus te word of daardeur beïnvloed te word.

Opperman wil in hierdie gedig nie terugglip tot vis nie, maar by Jonker vind ons 'n begeerte om wel te versink in die waters van die onderbewuste. By haar gaan dit nie om die behoud van werklikheid en 'menslikheid' nie, sy wil 'vis' wees.

Jonker se *Donker stroom*

Donker stroom

Groen stroom vol lewe
 waarin die son kyk
 met jou kan ek nie praat nie
 jy het te veel geheime.
 Sal ek praat met die paddavissies? 5
 Hulle is te skugter.
 Hul vertel hul gaan groot paddas word?
 Dis te onseker.
 Gaan huil omdat een sink
 eer sy agterbene uit is? 10
 Dis te onbelangrik.
 Stroom waarin die donker
 net die donker sien
 met jou kan ek praat
 ek ken jou beter. 15

Die water as primordiale simbool van lewe word hier versinnebeeld. Die stroom word uit die staanspoor as 'n "Groen stroom vol lewe" (reël 1) bestempel. Alhoewel die titel na 'n donker stroom verwys, dui dit op die afwesigheid van lig eerder as 'n gebrek aan lewe.

Dit is soortgelyk aan die *Diep rivier* in Eugene Marais se Die leeus van Magoeba en ander verhale (Marais:1966:119). Juanita Perreira, die karakter in die verhaal wat die lied van die diep rivier sing, het self die lied geskryf, en is dus ook 'n digter. Later in die verhaal kom dit na vore dat hierdie diep rivier, of donker stroom soos sy dit ook noem, 'n sterk simboliese waarde dra.

Diep Rivier

O Diep Rivier, o Donker Stroom!
 Hoe lank het ek gewag, hoe lank gedroom,
 Die lem van liefde wroegend in my hart?
 - In jou omhelsing eindig al my smart;
 Blus uit, o Diep Rivier, die vlam van haat, 5
 - Die groot verlange wat my nooit verlaat.
 Ek sien van ver die glans van staal en goud,
 Ek hoor die sag gedruis van waters diep en koud.
 Ek hoor jou stem as fluistering in 'n droom.
 Kom snel, o Diep Rivier, o Donker Stroom. 10

Alhoewel Juanita ontken dat die simboliese betekenis vasgestel is, erken sy tog dat dit moontlik verwys na haar verlore liefde of na die dood self (Marais:1966:154).

In die lied wat sy sing, spreek sy 'n verlange uit om met die dood verenig te word, in die rivier te verdwyn. Sy het 'n sterk verlange na die dood as gevolg van haar onvervulde liefde vir haar baas. Hierdie inligting word elders in die *Diep rivier* verhaal deurgegee en laat mens dink aan Jonker se eie ervarings van liefdesteleurstellings.

Juanita erken dat die donker stroom, die dood, die "liefde wroegend in (haar) hart" kan uitblus. Sy glo vas dat daar vir haar met die dood bevryding sal wees van die hartseer en pyn wat sy in die werklikheid ervaar.

Haar verlange na die dood deur die donker stroom wat sy aanspreek, word sterk tot herinnering geroep met die lees van die Jonker teks *Donker stroom*. En alhoewel Jonker aanvanklik 'n ander interpretasie het van die donker stroom waarmee sy identifiseer, dink ek tog dat daar 'n element is van die dood wat in die lied van Juanita voorkom.

Jonker het ook onvervulde liefde ervaar en teleurstellings gehad, en het miskien aan die einde van so 'n verhouding dikwels gewens sy kon doodgaan, eerder as om hartseer en alleen te wees. So kom die Jonker interteks as eggo van die Marais teks jare later na vore.

Jonker se eie dood is 'n sterk getuieis van die doodselement in die Marais teks, die dood wat sy tegemoet gegaan het deur toe te laat dat die donker water van die nagssee by Drieankerbaai haar omvou. Net soos by Juanita is daar by Jonker 'n hegte band van amper bekende vriendskap en

vertroutheid met die donker stroom, wat by die leser 'n gevoel van intieme vennootskap met die donker water skep.

In die teks *Donker stroom* is die waterstroom vir Jonker die bron van lewe, waarin lewe onderhou kan word, maar ook tot stand kan kom. In hierdie gedig het ons te doen met twee strome, die eerste soos reeds genoem, groen en vol lewe en vreemd vir die digter, maar die tweede is die donker stroom waarmee sy wel kan identifiseer.

Die Jonker interteks bring 'n dualiteit aan die donker water-primordialiteit van Marais se teks. Daar is nie net die dood en verlossing in die water nie, maar ook groei en lewe, soos ons in die Opperman teks gesien het. Die Jonker-teks is die sintese van die Opperman interteks en die Marais interteks se sisteme van tekens rondom die water.

Die donker stroom by Jonker is dus nie net een primordiale bron van lewe nie, dit is nie net water as sodanig wat met die baarmoeder vergelyk kan word nie, dit is verskillende tipes water wat verskillende elemente van lewe en skepping inhou.

Die groen stroom het die voordeel dat die son daarin kyk, en die idee van lewende bron word hierdeur versterk. Enigiets wat deur die son se strale aangeraak word, moet versterk word deur die hitte en krag daarvan indien dit ook in aanraking is met 'n lewensbron soos water.

Asof dit 'n groen plant is wat die son se strale nodig het om te kan fotosinteer en groei, is die groen stroom vir die spreker 'duister' en onbekend, vol geheime. Sy kan nie met enige van hierdie tekens van lewe en groei identifiseer nie.

Dit is te veel soos die werklike lewe waarin sy haarself bevind, waar dit net gaan oor oorlewing – die skepping van nuwe lewe wat aan die basis van enige seksuele verhouding staan. Die primordiale drang tot skepping en selfverdubbeling deur kinders te hê, is iets waarmee sy nie graag identifiseer nie.

Al het Jonker 'n dogter in die wêreld gebring, was die moeder se beskermende drang na versorging nie sterk genoeg om te verhoed dat sy selfmoord pleeg nie. Die werklikheid en die realiteite van die lewe was iets wat sy graag wou ontvlug, en dikwels in haar gedigte vind ons ontvlugting na

haar kinderjare, die natuur, of die onderbewuste wêreld van haar verbeelding en fantasieë.

Vir die spreker is dit geen oplossing om met die inwoners van die groen stroom te kommunikeer om dit beter te probeer verstaan nie. Die paddavissies is nie net toevallig iets wat 'n mens gewoonlik in 'n stroom kry nie, hulle is die oer-simbole van skepping en verandering, metamorfose.

Net soos Glaukus in die Opperman gedig, klim paddas aan die einde van die metamorfose-siklus uit die water. Anders as Glaukus, bly hulle egter inwoners van beide die vaste wêreld en die waterwêreld. Dit is nie vir hulle nodig om versigtig te wees om nie terug te glij tot vis nie, hulle is genoeg vis en vlees om gemaklik tussen die twee wêrelde te kan beweeg.

Die spreker beskou die paddavissies, wat nog te jonk is om uit die water te kan beweeg, as te skugter om enige nuttige inligting te verskaf. Die feit dat hulle nie, totdat hulle die dag uit die water kan klim as volwasse paddas, kan seker wees hulle gaan paddas word nie, is rede genoeg om hulle hulp uit te skakel. Hulle kan slegs die vaste wêreld ervaar wanneer hulle agterbene uitgroei en sterk word.

Dit is moontlik dat hulle kan sink voordat dit gebeur, maar selfs dit beweeg die spreker nie tot simpatie en tranen nie. "Dis te onbelangrik" (reël 11) om te treur oor die verlies van die vermoë om in al twee wêrelde te kan leef. Die spreker stel eintlik net belang in die wêreld wat die donker stroom haar bied.

Die stroom "waarin die donker / net die donker sien" (reëls 12,13), is die een waarmee sy kan praat en identifiseer. Dit is die primordiale bron van lewe, waarin die lewe self nie sigbaar is nie, maar die potensiaal om lewe voort te bring wel aanwesig is. Alles hierin is nog ongevormd, onsigbaar en onidentifiseerbaar. Die donker sien net die donker, die skeppingsvermoë is net bewus van die vermoë om te skep en nie die skepping self nie.

Vir die spreker is dit belangrik om te kan weet dat daar dinge in haar onderbewuste is wat poësie kan voortbring, en met hierdie wete is sy vertrouwd. Haar gedigte is die deel van haar lewe wat ten nouste gekoppel is aan haar skeppende onderbewuste, haar primordiale bron van lewe. Die

lewe wat in die bewuste werklikheid bestaan, is een waarmee sy min of niks te doen wil hê nie.

Sy voel tuis in haar drome en fantasieë, want hier hoef sy aan niemand verantwoording te doen nie. Sy is volkome in beheer van wat geskep word, al bring dit haar diepste ervarings en emosies na vore vir die leser om te ontdek. Sy ken dié deel van haarself die beste – daarom ook dat sy met die donker stroom kan “praat” (reël 14), want sy ken dit beter.

By Jonker is die aanwesigheid van die primordiale glad nie bewustelik soos by Opperman nie. Sy werk in byna elkeen van haar gedigte in 'n mindere of meerdere mate daarmee, en haar onbewustheid daarvan maak dit des te meer sigbaar en amper naïef.

Opperman se gebruik van die primordiale is baie meer beheersd en intellektueel; hy is in staat daartoe om dit te manipuleer en sy gedigte daarom te vorm. Dit is asof Jonker se gedigte eerder daardeur gevorm word, asof sy dit nie kan beheer nie, omdat sy nie op so 'n wyse bewus is daarvan nie.

Dit is hoekom dit interessant is om te sien dat Opperman se gedig, wat na Jonker s'n gepubliseer is, met dieselfde elemente van primordialiteit gemoeid is as wat ons in haar gedigte kry. Hy kon dit egter beheer en inspan om sy doel te verrig.

'n Mens sou kon bespiegel dat Jonker nie altyd in beheer van haar emosies en poësie gevoel het nie, dat sy sou verkies om te versink in die obskuriteit wat die water haar bied. Maar dit is juis Opperman se sterk persoonlikheid en vermoë om die werklikheid tromp-op te loop en te beheer, wat maak dat, toe hy eers uit die water is, hy uit die water wou bly en aangaan met sy lewe.

Van Wyk Louw en Jonker

In teenstelling met Opperman, vind ons by Van Wyk Louw 'n heel ander teenwoordigheid van die primordiale in poësie. Waar dit by Opperman en Jonker nog duidelik sigbaar is in die poësie self, is dit by Van Wyk Louw amper heeltemal weggesteek, en klaarblyklik afwesig.

Dit is sy geneigdheid om te wil bly binne die style en vorm wat deur vorige generasies digters daar gestel is, wat veroorsaak dat sy formele aanslag tot die digkuns amper sy essensie laat verlore gaan.

Sy interteks is egter ook een wat te doen het met die sisteemtekens in die vorige gedigte wat ek in hierdie hoofstuk bespreek het, en in sy gedig vorm die simbool en primordialiteit van duisternis en donkerte die ruggraat van my lesing daarvan.

Van Wyk Louw se primordiale

Omdat die primordiale aan die basis van skeppende krag en lewe lê, en die skep van poësie nie net 'n kreatiewe aksie is nie, maar ook 'n leweskeppende een, is dit nie moontlik om sonder ten minste 'n bewustheid van die dieper liggende bron van lewe geboorte te skenk aan poësie nie.

Dit is egter op 'n heel ander vlak as die een wat ek pas bespreek het dat Jonker se tekste tot dié van Van Wyk Louw spreek. Hier het ons nie met die aardse en basiese te doen nie, maar met 'n geprojekteerde, verwyderde spreker wat die digter self so min as moontlik met die teks vereenselwig. Selfs wanneer die spreker 'ek' word, kry die leser selde die indruk dat dit die digter self is wat nou aan die woord is.

Waar Jonker se tekste by tye uiters biografies is, probeer Van Wyk Louw homself so ver moontlik buite die teks hou. Maar in die gedig "Kom, aand. Kom, nag." (Van Wyk Louw:1962:48), kom die leser baie na aan die spreker. Opperman het in sy teks vir homself die persona van Glaukus aangetrek. Jonker was so te sê self die persona in haar teks, maar Van Wyk Louw is die verwyderde, anonieme spreker wat so ampertjies sy hart voor die leser uitstort. Hy bly egter tot aan die einde vaag oor sy emosies.

Net soos Jonker in *Donker stroom* haar vertrouwdheid met die donker water uitspreek, is dit in hierdie gedig van Van Wyk Louw wat hy sy identifisering met die nag en die donker verwoord.

Die primordialiteit in hierdie gedig hang af van die verwysings na die nag, eerder as water. Soos ek reeds in hoofstuk 2 genoem het, is die

simbool van die donkerte wel verbind aan die onbewuste deel van die menslike psige.

Dit is ook interessant dat die intertekste va Marais, Jonker en Van Wyk Louw almal die donkerte verkies. Marais se Juanita soek die donker stroom, Jonker die donker stroom en Van Wyk Louw die donker nag.

Die gedig *Kom, aand. Kom, nag.*

XLVII

Kom, aand. Kom, nag. Dan is ek weer alleen.
Ek eers in jou, my half-silwer aand:
half van die wêreld, ek, en half van jou;
iets soos April: lente en hongerig, want

ervaring van oop-maak, van die groot- 5
en blinker-word in die kastanjeboom,
en half nog: trug-van-hunkering,
in Desember en die donker en die sneeu.

En d n: my nag, my nag: vervulling 10
volmaakter as die wêreld wat ek weet:
kinderlose, vreugdelose en ondroewige
getyelose maat van my, my nag.

Strofe 1

In die eerste strofe is die uitnodiging aan die nag baie duidelik en reguit gestel. Die spreker se begeerte om die nag te ervaar, kom in sy uitnodiging na vore. Die feit dat hy alleen is as die nag kom, is eerder iets waarna hy uitsien as iets om oor hartseer te word.

Net soos by Jonker vind ons die verlange om die donkerte alleen te ervaar, want dit is hier waar 'n onveranderlike 'vriend' gevind word, met wie die digter, altyd tyd spandeer. In hierdie strofe versink die spreker nie dadelik in die heeltetal donker nag nie. Hy vind homself eers deel van die vroeë aand wanneer die maan nog silwerig begin opkom.

Die nag is die aangesprokene, nes Jonker se donker stroom haar aangesprokene is. By albei skep dit 'n intimiteit wat getuig van 'n lang vriendskap met die duistere donkerte.

Van Wyk Louw maak onderskeid tussen die wêreld en die nag asof die twee nie verband hou met mekaar nie. Homself sien hy enersyds as half van dié wêreld, die bewuste realiteit waarmee alle mense bekend is. En terselfdertyd sien hy homself ook as deel van die nag, die donker wat die aangesprokene is in die teks.

Die speker bevind homself klaarblyklik in die noordelike halfgrond waar lente in April voorkom. Die lente wat die begin is van nuwe lewe en geassosieer word met lig en lewe en sonskyn, maar by die spreker ook die honger na dit wat nog kom.

Strofe 2

In die tweede strofe groei die maan steeds, en die spreker se ervaring van oopmaak, is die ontwaking van die nag self. Alhoewel die “groot- / en blinker-word” ‘n aanduiding is van hoe die maan groter word, is die lig nie genoeg om te herinner aan die dag nie. Dit vorm alles deel van die nag as geheel wat vir die spreker ‘n ou bekende en welkome vriend is.

Die ervaring wat hy met die begin van die nag het, is meer konkreet as die ervaring wat later verwoord word. Die maan wat deur die takke van die kastanjeboom skyn, is ‘n baie realistiese en denkbare beeld. Maar ook is daar die “trug-van-hunkering” wat hy met die winter in Desember assosieer, met die donker en die sneeu.

Die hunkering verwys waarskynlik na die somer wat verby is; en die meeste mense mis die somer se sonnige, warm dae. Maar vir die spreker dra die nag en die donker en die lang aande wat met winter in Desember gepaard gaan, meer waarde. Hy waardeer en smag na die langer nagte wanneer hy meer tyd saam met sy ‘vriend’, die nag, kan spandeer.

By Van Wyk Louw bestaan die primordiale nie uit enige oer-simbole soos water nie, maar gaan selfs verder terug as dit. In sy teks is dit die simbole van dag en nag, lig en donker, wat weer eens herinner aan die Skepping in Genesis 1, wat verder teruggaan as die oorsprong van die mens.

In Genesis 1 vers 2 lees ons dat donkerte die aarde gevul het. Daar was dus eers die duisternis, voordat God gekom het en in vers 3 van dieselfde hoofstuk die ‘lig’ geskep het. Soos ons reeds weet, het God die lig

dag genoem, en die donkerte nag. Maar die nag, of dan donkerte, het volgens die skeppingsverhaal eerste bestaan. Dit is die nag waaruit die hele skepping gebore is.

En dit is die nag waarmee Van Wyk Louw hom vereenselwig en waarin hy tuis voel, eerder as die dag wat met lig gepaard gaan. Die elemente van die nag, die geheimsinnigheid, bring vir hom “vervulling” (reël 9).

Strofe 3

Strofe 3 bring dan die uiteindelijke passie wat die spreker voel vir die nag en wat daarmee gepaard gaan na vore. Vir hom is die nag “volmaakter as die wêreld wat (hy) weet” (reël 10). Die onbewuste, half onbekende nag hou vir die spreker meer van die volmaakte en behoue werklikheid in as die dag en die bewuste werklikheid wat meer bekend is.

Die aard van die mens is so dat die meeste mense in die nag slaap en onbewus is, terwyl hulle in die dag wakker en bewus is. Dit dra miskien by tot die spreker se voorkeur vir die nag, omdat hy dan ongestoord kan voortgaan met watter take hy ook al wil verrig, en waarskynlik ook met sy skeppende taak van poësie skryf.

Die feit dat die spreker die karaktereienskappe van kinderloosheid, vreugdeloosheid en ondroewigheid aan die nag toeskrywe, spreek boekdele oor die dinge wat hy aan hierdie vriend van hom waardeer en bewonder. Geen verantwoordelikhede van kinders of familie nie, maar ook geen vreugde nie. En iemand wat nie oorgegee is aan droewigheid en melankolie nie. Waarskynlik is die aantreklikste eienskappe van die nag juis dié wat toelaat dat hy as digter homself kan wees, en geen eise aan die verhouding stel nie.

By Jonker kom daar amper dieselfde drange na alleen-wees en afsluiting van die res van die wêreld na vore. Soos ek reeds in die *Donker stroom* teks uitgewys het, is die begeerte na bekender dinge baie sterk. En by Jonker, sowel as Opperman en Van Wyk Louw, is die kennis van die nag, die donker stroom en die diep water die innigste vorm van kennis.

Die primordiale, onbewuste elemente vertoon duidelik in elkeen se gedigte op maniere wat die digter se styl en verhouding tot die primordiale reflekteer. Jonker se naïewe gebruik van beelde en ervarings is die mees

ongetemde vorm van primordialiteit in 'n teks. As gevolg hiervan is die ervaring van die primordiale by die leser ook die duidelikste en toeganklikste in haar tekste.

By Opperman is die primordiale goed getem en beheer deur digvorm, styl en struktuur, maar terselfdertyd ook heel oop en bloot in die teks. Die leser word amper op 'n heftige manier daarmee gekonfronteer. Daar is geen poging om dit weg te steek of te ontken nie, en Opperman werk baie suksesvol met die teenwoordigheid van die primordiale in die skeppingsproses en in sy kreatiewe onderbewuste as digter.

Dit kan wees omdat hy self in sy koma-toestand so 'n intense ervaring van die onderbewuste gehad het. Dit is asof hy daarna nie meer omgee het wie wat oor hom en sy gedigte sê nie, hy skryf net vir sy eie plesier en steur hom nie aan korrekte subtiliteit in woord en vorm nie.

Van Wyk Louw se hantering van die primordiale is ook goed beheer, maar is tog nie so 'familiêr' as in die Opperman tekste nie. By hom is dit asof daar reeds 'n stryd is om die primordiale te probeer ontken en onderdruk, eerder as om dit tot sy voordeel te gebruik met die skepping van 'n teks.

Dit is wel aanwesig in sy tekste, maar sy eie pogings tot suiwering en om die perfekte woord en letter te gebruik, skep die indruk van 'n onwillige deelnemer wat sou verkies om die 'morsige besonderhede' van die skeppingsproses te vermy. Hiermee bedoel ek die erkenning van die onbewuste, die primordiale, die wroeging en stryd met oer-beginsels wat deel uitmaak van die hele kreatiewe proses.

Tog is hy terdeë bewus hiervan, soos Opperman ook uitwys as hy sê dat Van Wyk Louw dikwels van "'n vermoede" praat, 'n skielike vrees oor absolute eensaamheid wat uit die onderbewussyn opkom, 'n vrees om uitgeroei te word of 'n skuldbesef (Nienaber:1966:25). By Van Wyk Louw is daar 'n besef dat hy tog met dieper dinge te doen het.

In baie van sy gedigte is dit asof hy 'n stryd voer teen die donker wat dreig om hom te oorweldig, maar in die gedig wat ek pas bespreek het, is daar 'n ongewone verwelkoming van die donker en chaos wat met die nag gepaard gaan.

Al drie hierdie digters het die effektiwiteit van die primordiale aspekte in hul tekste te danke aan die feit dat die intertekstuele verbintenis tussen teks en skrywer en teks hul betekenis en diepte verryk en vergroot. Sonder Jonker se verdrinking, toe Opperman se koma en Van Wyk Louw se vrees vir wat uit die onderbewussyn kan kom, sou daar min slaankrag wees in die eintlike boodskap van die poësie.

Die nuwe posisie en betekenis wat aan die elemente van duisternis, water, drenkelingskap en Adamies wees gegee is deur elke teks en digter se bydrae, laat 'n mens twyfel aan die nut en waarde daarvan om 'n teks in isolasie te lees en te probeer interpreteer.

University of Cape Town

Hoofstuk 4

Ingrid Jonker en die Jong Digtters

Lina Spies in perseptiewe stelling	68
Die gedig <i>Anne Sexton en Kie</i>	68
Strofe 1	69
Strofe 2	70
Strofe 3	72
Strofe 4 & 5	74
Strofe 6	75
Strofe 7	77
Strofe 8	78
Johann de Lange se ontblotende rym	80
Die gedig <i>Ingrid Jonker (1933-1965)</i>	81
Strofe 1	82
Strofe 2	83
Strofe 3	84
Strofe 4	85
Strofe 5	85
Strofe 6	86
Strofe 7	86
Strofe 8	87
Strofe 9	88
Strofe 10	88

Ingrid Jonker en die jong digters

Haar vriende het van haar gesê dat sy altyd gereed was om die onskuldiges en weerloses te verdedig en te probeer beskerm. Hierdie moederlike instink het ook uiting gevind in haar verdediging van jong debuterende digters en skrywers van haar tyd.

Die duidelikste voorbeeld hiervan is dan ook haar artikel in Die Burger van 29 November 1958, waar sy 'n debuterende Jan Rabie onder haar vlerk neem en Aat Kaptein se afbrekende kritiek probeer teenwerk.

Haar teen-komentaar is beleefd, dog ironies en skerp genoeg om haar standpunt duidelik te stel. Die manier waarop sy in 'n geselsende trant vir Aat Kaptein oor die vingers tik, spreek boekdele oor haar persoonlikheid. Haar doel is nie om te beledig nie, maar sy sou nooit stilbly en onreg laat geskied nie. Haar "Ag nee wat. Aat, so kritiseer 'n mens nie" skep die indruk dat hierdie vermaning vriendelik bedoel word. En vir diegene wat haar goed geken het, was haar aansteeklike vriendelikheid een van haar mees uitstaande kwaliteite.

Maar dit is haar sin vir die regverdige wat ook in haar gedigte na vore kom, veral in die gedig *Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga*. En dit is hierdie passie wat soveel jonger digters inspireer en motiveer om self uiting te gee aan hul oortuigings en ervarings in digvorm.

Digters wat in die tagtiger- en neëntigerjare begin gedigte publiseer het, van wie baie vandag nog skryf, gee dalk net aan Jonker aandag as gevolg van die ietwat mitiese of kultusstatus wat sy in die Afrikaanse literatuur verwerf het. Maar Jonker het beslis 'n invloed uitgeoefen op vele digters wat lank na haar dood nog skryf.

Alhoewel baie natuurlik nie graag sal erken dat hulle haar invloed op hul digkuns as iets meer as net 'n huldeblyk aan 'n legendariese figuur beskou nie, dink ek daar steek meer in. Dit wat Jonker in die Afrikaanse literatuur verteenwoordig, is verreweg van meer waarde as die kultusstatus wat die media aan haar verleen het.

Dit is nie net die naïewiteit van haar poësie wat kenmerkend is nie, maar veral die eenvoudige, gemaklike manier waarop die bekende temas van liefde, verlies en alleenwees gehanteer en verwoord word. Dit is voorwaar 'n

kuns om die proses van poësie genereer, so skynbaar moeiteloos en eenvoudig te laat voorkom. En dit is deel van die fassinatie met Jonker se digterlike karakter en gedigte.

Alhoewel haar vriende en diegene wat haar goed geken het, geweet het daar skuil baie hartseer, pyn en lyding agter die vrolike en lewenslustige beeld wat sy uitgestraal het, was sy vir die meeste mense net die kind wat gelukkig is om met die werklikheid rond te speel.

Lina Spies in perseptiewe stelling

Alhoewel Lina Spies miskien nie een van die jongste debuterende digters is nie, het sy tog na Jonker se dood eers begin skryf, en die volgende gedig is in haar bundel Oorstaanson van 1982 opgeneem.

Anne Sexton en kie

Wat het gebeur, Anne,
Toe jy aanklop
By no. 45, Genadestraat?
Het niemand
ooggemaak nie?

5

Jy was Anne met 'n e
soos Anne van Green Gables
maar vir jou was God nie in sy hemel
en met die aarde alles wel nie.
Jy het wondere beleef
soos gevalle engele wat rondrol in die slaai,
visse wat loop;
poësie was meer as 'n appelgroen somerlug,
'n wit amandelboord en rooi esdorings in die herfs;
geloof meer as 'n aangebed en katkisasie:
moeiliker, gevaarliker - verskrik

10

15

maar liefde, het jy gesê, is eenvoudig soos skeerseep
en tog het 'n man jou nie regtig nà gekom nie,
net jou pa
en pa's van mooi, slim dogters
maak hulle vir sterwe groot:
na hom verwek elke man haar tot die dood:

20

Ingrid, Sylvia, jy:

As die sout van trane te min geword het,
 kan jy nog altyd die see inloop en uitgespoel word in poele 25
 wat genadig stil en diep vir kluisenaarskrappe is.

En as koue wintermôres
 jou klokslag wakker maak
 wanneer jy nog toegemaak wil lê
 in die slaap se warm, donker skoot, 30
 kan jy jou hoof neerlê in 'n oond,
 die wiegiedjie van die gasbuis suisend oopdraai:
 jy is meteens 'n woordelose fetus,
 nie meer 'n kind wat oulik praat,
 'n meisie wat verse maak, 35
 'n vrou wat dig nie,

jy sluk nie meer pilletjies
 teen terminale insomnie en endogene depressie nie;
 die camouflasie van slim voorskrifte is nou onnodig:

uiteindelik kan jy terugkruip in die beendere van die vader 40
 en die genade Gods
 kluit vir kluit
 op jou voel val.

Alhoewel Anne Sexton, Sylvia Plath en Ingrid Jonker die gemenre faktor van dood deur selfmoord het, raak Spies ook aan 'n paar ander punte wat inskakel by van die besprekings wat vroeër in hierdie skripsie voorkom.

Strofe 1

Spies begin deur die historiese feite rondom Sexton se selfmoord aan die leser oor te dra. Die twee amper snedige vrae in die eerste strofe dui dadelik op die aangesprokene se eensaamheid en verlorenheid.

“45 Genadestraat” verwys na die gedig en dan ook die titel van die digbundel 45 Mercy Street (1976) wat postuum deur Sexton se suster gepubliseer is. Die feit dat Spies hierdie gedig uitlig, versterk die implikasie dat Sexton op soek was na genade en moontlik vergifnis.

Die vrae is ook in 'n mate retories, want die oorlede aangesprokene het nie die geleentheid om te kan antwoord nie. Die feit dat Spies aanneem dat niemand by die adres was om oop te maak of wou oopmaak nie, skep die idee by die leser dat dit nie die eerste keer is dat die aangesprokene geen antwoord by die adres kry nie. Enige soeke na genade wat sy dus in haar leeftyd gemaak het, het geen vrugte afgewerp nie.

Die eensaamheid en verstotenheid wat gewek word deur die beeld van 'n vrou wat telkens by 'n deur gaan aanklop, net om buite gelaat te word, want daar is niemand wat haar wil inlaat nie, is soortgelyk aan die alleenheid wat ons by die Jonker-spreker vind.

By Jonker was die soeke na genade baie spesifiek in die pogings wat sy aangewend het om toenadering tot haar vader te soek. Die afspraak wat sy probeer maak het om met hom te gesels, het die paar kere wat sy wel suksesvol was om hom te ontmoet – tot verwerping gelei. Dit is geen geheim dat Jonker 'n behoefte aan vaderlike liefde en aanvaarding gehad het nie, en daarom kan die eensaamheid en moedeloosheid wat die leser in die gedig by die Sexton-figuur optel, baie maklik op Jonker van toepassing wees.

Strofe 2

In hierdie strofe beweeg ons nader aan die religieuse aspek van die aangesprokene se lewe en ek dink Spies raak 'n element aan wat baie belangrik is vir die verstaan van beide Jonker en Plath se lewensuitkyk.

Spies verwys eerstens na L. M. Montgomery se Anne of Green Gables-karakter. Hierdie Anne is 'n jong meisie wat nie meer ouers het nie, maar by familie gaan bly sodat hulle vir haar kan sorg. Sy is doodgelukkig in haar nuwe omstandighede, en alhoewel daar aan die begin 'n paar aanpassingsprobleme is, sien die leser vir Anne deur die verskeie boeke in die reeks die probleme van adolessensie hanteer en tot volwassenheid groei. Uiteindelik word die goed aangepaste jong dame dan onderwyseres, en die leser is gelukkig met die feit dat dit so moet wees en glo ook dat "God... in sy hemel / en met die aarde alles wel" is (reëls 8 & 9).

Montgomery se dikwels soetsappige beskrywings van Anne se wêreld en die mense daarin is meestal unrealities en in skreiende teenstelling met die koue werklikheid van 'n skrywer soos Anne Sexton se lewe en die dinge wat haar tot selfmoord gedryf het. Spies kry dit reg om 'n ampse paradoks te bewerkstellig met haar vergelyking tussen die Kinderstorie Anne en die Selfmoordslagoffer-digter Anne.

Daarom dan dat die ingeligde leser heel goed kan insien wat Spies se eintlike kommentaar op Sexton se lewe en haar menswees is. Sy was nie goed aangepas in die lewe nie, en alhoewel sy nie uiterlik laat blyk het sy voel

ontuis nie, is haar poësie vol beelde wat haar ongemak met en ontuisheid in die wêreld weerspieël.

Daarom kan Spies 'n stelling maak soos “poësie was meer as 'n appelgroen somerlug”, want vir Sexton het haar poësie 'n direkte venster op haar innerlike stryd, haar ontheemdheid en die pyn wat sy al as mens moes ervaar, ooggemaak.

Vir L.M. Montgomery se Anne was die lewe gevul met appelgroen somerlug, 'n wit amandelboord en rooi esdorings in die herfs, en elke denkbare mooi beskrywing van die natuurskoon op die plekke waar sy haar bevind het. Maar die leser van Montgomery se verhale het amper nooit met die negatiewe realiteite van Anne van Green Gables se lewe kennis gemaak nie. Die positiewe is oorbeklemtoon, en enige probleme wat sy gehad het, is in 'n rosige lig gestel en gou mee afgereken.

Sexton se lewe was veel meer gekompliseerd. Die twee dinge in haar lewe wat Spies uitlig, is die poësie en geloof – altwee konsepte wat diepgaande geestelikheid en kontak met die eie psige vereis. Net soos by Jonker, waar haar geloof in haar jeug vir haar die bron van vreugde en pyn was, is Sexton se ervaring “verskriklik”.

Dit was haar ouma se geloof en omgang met die arm mense in die Gordonsbaai-gebied wat aan Jonker die eerste geleentheid gebied het om gedigte te skryf en aan 'n groep mense voor te dra. Elke keer as haar ouma kerkdienste gaan hou het, is sy saam en het sy as jong dogter 'n liefde ontwikkel vir hierdie geloof en godsdienst wat op liefde gebaseer is, en wat alle mense, ongeag ras of sosiale status, ingesluit het. Deur haar ouma se oë was geloof 'n liefdesaak, iets regverdigs en mooi.

Die probleem het egter gekom toe Jonker aan kwansuis dieselfde geloof blootgestel is deur die oë van haar vader. Sy 'geloof' was streng, eksklusief vir blankes en beperk tot nasionaliste. As politikus het sy geloofsoortuigings en politieke oortuigings nou saamgehang. Daar was geen sprake van die onvoorwaardelike liefde waarmee sy kennis gemaak het by haar ouma nie, en hierdie ongemaklike, vreeslike geloof wat haar vader voorgestaan het, het die wig van vreemdelingskap verder tussen hulle ingedryf.

By haar begrafnis was dit vir 'n baie ouer digter soos T.J.Haarhoff opvallend om te sien hoe verteenwoordigers van die Kleurlinggemeenskap om die graf bymekaargekom het (In memoriam Ingrid Jonker: 1966:24), en hoe hulle hulde gebring het aan 'n digter wat vir hulle baie beteken het. Ongelukkig was haar vader nie by dieselfde geleentheid teenwoordig nie, want soos reeds vroeër genoem is, het hy die vorige Vrydag reeds haar ter aarde bestelling gereël en afgehandel. Dit is mooi van Haarhoff om die vermoë raak te sien wat Jonker gehad het om mense oor kleurgrense heen te verenig, maar dit is in skerp teenstelling met die 'apartheid' wat met haar begrafnis so duidelik was as gevolg van haar vader se invloed.

Vir Sexton was haar geloof ook veel meer as net die rituele soos aandebed en katkisasie wat sy moes deurmaak, en net soos by Jonker is dit die onvermoë om die realiteit van geloof uitleef met die valsheid van geloof aanhang te vereenselwig, wat veroorsaak dat sy dit as iets moeilik, gevaarlik en verskriklik ervaar. Moeilik om te verstaan hoe mense dit so anders kan beleef, gevaarlik om iemand te probeer konfronteer oor die valsheid van hul geloof, en dan sekerlik verskriklik as hulle woede oor die vermetelheid van so 'n konfrontasie oor haar losbars.

Jonker is ook as kind aan Katolisisme blootgestel, en dit is maklik om te sien hoekom 'n skrywer soos W.A. de Klerk in sy huldeblyk aan Jonker die opmerking maak dat sy "waarskynlik die aard van geloof goed verstaan het...", en dan ook "hoe moeilik dit is – vir diegene wat besondere gawes ontvang het – om die geloof te vind" (In Memoriam Ingrid Jonker: 1966:31). Ek dink ook dat dit deel van Sexton se probleem was. Die Katolisisme wat besonder rigiede rituele het, maar ook 'n baie duidelike beeld van die self teenoor God aan die gelowige gee, het hierdie eksistensiële krisis by die twee digters veroorsaak.

Dit is juis hierdie krisis wat Spies ook interesseer en as deel van die rede tot selfmoord aangevoer kan word.

Strofe 3

Vanuit die verskrikking van die geloof en die krisis wat daarmee gepaard gaan, beweeg Spies dadelik na die liefde en Sexton se probleem met die vader-figuur. Net soos by Jonker, het Sexton se pa haar te na gekom,

maar die ander mans in haar lewe het haar baie goed behandel en sy was vir 'n lang tyd 'n geliefde vrou en moeder voordat sy besluit het om haar eie lewe te neem.

Daar was nie 'n tekort aan liefde in haar lewe nie, maar dit is asof die pyn en lyding wat sy met haar pa se verwerping van haar ervaar het, haar hele lewe deur soos 'n donker wolk oor haar gehang het. Dit het dit dan onmoontlik gemaak vir die liefde-sonstrale van haar geliefdes om werklik tot haar deur te breek.

As Sexton die liefde beskryf as skeerseep, getuig dit van kortstondigheid, waardeloosheid, slegs 'n simbool van manwees en nie die man self nie. Skeerseep in die badkamer bewys dat die man wel teenwoordig was, maar nou reeds weg is en nie meer sigbaar of tasbaar is nie. Heel moontlik, nes Jonker se pa, was Sexton se vader se afwesigheid in haar lewe vir haar 'n stryd wat sy nooit kon wen nie.

Spies maak in hierdie stadium van die gedig 'n vlymskerp aantyging wat van toepassing is op al drie die digters na wie sy in die gedig verwys. Jonker, Plath en Sexton het probleme gehad met die vader-figuur in hul lewens, en in hul gedigte het dit telkens na vore gekom dat die vader-figuur 'n dreigende, donker, verskriklike iets was wat pyn, hartseer, vrees en verlatenheid na vore gebring het.

Vir Plath was dit seker die moeilikste, aangesien haar vader gesterf het toe sy agt jaar oud was en sy afwesigheid en die afstand tussen hulle kon met geen pogings van haar kant af verminder of herstel word nie. Jonker het probeer kontak maak deur afsprake met haar vader te reël, maar vir Plath was haar poësie die enigste manier om uit te reik na haar vader.

Al drie digters was inderdaad mooi jong vrouens, en baie intelligent, alhoewel hul digstyle heelwat van mekaar verskil en strek van Jonker se eenvoudige, kinderlike gedigte tot Sexton en Plath se meer intellektuele, afgeronde digstyle. Alhoewel nie alle "pa's van mooi, slim dogters" hulle vir sterwe grootmaak nie, wil dit wel so voorkom in die geval van Spies se *Anne Sexton en kie*. Die afwesigheid van die vader of sy verwerping van die dogter wat toenadering soek, het oor 'n tydperk van 'n paar jaar in hierdie vrouens se lewens tot gevolg gehad dat hulle hul eie lewens wou beëindig.

Hul onvermoë om hierdie verwerping te verwerk en hulself oop te stel vir 'n nuwe, moontlik herstellende liefde van die mans in hul lewens, veroorsaak dan op die ou einde 'n desperate behoefte om die werklikheid met die ewigheid te verwissel.

Spies sê dan ook dat elke man waarmee hulle te doene kry, hulle aan die vader se verwerping herinner, eerder as om 'n herstel van die dogter se psige teweeg te bring. Daarom die paradoks van 'n 'verwekking tot die dood', want die man wat lewe bring deur 'n kind met hulle te verwek, is dan ook verantwoordelik vir die herinnering aan dit wat hulle tot die dood dryf.

Strofe 4 & 5

Hier bring Spies vir die eerste keer vir Ingrid en Sylvia in die prentjie. Dit is sprekend dat sy hulle twee saam aanspreek en hulle lewensuitkyk en einde daardeur as 't ware in dieselfde kategorie plaas.

Strofe 5 gee aan die leser 'n opsomming van Jonker se lot, verwysend na die hartseer wat met trane gepaard gaan, en dan die keuse om selfmoord te pleeg deur die see in te loop.

"As die sout van trane te min geword het" sal huil nie meer help om die probleem op te los nie. Dit kan ook dui op die besef wat met volwassenheid kom. As kind besef 'n mens nie altyd dat om te huil oor iets, dit nie sal regmaak nie, en baie kinders huil soms met opset om te probeer om hul ouers se aandag te trek sodat hulle beweeg sal word om tyd met die kind te spandeer, al is dit net om uit te vind wat verkeerd is.

As volwassenes kom ons gou agter dat huil dikwels met verlies gepaard gaan, hetsy die verlies van 'n geliefde aan die dood, of die beëindiging van 'n verhouding. Dit soutigheid in die trane kan soms die 'wonde' wat deur geliefdes veroorsaak is, ontsmet en laat heel, maar wanneer die effektiwiteit van huil en sout trane weg is, is Jonker se oplossing eenvoudig om die soutigheid van die see toe te laat om haar wonde te ontsmet en die hartseer te probeer wegspoel. Ons weet dit is wat sy gedoen het, maar vir ons as lesers en vir dié wat agterbly, is dit onmoontlik om te weet of haar poging om so van haar pyn ontslae te raak, suksesvol was of nie.

Die liefde vir die see kom al van kleintyd af, en dit is moontlik dat sy wel, soos Spies dit raaksien, gehunker het na genadige stilte en dieptes om in weg te raak ver van die werklikheid af. Soos die kluisenaarskrappe, sou Jonker waarskynlik 'n kluisenaarsbestaan verkies het, en dalk so kon aangaan met die lewe. Maar haar vriende en die lewe wat sy vir haarself uitgekies het, sou dit nie maklik toelaat nie, en die uitweg wat sy gekies het, het seker vir haar gevoel na die enigste moontlikheid.

Ek twyfel of Jonker 'n studie van die seestrome in en om Seepunt gemaak het om sodoende haar selfmoordpoging 'n publieke spektakel te maak, maar dit is ironies dat selfs in die dood sy nie die afsondering en vrede kon kry wat sy so desperaat gesoek het nie.

Haar lyk het nie net verdwyn nie, dit het uitgespoel tussen wiere op die rotse by Drieankerbaai, amper soos 'n aantyging teen die samelewing waarvan sy nooit werklik deel gevoel het nie. Weer eens was Jonker in die kalklig, blootgestel vir almal om te sien, heeltemal weerloos om haarself te verdedig teen skinderstories en gissings oor die rede vir haar selfmoord. Net soos sy in die lewe ook weerloos was teen ander mense se veronderstellings en bespiegeling oor haar private lewe.

Strofe 6

Sylvia Plath se selfmoord was anders, en miskien minder poëties as Jonker s'n. Alhoewel see-beelde en 'n sekere behepthed met die see in baie van haar gedigte voorgekom het, het Plath verkies om haarself in haar eie huis dood te maak.

Die "klokslag", wat herinner aan Plath se The Bell Jar (1961), maak dat sy in die winter elke oggend vroeg moet opstaan om na haar kinders en man om te sien. Dit kon miskien vir Plath onaangenaam gewees het, maar waarskynlik verwys die koue wintermôres na die dae wat sy alleen en verworpe gevoel het. Koud as gevolg van die gebrek aan vaderlike liefde, en nie noodwendig die temperatuur nie.

The Bell Jar is geskryf toe sy nog op kollege was, kort na haar eerste onsuksesvolle selfmoordpoging, en vertel van haar ervaring in die amper doodse toestand. Die oordosis pille wat sy geneem het, was nie sterk genoeg om haar die ewigheid in te stuur nie.

Dit is ook sprekend dat sy haarself uiteindelik in die middel van die winter, een van die koudste winters wat Londen nog gesien het, vergas het en in die proses amper een van haar bure ook doodgemaak het. Daarom dat Spies die moeilikheid van opstaan in die koue winteroggende aksentueer.

Plath is die eerste van Spies se drie aangesprokenes wat dood is. Sy het in 1963 haar lewe geneem, Jonker in 1965 en Sexton heel laaste in 1974. Daar is ook twee gedigte, *Sylvia's death* (Poetry 103:June 1964:224-26) en *Wanting to die* (Live or Die:1966), wat Sexton aan Plath gerig het na haar dood en wat 'n duidelike beeld skep van die tipe verhouding wat hulle met mekaar en die dood gehad het.

Die slaap se onbewuste toestand is volgens Spies vir Plath soos 'n warm, donker skoot, 'n plek van veiligheid, 'n voorgeboortelike verborgenheid van aanvaarding en liefde. Die bewussyn bestaan nog nie, en daarom ook nie die bewustheid van die vader se afwesigheid en die onaangenaamheid van haar werklikheid nie.

Wanneer die bewuste werklikheid vir haar te veel word, kan sy dan eenvoudig kies om terug te keer na die toestand van slaap waar sy so veilig en gelukkig voel. Hierdie keer is die slaap 'n permanente een, want toe sy haar "hoof neerlê in 'n oond" was daar nie weer 'n geleentheid om wakker te word nie.

Waar Jonker gekies het om haarself te verloor in die eeu-oue simbool van die ewige baarmoeder, die see, verkies Plath die ewige slaap self. Daar is geen noemenswaardige simboliese waarde aan 'n oond te heg nie, behalwe dat dit sentraal aan enige kombuis is, en sommige kritici wil beweer dat Plath daardeur 'n stelling gemaak het oor hoe sy gevoel het in haar rol as vrou, moeder en huisvrou.

Haar keuse tot selfmoord verwyder alle waarde wat sy as mens en digter gehad het. Die neem van eie lewe reduceer die slagoffer tot 'n "woordelose fetus" sonder identiteit en trefkrag in die werklikheid. Om woordeloos te wees is vir 'n digter veel erger as 'n persoon wat nie so gemoeid is met woorde nie.

Die digter se kontak met die werklikheid en die wêreld is deur middel van woorde. Hul effektiëste uitlaatklep vir die woelinge in hul gemoed, die

intense emosies en diepgaande reise deur hul psige, is die woorde wat hulle kan vaslê vir ander om te lees en te probeer verstaan.

Wat Spies hier aandui, is die absolute vermindering – vernedering amper – van die digter se waarde as mens en poëtieskrywer deur selfmoord. Al het hierdie digters gevoel hulle verhef hulself bo die alledaagse lewe en transendeer die werklikheid van hierdie wêreld, het dit eintlik die teenoorgestelde uitwerking.

Strofe 7:

Beide Plath en Jonker het medikasie geneem vir hulle toestand van depressie en insomnia. Hierdie toestand se oorsprong het dalk baie dieper gelê as 'n chemiese wanbalans, en die pille kon net tydelike verligting bring vir iets wat jare reeds aan die ontwikkel was en 'n psigiese toestand by altwee digters geword het.

Dokters het natuurlik probeer help deur hierdie voorskrifte te maak, maar daar was geen mediese oplossing in daardie jare vir hartseer en alleenheid as gevolg van die verwerping van 'n ouer nie. Watter tipe medikasie sou enige verligting kon bring vir iemand wat soos 'n buitestaander van die samelewing gevoel het, wat die lewe as iets sonder veel sin ervaar het?

Slegs 'n pil wat die pasiënt permanent in haar eie wêreld kon dompel, en die wêreld daarbuite kon laat vervaag tot 'n droomwêreld, sou die onvermydelike selfterminasie op 'n afstand kon hou. Hierdie pille het in daardie jare nie bestaan nie, want op een of ander stadium is daar 'n tydperk waar die medikasie uitwerk, die werklikheid in fokus kom, en die volgende dosis dan geneem moet word. Vandag is medikasie wel beskikbaar wat baie vorms van depressie en chemiese wanbalanse kan herstel en sodoende die lyer 'n normale lewe gun. Ongelukkig was die enigste permanente uitwissing van die werklikheid vir die drie digters op daardie stadium die ewige slaap.

Die dokters se voorskrifte was inderdaad 'n camouflaasje vir die werklike rede agter hul ongelukkigheid. Dit was natuurlik ook makliker om die herhaalde terugkeer na depressie en slapeloosheid toe te skryf aan oneffektiewe medikasie, as om te moet erken die probleem lê veel dieper in

hul verledes. Die publiek en media sou sulke inligting sensasioneel gevind het, en die artikels wat sou volg, sou sekerlik die skindertonge aan die gang gesit het.

Daar was juis gissings dat Jonker op die aand van haar dood onder swaar medikasie was, en omdat sy steeds nie kon slaap nie, langs die strand in Seepunt gaan stap het. Daar is sy deur 'n polisieman gevind en polisie-stasie toe geneem, sodat iemand haar kon huis toe neem. Haar toestand is as bedwelmd beskryf, maar sy was helder genoeg om 'n geselsie met die offisier aan diens aan te knoop.

Ongelukkig het sy later die nag weer uitgegaan en haar lyk is die volgende oggend uitgespoel gevind. Hierdie stukkies inligting is wat die aanvanklike storie laat loop het dat sy moontlik in haar bedwelmdede toestand per ongeluk van die rotste afgeslaan is en verdrink het. Maar verdere ondersoek, haar vriende se kennis van haar gemoedstoestand, en die feit dat sy haar dogter die aand uit die huis uit wou hê, dui ongetwyfeld op planne tot selfmoord.

Alhoewel ek nie dink dat dit die enigste rede vir die digters se einde is nie, stem ek tog in 'n mate saam met W.A.de Klerk se teorie oor eksistensialisme. Hy noem dat "die moed van wanhoop, die belewenis van sinloosheid, en die selfaffirmasie desnieteenstaande,..." die weselike kenmerk van die eksistensialiste van die 20ste eeu is. Ook is "...sinloosheid die probleem wat hulle almal vasvang" (*In Memoriam Ingrid Jonker*:1966:30), en dit lyk inderdaad of hierdie 'sinloosheid' Jonker, Plath en Sexton oorweldig het tot in die dood toe.

Strofe 8

Hier, in die laaste strofe, is die samevloeiing van voorafgaande implikasie, dat die probleem by die verhouding met die vader lê, en dat dit die dogter se begeerte na 'n herstelde verhouding met die vader is wat die finale desperatê pogings tot gevolg het.

As Spies sê dat die dogter nou kan "terugkruip in die beendere van die vader" is dit vir 'n leek dalk 'n onverstaanbare stelling, aangesien kinders tog uit die moeder se skoot gebore word en nie die vader se beendere nie.

Dalk is dit eenvoudig 'n manier van sê dat die dogter haarself moet verenig met die vader, maar ek dink daar is meer aan verbonde.

Ons lees in Genesis 2 vers 21-23 dat God 'n rib van die man geneem het om die vrou daaruit te bou. In vers 23 is dit sprekend dat die man sê: "Dit is nou eindelijk been van my gebeente en vlees van my vlees" as hy na die vrou verwys.

Die terugkruip in die vader se beendere verleen dan 'n verdere dimensie aan die verhouding tussen vader en dogter: dié van man en vrou. Die dogter is sekerlik nie uit die vader gevorm nie, maar haar geslag se oorsprong is volgens die skrywer van Genesis uit die rib van die man, dus het ons hier te doen met oer-oorspronge en emosionele verbindings wat uit die tyd van die mens se eerste bewussyn en bestaan kom.

Dit is asof twee van die tipes verhoudings wat tussen die teenoorgestelde geslagte kan bestaan, dié van man tot vrou en vader tot dogter, hier verwar word, soos dit kennelik ook in Jonker en Plath se emosionele wese deurmekaar geraak het. Die onnatuurlike skeiding tussen vader en dogter het tot gevolg gehad dat die dogter 'n onnatuurlike verlange en soeke na die vader se liefde ontwikkel het, wat dan in die volwasse dogter se poësie gestalte vind.

Vir Plath was dit 'n hereniging met haar vader wat haar in die dood vooruitgegaan het toe sy so jonk was, maar vir Jonker is dit 'n ontvlugting van die vader wat in die lewe agtergebly het. Die vader na wie toe sy gevlug het, is die vader-ideaal, nie die werklikheid wat sy in die lewe geken het nie.

Die genade wat hulle dan van God ervaar, is die verwelkoming in die dood, dat hulle nie geforseer word om aan te hou met lewe nie. Die genade in die dood is die afwesigheid van eensaamheid, alleenheid en vervreemding in die samelewing.

Die terugkeer na die aarde is ook opgeteken in die skeppingsboek, want in Genesis 3 vers 19 sê God aan die mens: "Stof is jy, en tot stof sal jy terugkeer." As die kluite grond by die begrafnis op die doodskis val, is dit simbool van die toestand waarheen die sterfling se liggaam op pad is. Vir die ontheemdes wat hulself ontuis gevoel het in die wêreld is dit sekerlik verlossende genade om hulself aan die dood te kan oorgee en dat die wêreld die oorgang tot die dood kan aanskou en moet aanvaar wanneer die begrafnis

gehou word. Dit is die publieke geleentheid waartydens afskeid geneem word van die persoon wat eens lewend was, en nou nie meer deel is van dié wat agterbly se werklikheid nie.

Dit is nie die mens se bestemming om vir ewig in hierdie wêreld in sy aardse liggaam vasgevang te bly leef nie, en die vryheid in die dood wat so aanloklik gelyk het, het vir Jonker en Plath finaal laat besluit hulle is nie bestem vir die hartseer en pyn van hierdie aardse bestaan nie.

Vir Jonker was die implikasies van die dood, en dit wat moontlik daarop kan volg, seker duidelik aangesien sy redelike onderrig in en blootstelling aan Katolisisme gehad het. Moontlik was dit haar hoop dat haar vriende en geliefdes met hul gebede seker sal maak sy beweeg uit die vaevuur na 'n plek van ewige rus en vrede.

Die feit dat die aangesprokene die kluite sal voel val, impliseer dat die dood nie werklik is nie, dalk net 'n onttrekking aan die werklikheid, of dat die aangesprokene se bewussyn nie aan lewe in die fisiese terrein gekoppel is nie, maar wel geestelik van aard is. Hierdie geesteslewe bestaan nadat die fisiese dood plaasgevind het, daarom sal die 'gestorwene' bewus kan wees van dit wat met die liggaam gebeur, aangesien die gees nog teenwoordig is.

Johann de Lange se ontblotende rym

De Lange is 'n heelwat 'jonger' digter as Lina Spies, en in die gedig *Ingrid Jonker* uit sy bundel Wordende Naak (1990) vind ek baie naklanke van wat Spies in die breë te sê gehad het oor die lot van Jonker, Plath en Sexton. In hierdie geval is die verwysings baie meer direk en spesifiek net op Jonker gerig, en sodoende skep De Lange 'n kritiese stem oor die gebeure rondom Jonker se dood en diegene wat 'n rol in haar lewe gespeel het.

Daarom dan dat ek hierdie gedig uitgekies het om te wys hoe Jonker uiteindelik gearriveer het by die *persona non grata*-spreker wat ons in haar gedig *Mamma* (Kantelson: 1966) vind.

De Lange se gedig herinner sterk aan die ou Engelse kinderrympie *Who killed Cock Robin?* (sien bylaag A). In 'n latere verwerking van die oorspronklike Mother Goose Nursery Rhymes word al die diere van die woud

'n vraag gevra rondom Cock Robin se dood en hul antwoorde word een vir een per versie gegee.

Hy het die gedig die se formaat redelik nou aangehang, en in my bespreking sal ek die ooreenkomste en variasies op die oorspronklike uitlig.

Ingrid Jonker (1933-1965)

Wie het Ingrid Jonker vermoor?

Ek, sê die somber see,
ek wat neem en gee.
Ek het Ingrid Jonker vermoor.

Wie het haar sien sterf? 5

Ek, sê die suiwer maan,
daar's niks wat my ontgaan.
Ek het haar sien sterf.

Wie sal die sluier maak? 10

Ek, sê die minnaar,
om die skyn te bewaar.
Ek sal haar sluier maak.

Wie sal die graf betaal? 15

Ons, sê die familie trots
- met haar naam in rots -
ons sal die graf betaal.

Wie sal die kis dra? 20

Ek, antwoord die koerant,
op voorblaai dwarsdeur die land
sal ek die kis dra.

Wie sal die klok lui?

Ek, sê die suster, weet
ek is afgunstig op haar leed.
Ek sal die klok lui.

Wie sal vir haar sing? 25

Ek, sê die ongebore kind,
sodat sy my kan vind
sal ek vir haar sing.

Wie sal haar dood betreur? 30

Ons wat haar gepubliseer het
en verdere winste verbeur het,
ons sal haar dood betreur.

Wie sal haar bloed trek? 35

Ek, sê die skrywer,
uit hebsug en naywer
sal ek haar bloed trek.

Wie sal eerste vergeet?
 Ek, sê die bleek papier,
 my tyd is korter hier.
 Ek sal eerste vergeet.

40

In die oorspronklike kinderrympie is daar 15 strofes wat vertel van die verskillende aspekte van Cock Robin se dood: wie hom doodgemaak het, hom sien sterf het, sy bloed gevang het, sy sluier sal maak, sy graf sal grawe, die priester en klerk sal wees, sal rou, die fakkel sal dra, die begrafnislied sal sing, die kis sal dra en die klok sal lui.

De Lange se gedig het slegs 10 strofes, waarvan 8 op die kinderrympie geskoei is. Hy het wel die volgorde verander, maar die twee ekstra strofes wat ingevoeg is, verryk die gedig, met 'n goeie doel en effek op die leser.

Strofe 1

Uit die staanspoor word die leser se aandag getrek deur die see se erkenning dat dit haar vermoor het. Dit is tog onmoontlik om die see te blameer as sy self gekies het om die see in te loop en te verdrink. Dit was nie die moordenaar nie, maar dalk wel 'n medepligtige.

Die see gee en neem baie dinge. Dit trek nie net die vullis op die strande in nie, maar laat dit weer op 'n ander plek uitspoel. Dit is 'n bron van herwinning, al lewer dit nie altyd die gewenste produk nie. Mense wat strande as rommelwerwe gebruik, maak dikwels 'n fout, want soms spoel dieselfde gemors uit op die strand waarvandaan dit oorspronklik kom.

So kan die see ons emosies ook beïnvloed, en het dit Jonker sterk beïnvloed. Dit het haar hartseer tydelik weggespoel en dalk vrede en kalmte gebring. Maar toe sy die aand besluit om self te probeer wegraak in die see se groot herwinningsiklus, was dit haar ongeluk om op dieselfde strand waarvandaan sy gekom het, uit te spoel. Jonker se gemoedstoestand was baie keer dié van 'n uitgeworpene van die samelewing, 'n eensame mens wat niemand werklik verstaan het nie. Dit is so asof die see aan die mensdom wou wys van watter gemors hulle tevergeefs probeer ontslae raak het.

Jonker was van kleins af lief vir die see en met die jare het hierdie liefde gegroei totdat dit 'n groot aantrekkingskrag vir haar geword het. Die enigste manier waarop die see enige verantwoordelikheid kan dra, is as die

blote aantreklikheid van die wye, diep waters se fatale aantrekkingskrag tot 'n einde gedwing is toe sy die see inloop.

Wat De Lange wel regkry deur die skuld tot die see te beperk, is om enige menslike bydrae tot Jonker se hartseer en rede tot selfmoord effektief uit te skakel. Maar deur so duidelik geen mens daarby te betrek nie, stuur dit onmiddelik die ingeligte leser se gedagtes op soek na realistiese antwoorde tot die vraag: "Wie het Ingrid Jonker vermoor?"

Deur 'n kinderrympie as bronteks te gebruik, skep De Lange 'n onskuldige atmosfeer, wat bedoel is om enige aanstoot wat geneem kan word, te neutraliseer. Dit werk in 'n mate goed, maar die intensies van die skrywer en dit wat hy wil hê die leser moet raaksien, slaan duidelik deur.

Strofe 2

Met die tweede strofe hou De Lange nog by die oorspronklike teks en die vraag "Wie het haar sien sterf?" lewer geen lewende getuie nie. Dit is die suiwer maan, en geen lewende siel nie, wat ooggetuie is tot haar dood, weer eens sprekend van die hartseer in haar lewe wat min mense werklik gesien en verstaan het.

Dit is interessant dat die digter "suiwer" eerder as die gebruikelike 'silwer' kies om die maan te beskryf. 'n Suiwer getuie is tog een wie se getuienis geldig en betroubaar sal wees, en die leser sal oortuig dat die res van die gedig sekerlik ook dan betroubare inligting rondom Jonker se dood sal bevat. As verdere bevestiging van ware feite, sê die maan dan dat niks gebeur sonder dat dit daarvan kennis neem nie, en dus sou dit opgelet het indien daar enigiemand anders op die toneel was.

Die maan is ook 'n baie sterk vroulike simbool, wat nie net met biologiese siklusse geassosieer word nie, maar ook met die mistiek en magiese krag van die vrou. Jonker se eie mistieke wese wat op so baie wyses deur haar gedigte geopenbaar word, word hierdeur herhaal en beklemtoon.

Ek dink die rede vir die verskuiwing en aanpassing van die volgende strofe in die bronteks se ekwivalent, is dat Jonker se dood nie van so aard was dat daar bloed vergiet is en opgevang kon word nie. Dit sou dus

niksseggend gewees het om 'n vraag daaroor op hierdie stadium van die gedig te stel.

In die bronteks is dit die vis wat Cock Robin se bloed met sy klein bakkie opgevang het en aandeel gehad het in die bewyse dat Cock Robin op moordadige wyse dood is. Met De Lange se verwerking van die strofe en die plasing daarvan in die voorlaaste posisie in die teks, bereik hy 'n oortuigende finale aantyging teen die publiek voor die laaste strofe se impak.

Strofe 3

Weer terug by die bronteks se vierde strofe, is die derde strofe en die voorsetting van De Lange se ontmaskering van Jonker se moordenaar of moordenaars.

Die doodsluier is iets wat nie meer in die westerse kultuur as deel van 'n begrafnis gebruik word nie. Lyke wat begrawe moet word, word eenvoudig in 'n kis toegemaak. Die ou gebruik van 'n doodsluier strek meer as tweeduisend jaar terug, en die bekendste figuur wat met 'n doodsluier begrawe is, is seker Jesus. Op die oggend van Jesus se opstanding het Petrus die graf binnegegaan om te kyk of hy daar is. Al wat hy gevind het, was die doeke waarin die liggaam van Jesus toegedraai was, en "die doek wat op sy hoof was...opgerol op een plek afsonderlik" (Johannes 20 vers 7).

Die sluier was dus apart van die ander doodsklere wat om 'n lyk gedraai is, en het die identiteit van die gestorwene bedek. Dit is ook gewoonlik van 'n fyner stof gemaak as die res van die doodsklere. In sommige kulture moet dit deur 'n geliefde van die afgestorwene gemaak of opgesit word. So sal 'n vrou vir haar man of 'n dogter vir haar ma die sluier maak en opsit as die persoon begrawe moet word.

Daarom is dit nie verniet dat die minnaar die sluier maak "om die skyn te bewaar" nie. Die skyn wat bewaar moet word, is heel moontlik die skyn van liefde en nabyheid. Jonker het juis by gebrek aan liefde en nabyheid gekies om haar lewe te beëindig. As die minnaar nie na vore gekom het om hierdie baie persoonlike ritueel te doen nie, kon mense begin gis oor die gestorwene se ongelukkigheid en die erns van haar liefdesteleurstellings, en dalk sover gaan om vingers na die minnaar te wys. Om dit af te weer, kom hy gou na vore om die sluier-ritueel te vervul.

Strofe 4:

Die gebruik dat familie of vriende die graf graue is lank verby, en almal weet daar is grafgrawers wie se werk dit is om alle grafte te graue. Dus is die twisvraag nie wie die graf sal graue soos in die bronteks nie, maar eerder wie vir die graf se graue en die erf wat dit in die begraafplaas beslaan, sal betaal.

Vir elkeen wat die werklike omstandighede van Jonker se begrafnis ken, is die strofe ironies. Haar familie het wel korrek begrafnis gehou, maar het geweier om die mense wat werklik vir haar omgee het, haar vriende, toe te laat by die seremonie.

Die trotsheid waarmee hul instem om te betaal en die serk met haar naam te grafeer, is inderdaad ironies, aangesien hulle in haar lewe bitter min met haar te doen wou gehad het, en allermins "trots" was op haar prestasies en sterk sosiale oortuigings.

Net soos die minnaar s'n, is die familie se gebaar slegs vir die skyn. Ongelukkig, net soos spyt, kom hierdie gebaar en skynbare liefde te laat.

(e) Strofe 5

Gebruiklik is ses persone nodig om 'n kis te dra, drie aan elke kant van die kis, maar die vraag in die gedig het niks te doen met die afstand wat Jonker se kis moes beweeg tussen lykswa en graf nie.

De Lange bring effektief die sensasionele atmosfeer rondom Jonker se dood na vore, wanneer "die koerant" antwoord op hierdie vraag. Dit is heel onverwags, maar maak die boodskap soveel meer treffend. Met die media wat betrokke is by die begrafnis, en die hele land wat daarvan weet, word Jonker se nasionale skrywersidentiteit en sosiale persoonlikheid gelyktydig na vore geroep.

Die omstandighede van haar dood maak dit vir die koerant die moeite werd om haar 'kis te dra' en die nuus te versprei. Aangesien sy self by verskeie geleenthede skriftelike bydraes tot die koerant gemaak het en ander nuuswaardige artikels en gissings oor haar persoonlike lewe ook die koerante gehaal het, meerendeels sonder haar toestemming, is dit gepas dat die koerant ook by haar ter aarde bestelling teenwoordig is.

Strofe 6

Die klok word by 'n begrafnis gelui om almal wat graag 'n laaste blyk van waardering en eerbied aan die afgestorwene wil toon, nader te roep. Maar aangesien die koerant reeds die nuus versprei het en die 'roepwerk' gedoen het, is die lui van die klok bloot dekoratief en nutteloos.

Nadat die familie reeds vir die graf betaal het, sonder De Lange Jonker se enigste suster uit in die strofe om nog 'n stukkie van die moordraaisel se oplossing by te voeg. Daar word gesê dat sy afgunstig was op Jonker se "leed", maar ek dink nie dis die hartseer wat sy graag vir haarself wou hê nie.

Waarop sy wel afgunstig kon wees, was Jonker se literêre sukses, en die impak wat sy op die Afrikaanse literatuur en skrywers van haar tyd gehad het. Dis haar leed wat inspirasie was tot vele verse en gedagtes van gehalte, en daarom sou die suster dit wil hê.

Dit is ook bekend dat Jonker se suster die samestelling van die Versamelde Werke van Ingrid Jonker behartig het, en daarin 'n paar gedigte uit die eerste versameling wat oor die vader-figuur handel, weggelaat het. In literêre kringe is gegis dat haar suster nie wou hê dat Jonker se pa in 'n slegte lig gestel moes word deur die tekste wat baie maklik op hom kon reflekteer nie.

Strofe 7

Hier vind ons 'n verwysing na Jonker se gedig *Swanger vrou* wat vroeër in die skripsie bespreek is. Die refrein van die gedig, "my nageslag lê onder die water" verwys direk na die kind in dié strofe van die De Lange-gedig wat aanbied om te sing.

Die ongebore kind wat geaborteer was, wil graag deur Jonker gevind word, want nes sy het dit ook bestaansreg en 'n wil om te lewe. Ons weet nie of daar by Jonker skuldgevoelens was oor die aborsie wat bygedra het tot die finale besluit om 'n einde aan haar lewe te maak nie. Dit is heel moontlik, maar nie waarskynlik nie.

Die kind se lied is 'n vergeefse een om in die lewe te sing, want Jonker wou juis nie die kind vind of laat gebore word nie, en het daarom die aborsie-uitweg gekies. Maar in die dood, waar die lewendes om die graf nie kan hoor nie, sal die kind se lied vir Jonker kan lei om dit te vind. Die begeerte om met

die moeder herenig te word, is baie sterk by die ongebore kind, en hierdie begeerte was by Jonker ook te vinde. Sy het haar moeder gemis, al was sy nie dood nie, en moes daarmee saamleef dat haar ma nie met haar geassosieer wou wees nie.

Hierdie lied is dan ook nie eintlik 'n begrafnislied, soos die “dirge” in die bronteks nie, maar eerder 'n lied van nuwe 'lewe' en geluk en reünie in die dood, van fonds eerder as verlies.

Strofe 8

In die bronteks is dit die duif, Cock Robin se geliefde, wat oor hom treur. In De Lange se teks is dit nie een van die moontlike geliefdes in haar lewe, haar familie, haar suster of haar dogter of haar minnaar wat oor haar treur nie.

Deurdad haar uitgewers die “verdere winste” betreur, sien ons dat sy nie eens op daardie terrein ware ondersteuning en vriendskap gekry het nie. Dit wat vir haar so kosbaar was, haar poësie, is as kapitaal gesien en gehanteer, nie as literatuur nie.

Waarskynlik het sy as persoon ook soos 'n vaste bate gevoel, eerder as mens en digter. De Lange hou die koue werklikheid van uitgewers voor aan lesers, wat soveel genot put uit die boeke wat hulle lees. Êrens in die proses van skryf en druk gaan daar iets verlore wat die digter beskadig en Jonker, as sensitiewe mens, het hierop gereageer.

Na soveel weke van worstel met tekste en gedagtes en emosies, is dit uiteindelik net in die verkoopbaarheid van die literatuur waarin dié wat publiseer belangstel. Miskien 'n bietjie kil gestel, met groot veralgemening, maar vir Jonker was dit 'n werklikheid.

Dit is ook inderdaad so dat vele mense oor haar dood gesê het dat dit 'n groot verlies vir die Afrikaanse literatuur was, maar min haar menswees en verlies vir die mensdom genoem het.

Diegene wat dus haar dood betreur, is allermins dié wat haar liefgehad het. Hierdie treurmare het geen warmte of gevoel nie, dit is bloot geldgierigheid en gemik op eie gewin.

Strofe 9

Ons vind hier die strofe oor haar bloed, en soos ek reeds genoem het, kon haar bloed nie opgevang word soos in die bronteks nie, want sy is nie met geweer of mes of iets dergeliks vermoor sodat daar bloed vergiet is nie.

Maar daar word wel van haar bloed, haar lewenskrag, getrek. Dit is nie iets wat sy kon kies om te gee nie, dit word eenvoudig geneem deur 'n skrywer. Die skrywer waarna verwys word, kan enigeen wees wat al ooit self in reaksie op een van haar tekste gedig het, of in soortgelyke styl en tema hul vers gegiet het, insluitende die skrywer van hierdie teks.

Die "hebsug en naywer" is nie noodwendig op Jonker as mens gerig nie, maar dis 'n hebsug wat maak dat die skrywer sy of haar eie werk ook suksesvol wil publiseer en bemark. Dit kan selfs verwys na my as skrywer van hierdie skripsie.

Die bloed wat getrek word, bring geen pyn aan Jonker of beskadig nie haar nagedagtenis nie, maar die feit dat dit bloed is, dui aan dat dit van haar essensie en lewenskrag, vasgevang in haar poësie, is. Die naywer suggereer dat die skrywers wat Jonker graag sou verkleineer en op die agtergrond van Afrikaanse literatuur skuif, m.a.w. haar bloed trek vir nadere 'laboratorium-onderzoek', bespreking en kritiek, dit slegs doen omdat hulle bedreig voel deur die kwaliteit en eenvoud van haar oeuvre. Wat vir 'n ander so 'n geswoeg en sweet met taalkonstruksies, metafore en beeldspraak is laat Jonker maklik lyk met haar eenvoud. Dit kan die oorsaak van uiterse hebsug en uitgerekte naywerige gesprekke en kritiek wees, wat probeer om die ander skrywer se werk af te maak as kleinlike en ongesofistikeerde brabbeltaal.

Strofe 10

In die laaste strofe, waarvoor daar ook geen ekwivalent in die bronteks is nie, word die leser geskok met die idee dat Jonker se werk eendag vergeet kan word. Maar met 'n tweede lees, kom mens agter die boodskap is juis die teenoorgestelde.

Jonker se poësie sal nooit vergeet kan word solank daar papier is waarop dit gedruk is en mense om dit te lees nie. Die Afrikaanse spreekwoord wat lui: 'Papier is geduldig', is hier van toepassing. Die enigste ding wat papier se tyd "korter" sal maak, is as iemand dit doelbewus vernietig

deur dit byvoorbeeld te verbrand, aangesien soveel papier, waarvan die argiewe en biblioteke vol is, juis generasies langer as die mens oorleef. Die hoopvolle boodskap is dus dat Jonker en haar werk, ten spyte van alles wat teen haar gesê en gedoen word, nooit vergeet sal word nie.

Die bronteks eindig met 'n kennisgewing van 'n hofsaak teen die spreeu wat Cock Robin vermoor het. De Lange se teks kan geen sulke vaste gegewens gee nie, want in die loop van die gedig moes die leser agtergekom het dat daar nie net een persoon was wat verantwoordelik gehou kon word vir die 'moord' op Ingrid Jonker nie.

De Lange kan dit met vrymoedigheid 'n moord noem, aangesien Jonker lank reeds aan die doodgaan was binne haarself, voordat dit in die uiterlike gemanifesteer het in selfmoord. Al die mense wat 'n invloed op en 'n sê in haar lewe gehad het, het volgens die skrywer 'n aandeel gehad aan haar 'moord', die moord van 'n sensitiewe siel, wie se gees eenvoudig nie meer verder kon aangaan met die lewe nie.

Volgens J.C.Kannemeyer in Die Afrikaanse literatuur 1652-1987, is daar in De Lange se vroeë bundels, veral Akwarelle van die dors (1982) en Waterwoestyn (1984), 'n "volgehoue aanspreking en verwerking van Ingrid Jonker-motiewe" (1988: Human & Rousseau: 465). Hierdie tipe aanspreking en verwerking van Jonker se werk is presies wat haar digkuns lewend en relevant hou.

Dit bevestig die waarde van haar werk en die universaliteit van die temas en styl wat sy aangewend het om dinge soos liefde, verlies en verwerping te verwoord. Hierdie universaliteit kan sover getrek word as die twee digters wat vroeër in die hoofstuk saam met Jonker gesnoer is in Spies se gedig, Sylvia Plath en Anne Sexton.

Na aanleiding van Sexton se gedig *Sylvia's death* en Jonker se *Lied van die grafgrawer*, gaan ek poog om te wys dat Jonker ook 'n romanse met die dood gehad het, soos Plath en Sexton, en dat dit haar passie vir die dood is wat uiteindelik haar lus vir die lewe oorwin het.

Hoofstuk 5

Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton: 'n passie vir die dood

Sexton se gesprek: <i>Sylvia's death</i>	94
Die gedig <i>Sylvia's death</i>	94
Reëls 1-32	95
Reëls 33-57	97
Reëls 58-66	99
Jonker se lied: <i>Lied van die grafgrawer</i>	100
Die gedig <i>Lied van die grafgrawer</i>	101
Strofe 1	101
Strofe 2	103
Strofe 3	105
Strofe 4	107
Strofe 5	109
Samevatting	111

Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton: 'n passie vir die dood

Die doel van hierdie laaste hoofstuk is om te wys hoe Jonker, in vergelyking met Plath en Sexton, soos 'n onskuldige meisie voorkom as ons kyk na hul 'romanse' met die dood. En as ons kyk na hoe sy die temas van lewe en dood hanteer en beskryf, kom sy nog meer soos 'n naïewe kind voor. Ek sal nie juis sekondêre tekste aanhaal nie, aangesien die belangrikste biografiese inligting oor Jonker, Plath en Sexton reeds in vorige hoofstukke uitgelig is en die kritieke interpretasies my eie is.

Jonker se gedig *Lied van die grafgrawer* is dit asof die kinderlikheid effens opsy geskuif word om plek te maak vir 'n wêreldwyse, ervare spreker wat haar tuis voel tussen die dooies in die plek waar all lewens eindig, nl. die begraafplaas. Maar selfs met die ervaring wat deurslaan, is haar hantering van die dood nog sag in vergelyking met dié van die ander twee digters in my bespreking.

Anne Sexton se gedig *Sylvia's death* is opgedra aan Sylvia Plath na haar dood. Dit het verskyn in Junie 1964 se Poetry 103- uitgawe, 'n jaar voor Jonker se dood. Daar is 'n hele paar verwysings na die tipe verhouding wat Plath en Sexton met die dood gehad het in die teks, en hoe hulle dit oorromantiseer tot op die punt waar dit tot obsessie oorgaan.

Die Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal definieer 'n 'romanse' onder andere as 'n "vurige, idilliese liefdesverhouding" (Odendal et al.:1979:911) wat my onmiddellik laat dink aan Jonker se passie vir die mans in haar lewe wat gedigte soos *Ek herhaal jou*, *As jy na my roep* en *Ek betreur jou* geïnspireer het. Haar skryfstyl is een van warmte en passie, of dit nou liefde, eensaamheid of hartseer is wat gereflekteer word in die spieël van haar teks.

In teenstelling hiermee is die tipe passie wat ons by Plath en Sexton kry meer intens. Ek huiwer om dit weer as 'n romanse te beskryf, en sal dit eerder van hier af aan 'n obsessie noem. 'Obsessie', in teenstelling met romanse, word as 'n 'dwanggedagte' gedefinieer (Odendal et al.:1979:743), iets waarvoor gedink word voordat daarop gereageer word.

Dit is belangrik om in hierdie stadium te verduidelik hoekom ek hierdie twee 'etikette' aan die digters wil heg ten einde hul gedigte te bespreek. Die

definisies van beide 'romanse' en 'obsessie' is uiters belangrik vir die argument dat Jonker 'n onskuldige, amper naïewe houding teenoor die dood het, terwyl Plath en Sexton se houding as obsessief beskryf kan word.

Jonker se passie spruit uit die feit dat haar verhouding met die dood soos 'n romanse is. Die gedagte aan selfmoord is nie minder ernstig as by Plath of Sexton nie, maar die passie word eerstens deur haar emosies gemotiveer en dan gerasionaliseer tot teks.

By Plath en Sexton is dit 'n obsessie met die dood en daarom eerstens 'n intellektuele strewe, iets waarvoor hulle met mekaar gesels het soos ek later in die hoofstuk sal uitwys as ek Sexton se gedig bespreek. Die uitredenering van selfmoordneigings, asook die besprekings van terapie-sessies en allerlei redes hoekom sulke gedagtes hulle teister, het veroorsaak dat Sexton en Plath se dwanggedagtes oor die dood ontwikkel en gegroei het.

Hul obsessie word in hul gedigte verwoord en die dood word selfs tot persoon gemaak met wie hulle in verhouding kan tree, maar enige emosies wat daarmee saamgaan, is ook vooraf uitgedink en geïntellektualiseer. Dit is nie net bloot 'n kwessie van taal en beeldspraakafroning en 'n meer intellektuele skryfstyl wat ons by Sexton en Plath vind, wat Jonker se tekste meer naïef laat voorkom nie, maar ook die manier waarop hulle die dood as tema en aangesprokene hanteer.

In hierdie lig sal ek veral op die dood as passie in Sexton en Jonker se gedigte konsentreer.

Alhoewel Plath se gedig *Lady Lazarus* (Allison et al:1983:1354) ook haar verhouding met die dood op vele vlakke weerspieël, terwyl sy aan die leser beskryf hoe dit was om soveel kere te probeer selfmoord pleeg en te misluk, het ek gevind dat Sexton se gedig my doel beter pas, omdat sy beide haar eie en Sylvia se gevoelens prontuit noem en hul werklike gesprekke oor die onderwerp van die dood beskryf.

In Plath se gedig is daar 'n egoïstiese ontbloting van die siel van die selfmoordslagoffer wat fokus op haar gevoelens en mense se persepsie van en reaksie op haar. Die Sexton gedig se fokus is egter op beide Sylvia, die aangesprokene, en Anne Sexton wat met haar praat en in hierdie verwyttende gesprek word hul passie vir die dood onthul. Ek sal egter, waar nodig, na

Lady Lazarus verwys in my bespreking van *Sylvia's death* en *Lied van die grafgrawer*.

Jonker se persepsie en verwerking van die dood en dit wat daarmee saamgaan, is meer romanties en dromerig as Sexton s'n, en by gebrek aan 'n beter beskrywing wil ek dit as minder 'gevaarlik' bestempel. Ek sal wys hoe sy onwetend en moontlik onbedoeld die waarheid oor haarself in die gedig ontbloom, en sodoende haar verhouding met die dood en die hiernamaals duidelik maak. In vergelyking met Sexton en Plath se blatante obsessie en flankerders met die dood, is Jonker se hantering van die onderwerp subtiel.

Die feit dat Opperman in sy gedig *Vreters van die bossie*, wat in hoofstuk 3 van hierdie skripsie genoem is, na Jonker verwys as 'n "nimf", wys vir my dat 'n tydgenoot wat haar persoonlik geken het, bevestig dat sy 'n aardse mistiek om haar gehad het, soos dié van die halfgodinne wat ons in klassieke mitologie vind. Dit is hierdie mistiek en aardsheid wat veroorsaak dat sy in haar gedigte op so 'n natuurlike manier met die dood omgaan, en dit eenvoudig soos 'n liefdesverhouding laat klink. Sy jaag dit nie met vurige obsessie na nie, maar spreek 'n verlange uit om verenig te word met die dood.

Dit is ook vir my veelseggend dat sy die enigste van die drie digters is wat op 'n 'natuurlike' manier haar eie lewe geneem het. Nie dat die verdrinking as 'n ongeluk of 'n sterfte aan natuurlike oorsake beskryf kan word nie, maar sy het haarself aan die natuur oorgelewer en gekies om geen kunsmatige hulpmiddel te gebruik om haar die dood in te help nie.

Daar is wel 'n verslag, soos reeds genoem, wat haar as effens bedwelmd beskryf toe sy vroeër op die aand van haar dood by die Seepuntse polisiekantoor afgelaai is en huis toe geneem is. Dit was egter nie die pille wat haar uiteindelik doodgemaak het nie, maar wel die seewater wat haar lange gevul het.

Vir Sexton was die selfmoordwapen pille, en vir Plath was dit die gas van die stoof waarin sy haar kop neergelê het. Jonker se liefde vir die aardse, eenvoudige en natuurlike dinge wat haar in hierdie wêreld nog kon gelukkig maak, het tot in die dood getuig van wie sy as mens was.

Sexton se gesprek: Sylvia's death*Sylvia's Death – for Sylvia*

O Sylvia, Sylvia,
 with a dead box of stones and spoons,
 with two children, two meteors
 wandering loose in a tiny playroom
 with your mouth into the sheet, 5
 into the roofbeam, into the dumb prayer,
 (Sylvia, Sylvia
 where did you go
 after you wrote me
 from Devonshire 10
 about rasing potatoes
 and keeping bees?)
 what did you stand by,
 just how did you lie down into?
 Thief – 15
 how did you crawl into,
 crawl down alone
 into the death I wanted so badly and for so long,
 the death we said we both outgrew,
 the one we wore on our skinny breasts, 20
 the one we talked of so often each time
 we drowned three extra dry martinis in Boston,
 the death that talked of analysts and cures,
 the death that talked like brides with plots,
 the death we drank to, 25
 the motives and the quiet deed?
 (In Boston
 the dying
 ride in cabs
 yes death again, 30
 that ride home
 with our boy.)
 O Sylvia, I remember the sleepy drummer
 who beat on our eyes with an old story,
 how we wanted to let him come 35
 like a sadist or a New York fairy
 to do his job,
 a necessity, a window in a wall or a crib,
 and since that time he waited
 under our heart, our cupboard, 40
 and I see now that we store him up
 year after year, old suicides
 and I know at the news of your death
 a terrible taste for it, like salt,

(And me, me too.	45
And now, Sylvia, you again with death again, that ride home with our boy.)	50
And I say only with my arms stretched out into that stone place, what is your death but an old belonging, a mole that fell out of one of your poems? (O friend, while the moon's bad, and the king's gone, and the queen's at her wit's end the bar fly ought to sing!)	55
O tiny mother, you too! O funny duchess! O blond thing!	60 65

Reëls 1-32

Die gedig begin eenvoudig met 'n verwysing na die kinders wat Sylvia in die lewe agtergelaat het en Sexton se vraag aan Sylvia oor wat presies gebeur het tussen Sylvia se laaste brief aan haar, met die entoesiastiese verduideliking van die aartappel- en byeboerdery waarmee sy haar sou besig hou, en die skielike nuus van haar dood. En wanneer sy vir Sylvia vra waarheen sy gegaan het (reël 8), verwag sy meer as 'n geografiese plek-beskrywing.

Waarheen Sylvia in haar gedagtes gegaan het, is seker al lank reeds uitgespel in haar vele gedigte wat oor die dood of selfmoord handel het. Sy het heel moontlik weer eens besluit om haar kuns te probeer vervolmaak, die kuns wat sy soos volg beskryf: "Dying / is an art, like everything else. / I do it exceptionally well" (*Lady Lazarus*: strofe 15: bylaag C). En omdat sy so buitengewoon goed is met haar pogings om die tydelike met die ewige te verwissel, sê sy summier in die volgende strofe dat sy dit haar 'roeping' voel om die doodgaan werklik en finaal reg te kry.

Wanneer Sexton in reël 14 vra: "just how did you lie down into?" is dit 'n versoek om te weet wat presies anders was dié keer sodat Plath se selfmoordpoging suksesvol was. Sy verwyt ook onmiddellik haar mede-digter

met wie sy persoonlike gesprekke gehad het oor die dood en die soeke na 'n weg om dit te betree. Sy noem Plath 'n dief, en impliseer daarmee dat Plath die geleentheid vir hulle om saam die dood in te gaan, van haar (Sexton) gesteel het.

Sexton erken ruiterlik in reël 18 dat sy self al vir 'n baie lang tyd graag wou doodgaan, maar onthul dan iets interessants oor haarself en Plath. Die feit dat sy sê hulle het vir mekaar probeer wysmaak het dat hulle hierdie 'dood', d.i. selfmoord, ontgroei het, en Plath nogtans selfmoord gepleeg het, dui vir my aan dat die neiging tot self-terminasie nie 'n lewensfase was waardeur hulle moes gaan nie. Dit kan eerder beskryf word as 'n lewensambisie by die twee digters. Hierdie dood is iets waarvoor hulle gereeld gepraat het (reël 21), terwyl hulle ook stories van terapeute en analiste vergelyk het. Albei digters het behandeling ontvang vir hul siekte om hul hand aan eie lewe te slaan, maar later het hulle eerder op die dood 'n glasië geklink (reël 25) en hul motiewe vir selfmoord bespreek.

Wanneer Sexton na die res van die mense in Boston verwys as dooies wat in huurmotors rondry (reëls 28, 29), kry ons 'n idee van hoe sy, en waarskynlik Plath ook, die lewe aanskou en interpreteer. Vir haar is die dood 'n onafwendbare deel van ons bestaan op aarde, wat net sowel deur eie keuse aangetrek kan word as deur die noodlot bepaal word. In reël 32 verwys sy dan vir die eerste keer na die dood asof dit 'n persoon is wanneer sy dit "our boy" noem – haar en Sylvia se metgesel en dalk nog meer as net dit.

Die term 'seun' impliseer aan die een kant familiebande van een of ander aard, en al weet ons dat twee vrouens nie saam een kind kan verwek nie, het Sexton en Plath dit metafories reggekry. Tussen die twee van hulle het hulle, deur middel van gesprekke en gedeelde ervarings op die randjie van die dood, 'n seun (hul seun) as verpersoonliking van hul doodsbegeerte gebaar.

Die feit dat Sexton dit 'hulle' seun noem, oortuig die leser van die illusie wat hierdie twee digters vir hulself geskep het, en dit is dat hulle eienaarskap het van die dwanggedagte om dood te gaan. Dit is amper asof hierdie toe-eiening vir hulle eksklusiewe regte gee om die dood te probeer manipuleer hoe en wanneer dit hulle pas. En dit is in essensie wat hulle probeer doen

het, want met elke selfmoordpoging het Sexton en Plath probeer aandring dat die dood hulle nou moet kom haal. Maar die herhaalde mislukte pogings waarby hulle betrokke was, getuig van hul onvermoë om 'eienaarskap' oor die dood te laat geld.

Reëls 33-57

Noudat die dood verpersoonlik is, kom Sexton se romanse met dit wat die dood verteenwoordig al hoe duideliker na vore. In reël 33 word die dood die slaperige dromspeler wat op hul ooglede kom aanklop het met 'n ou storie (reël 34). Hierdie ou storie is dan natuurlik dit waarop Plath en sy so aanhoudend sinspeel in hul poësie, naamlik die selfmoord.

Sy beskryf die begeerte om die dood toe te laat om sy werk met hulle te kom doen, as een wat met sadistiese plesier of op onnatuurlike wyse gedoen word. Die dood word as 'n sadis of "New York fairy" (reël 36) beskryf. Die dood as sadis sou plesier kry uit die pyn en lyding van sy slagoffers voordat hulle uiteindelik doodgaan, maar in Sexton en Plath se geval sou die pyn nie as gevolg van die sterfproses wees nie, maar eerder dit wat in hul eie lewens met hulle gebeur het en hul verwond en seergemaak het.

Die dood as "New York fairy" sou sorg vir die onnatuurlikheid van die doodgaan as dit selfmoord sou wees. Die afbrekende term "fairy", wat beledigend sou wees vir enige homoseksuele man wat in New York (of enige ander plek) woon, dui daarop dat Sexton hierdie identiteit aan die dood wil gee vir een van die aspekte van homoseksualiteit wat negatief beskou word deur die groter geheel van die samelewing. Hierdie aspek is die onnatuurlikheid van die omgang wat in homoseksuele verhoudings plaasvind, wat by Sexton dan die onnatuurlikheid van haar en Sylvia se selfmoord-neigings en -pogings laat opkom.

Ten spyte van die sadistiese onnatuurlikheid van hierdie begeerte na die dood, is dit vir Sexton 'n noodsaaklikheid soos 'n venster in 'n muur of 'n blyplek (reël 38). Die dood as 'n venster sou vir haar soos 'n uitweg of ontvlugroete wees uit enige situasie waarin sy haar mag bevind. En sedert die heel eerste keer toe sy (en Sylvia) die begeerte ontwikkel het om selfmoord te pleeg, het die dood volgens haar onder hul hart gewag (reël 40). Daardie venster of uitweg was dus deurgaans by hulle en deel van hulle

bestaan in hierdie lewe, en dit is asof die ontvlugtingsmoontlikheid dit vir hulle moontlik gemaak het om deel te bly van die werklikheid waarin mense hulself nog bevind.

Sexton is nie net korrek as sy sê dat hulle jaar na jaar die doodsgedagte wegbêre binne hulself nie (reël 42), maar sy voorsien die leser in die proses ook van 'n rede hoekom Plath en later sy self op die ou einde tog selfmoord gepleeg het. Die smaak van die dood wat sy as iets soos sout beskryf, het by haar opgekom toe sy van Sylvia se dood hoor. Dadelik kom die begeerte by Sexton op om haar vriendin die dood in te volg. Die "terrible taste" van die dood is nie iets wat haar afsit nie, dit weerhou haar nie van die wens om self ook dood te gaan nie.

In reëls 45-46 word die wens uitgespreek, as die digter vir Sylvia (of die dood) sê sy 'wil ook'. Alhoewel Sexton nie spesifiek is oor wat sy 'wil' nie, weet die leser na aanleiding van voorafgaande uitings in die gedig dat sy ook wil doodgaan. Sy wil net soos Plath saam met hul seun, die doodsgedagte, huis toe ry.

Wanneer Sexton dan die gedig begin afsluit, maak sy die stelling dat Sylvia se dood vir haar (Sexton) soos 'n ou besitting was, 'n mol wat uit een van haar (Plath se) gedigte geval het (reëls 54-57). Sy het reeds genoem dat hulle die dood, of dan wel die doodsgedagte, lank reeds met hulle rondgedra het, daarom die beskrywing van die selfmoord as 'n 'ou besitting'.

Maar die vergelyking van die selfmoord met 'n mol wat op een of ander wyse uit 'n gedig kon 'val' is veelseggend. Dit bring eerste die gedagte van iets versteke, maar tog aktief besig, na vore. Die mol as diertjie het geen respek vir grense of beperkings op eiendom nie, hy graawe sy tonnells net waar hy wil. As die selfmoordgedagte ook so te werk gegaan het in Plath se lewe, sou dit onbegrensd van gedig tot gedig en gedagte tot gedagte kon beweeg. En dit wil inderdaad lyk asof daar molstonnells van selfmoord en dood deur Plath se gedigte gegraawe is.

Die direkte verwysings na die dood in dié tekste kan dan as die 'molshope' gesien word. Hierdie molshope is dié dinge wat aan mense in die buitewêreld, buite Plath se lewensfeer, sou wys dat hierdie mol van selfmoord-neigings wel bestaan. Dit is moeilik om te sien waar 'n mol teenwoordig is as hy geen molshope agterlaat nie, maar in Sylvia se gedigte

het sy haar 'mol' heel gereeld laat kop uitsteek om tekens agter te laat vir lesers om te vind. Niemand wat al 'n paar Plath gedigte gelees het, sal kan ontken dat hulle nie kon agterkom sy het 'n ongewone gesprek met die dood en 'n begeerte om self dood te gaan nie.

So het Sexton eenvoudig verwoord wat soveel mense lank reeds geweet het, maar slegs sy miskien werklik kon verstaan, en dit is hoe Sylvia by daardie finale besluit uitgekom het. Die manier waarop sy in die laaste vier reëls van die gedig vir Plath aanspreek, onthul uiteindelik die kern van hul vriendskap.

Reëls 58-66

In reël 62 word gesê dat die kroegvlieg, te midde van die chaos wat Sexton in die 'koninkryk van die lewe' ervaar, moet sing. Hierdie hele gedig kan as daardie lied van die kroegvlieg gelees word. Sexton en Plath het gewoonlik in 'n kroeg ontmoet en gesit en gesels. As Sexton haarself dus as die kroegvlieg wil identifiseer, sal dit vir die leser nie 'n onmoontlike assosiasie wees om te maak nie.

Plath word in reëls 63-66 onderskeidelik "tiny mother", "funny duchess" en "blond thing" genoem. Sexton het geweet Plath se moederskap was vir haar belangrik, al het sy dikwels onbevoeg gevoel om die taak wat haar as moeder opgelê is, te vervul.

Sy was vir Sexton en die mense wat haar geken het, soms soos 'n adellike siel wat ongemaklik gedra het aan die hoë verwagtinge wat haar lesers van haar gehad het. Die 'hertogin'-titel is meer ironies bedoel as ernstig, want Plath was altyd effens teruggetrokke en ongemaklik as dit by 'n bespreking van haar werk gekom het. Haar volgelinge en bewonderaars sou seker graag wou gehad het dat sy hulle meer met haar teenwoordigheid moes eer, maar sy het dit nooit geniet nie.

Deur Plath as "blond thing" aan te spreek, reduceer Sexton haar finaal tot 'n simbool. Haar identiteit as mens, digter, moeder, vriendin en vrou word verswelg deur hierdie titel van "blond thing". Alhoewel ek seker is dat Sexton nie hiermee wou veroorsaak dat lesers Plath as 'n 'niks' moet sien nie, onthul sy met hierdie koddige benaming hoe Plath so baie keer in die lewe gevoel het.

Plath het by tye haar identiteit 'verloor' tussen al die rolle wat sy as mens moes vertolk. Sy het waarskynlik baie keer gevoel soos die "blond thing" wat Sexton haar noem, en nie soos die talentvolle, dog gefolterde persoon wat sy was nie. Ons sal Plath allermins as 'n "blond thing" onthou, of selfs as mens wat hierdie lewe nie meer kon uitstaan nie. Sy sal mettertyd haar kultusstatus verloor en haar gedigte sal tot toekomstige generasies spreek van 'n komplekse, hartseer, intelligente wese wat eens op 'n tyd hierdie aarde bewandel het.

Jonker sal ook op hierdie wyse in haar gedigte voortleef, haar reputasie as selfmoordslagoffer en geteisterde digter sal vervaag, en sy sal opnuut gewaardeer word vir haar literêre nalatenskap.

Vir Plath was die ergste deel van 'n mislukte selfmoordpoging die terugkomslag. In *Lady Lazarus*, strofe 19, verwys sy daarna as iets wat haar 'n "knock-out" toedien. Dit maak seer en is 'n baie moeilike ding om te deurleef. Jonker praat egter nooit oor enige vorige mislukte pogings tot selfmoord nie, want by haar sou dit nie pas om so blatant te wees nie.

Soos ek vroeër genoem het, is Jonker baie meer subtiel wat haar hantering van die dood en doodsgedagtes betref. Dit gaan nie vir haar, soos by Plath, om die kunsvorm van selfmoord nie, maar wel oor die einddoel wat sy hoop om daardeur te bereik. Hierdie einddoel is ontvlugting uit die lewe tot in die kalm rus van die dood.

Jonker se lied: Lied van die grafgrawer

Alhoewel ek seker heelwat ander gedigte kon uitsonder om die volgende paar punte uit te lig, is die *Lied van die grafgrawer* soos 'n opsomming van Jonker se lewensgeskiedenis, haar motiewe tot selfmoord en haar filosofie oor die lewe. Ook haar digterskap word in fokus gebring deur die manier waarop sy die grafgrawer-identiteit na haarself toe aantrek.

Die grafgrawer is gewoonlik iemand wat by die begraafplaas woon, wie se werk dit is om te sorg dat die grafte gegrawe word voor die begrafnis-seremonie en weer toegegooi word daarna. Hy ken gewoonlik nie die mense wie se grafte hy grawe nie, maar by Jonker is dit anders.

'n mens wonder oor wie hierdie twee persone kan wees. Jonker kom slegs so na aan die dood as die graf, in teenstelling met Plath wat die dood in is en weer 'uitgekóm' het toe haar selfmoordpoging die eerste paar kere misluk het. Plath is die ervare reisiger wat die doderyk 'n paar maal besoek het voordat sy uiteindelik 'n inwoner kon word. Jonker, aan die ander kant, is die onervare een wat nog net daarvoor geskryf en gepraat het om die doderyk in te gaan, en wat amper haar lewe lank tussen die "grafte" deurgebring het voordat haar beurt gekom het om in te gaan.

Tussen die grafte, soos 'n grafgrawer, kan die spreker op die drumpel van die dood werk sonder om te hoef in te gaan. Al die smart en pyn van dié wat agterbly kan oor en oor beleef word, soos verskillende groepe mense hul dooies kom weglê, en die grafgrawer voel hom tuis tussen die siele wat stil geword het.

As Jonker in die vierde reël sê die spreker moet homself "soos 'n digter... vermaak", is 'n mens aanvanklik nie seker jy verstaan wat sy bedoel nie. Die verduideliking kom egter by wyse van voorbeelde, wat in strofes 2 en 3 genoem word. Die digterlike vermaak is die beplanning van 'n gedig om die begrafnis te beskryf en die hele lewe en dood-kwessie in oënskou te neem. Hierdie beplanning vind in die gedagtes van die spreker plaas en verduidelik die gedagtegang wat gevolg sal word ten einde 'n gedig te produseer.

As ek Jonker met die spreker wil vereenselwig, wat ek wel wil doen, sal die 'digterlike vermaak' wat plaasvind 'n klok laat lui by lesers wat in haar ander gedigte spore van die dood en doodgaan vind. As ons kyk na *Gesprek op 'n hotelterras*, die volgende gedig in die bundel, vind ons dat Jonker sommer in die heel eerste reël al sê "My dood klop agter my oogappels..." (Jonker:1994:101). Die dood is so na aan haar dat dit al van binne haar eie liggaam klop, asof dit wil uitkom

Dit is nie 'n onpersoonlike verwysing na die dood nie, maar 'n toe-eiening soos Sexton maak as sy na die dood verwys as "our boy". In Jonker se geval word die dood egter nie 'n aparte persoon soos 'n man of kind nie, maar die woorde 'my dood' impliseer dat sy dit klaar haar eie gemaak het en dit maklik as deel van haar lewe aanvaar.

Aan die einde van die eerste strofe is die Jonker-spreker steeds net iemand wat al ander dooies begrawe het, en self nog nooit so na aan die

dood gekom het soos die selfmoordpogings van Plath haar aan die dood gebring het, nie.

Strofe 2

Die eerste manier waarop Jonker se grafgrawer as digter vermaak sou word, word in die tweede strofe uiteengesit. Terselfdertyd kry ons ook die helfte van die antwoord op die vraag wat in die eerste strofe opgekom het: wie die twee mense is wat begrawe gaan word, wanneer die eerste een as “'n dooie maat” beskryf word. Alhoewel dit nie so duidelik gestel word nie, is die moontlikheid daar dat hierdie “maat” ook 'n kennis van die grafgrawer is. Hierdie aanname sal bevestig word as die tweede gestorwene geïdentifiseer word, en die hele gedig in perspektief gebring word.

“...hoe die siel ontvlug” is die eerste fokuspunt van 'n tweeledige beskrywing van dit wat die spreker sal gebruik om as digter oor na te dink en te dig. Hierdie metafisiese gedagtegang, wat baie maklik 'n filosofiese of religieuse wending kan neem, is eie aan Jonker. Die siel reis nie net die ewigheid in nie, by haar moet die siel “ontvlug”, asof daar iets onaangenaams is wat dit op hierdie aarde sou vashou. Jonker se eie begeerte aan ontvlugting in haar gedig met dieselfde naam, asook 'n hele paar ander gedigte, word beklemtoon.

Die ingeligte lesers weet dat Jonker al jare lank reeds “bepeins hoe die siel ontvlug”, want dit is iets wat sy self baie graag wou doen. Dit is nie net die siel van die dooie maat waarvoor daar hier gepeins sal word nie, maar ook oor die digter se eie siel.

Die laaste twee reëls van haar gedig *Korreltjie sand* is ook hier ter sprake, want as Jonker sê: “Korreltjie klein is my woord / korreltjie niks is my dood” (Jonker:1994:75) is dit 'n bevestiging dat haar digkuns, haar woord, van meer waarde vir haar was as haar eie lewe. Sy het geglo dat sy haarself kon versteek en miskien vir ewig weggebêre in haar kuns. Vroeër in die gedig sê die digter dat sy haar gereed maak vir “*die Niks*” (strofe 5), dus vind daar by haar voorbereiding plaas om die dood in te gaan.

In *L'art poétique* is die spreker se oorheersende begeerte om “weggebêre” te word in enigiets, maar uiteindelik op die beste moontlike plek, haar eie woord. Die begeerte om as enigiets anders gesien te word as die

mens wat sy werklik is, is alles voortekens van die finale ontvlugting of wegbêre, wat in die see gebeur het.

Die tweede fokuspunt in die tweeledige beskrywing van dit wat die spreker sal gebruik as poëtiese inspirasie in hierdie strofe, is die optrede van die stoet wat hul dooie maat kom begrawe het.

Dit het nog nie gebeur nie, daarom die gebruik van die hulpwerkwoord 'sal' om die toekomstige aksie aan te kondig. Aanvanklik is dit dalk eienaardig om te lees van mense wat 'n vriend van hulle sal begrawe en dan "verleë oor hom" huis toe sal gaan. Die verwagting en normale reaksie sou wees om hartseer of bedroef huis toe te gaan, nie verleë nie.

Maar as ons in ag neem wat in Suid-Afrika aan die gang was ten tyde van die gedig se skepping, en die uitsprake wat Jonker gemaak het teen die regering se onmenslike hantering van landgenote van ander rasse, word die prentjie duideliker. Ek het aan die begin van die skripsie genoem dat Jonker vriende van alle rasse gehad het, en vrylik in literêre kringe rondbeweeg het. Sy is ook as digter en mens gerespekteer deur almal wat haar geken het, omdat sy die gawe gehad het om elke mens te behandel soos 'n mens, niks meer en niks minder nie. Sy het haarself ook nie laat beïnvloed deur die wetgewing van die dag nie.

Die maat waaroor daar verleë gevoel word, is dan waarskynlik 'n bruin of swart vriend wat deur sy maats begrawe word, maar die maats het skuldgevoelens waaroor hulle verleë voel. Miskien is dit oor hoe hy deur die regering gehanteer is (dalk die rede vir sy dood) of die manier waarop hulle hom self in die steek gelaat het en noudat dit te laat is om iets daaraan te doen, net die verleentheid bly oor.

Dit sou dan ook heel gepas wees vir Jonker as digter om oor die kwessie van gelyke regte vir alle mense 'n gedig te skryf na haar bydraes in die gedigte *Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga of Police protection guaranteed*. Laasgenoemde titel is verkry van 'n plakkaat buite 'n danssaal in Woodstock, wat daarop gemik was om die veiligheid van nie-blanke paartjies wat die dans wou bywoon te verseker. Die groepsgebiedewet het dit selfs moeilik gemaak om na ure rond te beweeg in Kaapstad, en het sodoende aktiwiteite soos danse en partytjies uiters moeilik gemaak om te organiseer en by te woon en soms effektief uitgeskakel.

Die gedagtes aan die ontvlugting van die siel sowel as die verleentheid by die begrafnis van 'n moonltike nie-blanke maat wat in hierdie strofe genoem word as gedagtegange wat kan lei tot die skepping van 'n gedig, is onderwerpe wat op ander vlakke reeds deur Jonker gehanteer is in van haar gedigte.

Strofe 3

Die spreker se tweede opsie wat betref gedagtegange wat poësie kan genereer, word beskryf as “meer modern”. Waar die denkrigting wegbeweeg van die self en 'n meer algemene koers inslaan, is in die derde strofe op die self gerig. Die neiging in Afrikaanse letterkunde in die vroeë sestigerjare was een van vernuwing. Die Beweging van Sestig, soos dit bekend gestaan het, het onder andere baie skrywers, insluitende Jonker, betrokke gesien by “aksies, versoekskrifte en onderhoude met koerante om die sensuurbedeling te verander” (Kannemeyer:1988:241). Hierdie pogings was daarop gemik om die vryheid van die kuns te verseker, nie net in terme van die politieke inhoud van vele nuwe skrywers soos Breyten Breytenbach, Adam Small en André P. Brink nie, maar ook die vrye vorm van die vers.

Die verskillende buitelandse literêre invloede wat Kannemeyer noem by sy bespreking van prosateurs, sluit dié digters nie uit nie. Jonker is ook een van diegene wat skrywers soos Franz Kafka met sy “angservaring in 'n vreemde wêreld”, Jean-Paul Sartre se eksistensialisme en Vladimir Nabokov se “gedurfde seksuele openheid” (Kannemeyer:1988:247) as invloed in haar werk weerspieël.

Dit is veral die denkpatoon wat op eksistensialistiese wyse in hierdie gedig en in hierdie strofe na vore kom as die spreker op moderne denkwyse sal besin oor hoe haar “lewe in die stof” lê. Die woordeboekbeskrywing van eksistensialisme is voldoende vir hierdie bespreking, aangesien dit die kern van dié denkwyse saamvat. Eksistensialisme word beskryf as 'n denkrigting wat menslike bestaan in elke situasie die middelpunt maak en “deur ondersoek na die konkrete bestaanswyse van die mens die sin van die lewe wil deurgrond” (Odendal et al:1979:196).

Hiermee sê ek nie dat Jonker probeer om haar sin vir die lewe in die gedigte probeer uitwerk deur 'n ondersoek na die konkrete bestaanswyse van die mens nie, maar wel dat sy haar lewe in die middelpunt stel en na self-ondersoek tot die slotsom kom dat haar lewe reeds "in die stof" lê. Die ondersoek na die sin van die lewe word dus nie in die gedig gedoen nie, maar het reeds in die digter se gedagtes plaasgevind voordat ons haar konklusie in die gedig teëkom.

Die gebruik van die term "modern" om die denkwyse in die strofe te beskryf, dui vir my daarop dat Jonker die fokus op eie bestaan en die vraag na eie bestaansreg en betekenis in konteks van die wêreld waarin die digter hom of haarself bevind, wil plaas.

As 'n digter van sestig is sy beïnvloed deur ouer 'digters van dertig' soos Van Wyk Louw en Opperman, soos in hoofstuk 3 reeds bespreek is, en daarom kry ons die twee uiteenlopende uitgangspunte in strofes 2 en 3. Strofe 2 se metafisiese bepeinsing herinner sterk aan Van Wyk Louw se styl, terwyl strofe 3 se fokus op eie bestaan eg Jonker is, 'n samevloeiing van die oue en die nuwe, as ek dit so kan noem.

Die feit dat die spreker self die "lied van lof" moet sing om haarself op te beur, versterk die self-onderzoekende, self-onderhoudende aard van die eksistensialistiese denker. Maar dit wek ook die beeld van 'n baie eensame mens wat nie net neergevel word deur gevoelens van onwaardigheid en liefdeloosheid nie, maar wat ook self moet probeer om te herstel van hierdie gedagtes. Hierdie loflied hoef nie net op haar as persoon gemik te wees om haar eie goedheid te besing nie, dit kan 'n loflied aan God wees wat sy vir haarself sing om 'n geestelike 'hupstoot' te kry. Amper soos 'n herinnering aan haarself dat daar tog iemand is wat vir haar omgee, al is dit iemand wat sy nie kan sien of hoor of voel nie.

Die frase "hoe lê my lewe in die stof" hoef nie net geïnterpreteer te word as 'n lewe wat niks werd is en daarom in die stof lê nie. Dit kan ook geïnterpreteer word as 'n soeke na die dieper betekenis van die oorsprong van die lewe op aarde. Jonker was goed bekend met die Bybel en het sekerlik die skeppingsverhaal waar God die mens uit stof geskape het, goed geken (Genesis 2:7), en in hierdie interpretasie lê die klem op die 'hoe' en nie die feit dat die lewe in die stof is nie. Dit verskuif weer eens die fokus na

introspeksie en 'n bestekname van hoe waardevol haar lewe eintlik vir haarself en die mense om haar is.

Na aanleiding van haar besluit om tog hand aan eie lewe te slaan, wil die antwoord blyk te wees dat sy nie veel gedink het van hoe haar lewe in die stof lê nie. Die waarde daarvan was nie genoeg om met die lewe voort te gaan nie.

Tot op hierdie punt beweeg Jonker al om die onderwerp van lewe en dood, en die dood self word nie aangespreek of verpersoonlik soos in Sexton se gedig nie. Eers in strofe 4 beweeg ons nader aan die begeerte wat daar by die spreker is om na aan die dood te bly.

Strofe 4

Die woordjie “maar” waarmee die strofe begin, dui onmiddellik 'n verandering van rigting aan in die redenasie en denkwyses wat sover in die gedig gebruik is. Dit impliseer ook dat 'n teenstelling van dit wat reeds gesê is, gaan volg. En dit is die twee strofes oor dwalende gedagtegang wat poësie inspireer, wat in teenstelling met die werklikheid van die spreker se lewe gestel word.

'n Deel van hierdie werklikheid is die geliefde wat die spreker verlaat het. Dit is onnodig om enige name hier te probeer noem, maar dit is baie duidelik in Jonker se poësie dat mans 'n baie belangrike deel van haar lewe uitgemaak het, veral diegene met wie sy 'n liefdesverhouding gehad het. Selfs lank nadat 'n verhouding verbreek is, het sy nog gedigte aan die geliefde opgedra in nostalgie en herinnering aan die verhouding wat sy eens met die man gehad het.

Die feit dat die spreker “elke dag sal... onthou” hoe die geliefde uit haar huis vertrek het, verleen 'n finaliteit aan die wete dat sy hom nooit sal kan vergeet nie. En die impak wat daardie einde aan 'n liefdesverhouding op haar gehad het, kom sterk deur in die laaste twee reëls van hierdie strofe as sy sê dat sy elke dag “meer tuis” tussen die grafte voel.

Verwoesting en hartseer is deel van enige einde aan 'n besonder belangrike verhouding, maar in plaas daarvan dat die spreker deur 'n tydperk van rou gaan en dan herstel, verkies sy om tussen die grafte te bly. Sy verkies om na aan die dooies te bly wat begrawe is, want sy self voel net so

dood soos hulle, maar op 'n geestelike en emosionele vlak. Haar fisiese dood sou eers later bykom, alhoewel sy hier reeds die begeerte duidelik maak dat sy vir altyd in die begraafplaas sal wil bly totdat sy fisies begrawe kan word.

Dit is haar keuse om elke dag tussen die herinneringe en hartseer van 'n dooie verhouding te bly, en met die verloop van tyd word dit vir die spreker soos 'n tuiste. Nes Jonker verkies het om weg te kom van die pers en mense wat haar wou ontleed en beskuldig van egbreuk, en eerder te ontvlug in haar poësie, so is die spreker ook gelukkiger ver weg van die alledaagse lewe en dit wat daarmee gepaard gaan.

Die gebruik van "elke dag" in hierdie strofe dui vir my op die finaliteit en beslistheid van die emosies van die digter. Dit dui daarop dat dit onmoontlik sal wees om ooit te herstel van watter pyn sy ook al ervaar het. Dit sal dan onmoontlik wees om van gedagte te verander en weer tuis te voel in die normale samelewing, want die begraafplaas, die plek van ou herinneringe en spoke, is haar finale tuiste voordat sy, soos Plath, die dood betree.

Waar Plath reguit sal sê dat die doodgaan 'n kuns is, impliseer Jonker dat sy graag sal wil doodgaan deur 'n spreker te skep wat in die begraafplaas tuis voel. Dit twee digters se hantering van die dood is in skerp teenstelling met mekaar. Soos ek reeks aan die begin van die hoofstuk gesê het, is Jonker se hantering van die onderwerp vir my naïef in vergelyking met Plath en Sexton s'n.

Miskien moet ek dit wysig deur te sê dat haar hantering van die dood en begeerte tot selfmoord baie meer subtiel, eerder as kinderlik naïef is. Waar Plath summier diegene aanspreek wat haar tot die dood dryf, sal Jonker eenvoudig 'n reël of twee afstaan aan sentimentele stellings soos "sal ek onthou / hoe jy vertrek het uit my huis" (reël 13-14), of "ek betreur jou wasige liggaam" (Jonker:1994:107), of "ek het gedink dat ek jou kon vergeet" (Jonker 1994:40) om sodoende die rede aan te voer vir haar hartseer en behoefte aan ontvlugting.

Plath se proses van herwinning nadat die selfmoordpoging misluk het, word as 'n smeltingsproses beskryf in *Lady Lazarus*. Die titel van die gedig gee ons die inligting dat sy net soos die Bybelse Lasarus wat deur Jesus teruggeroep is die lewe in (Johannes 11:43,44), uit die dood opgestaan het, maar vir haar is dit die mense van wie sy probeer wegvlug wat die terugroep

en reddingswerk doen. Hierdie mense word in vele terme aangespreek, van “Herr Doktor” en “Herr enemy” (strofe 21), tot “Herr God” en “Herr Lucifer” (strofe 26) wat veelseggend is van hoe die spreker oor hulle voel. Met die aanlas van die “Herr” aanspreekvorm en die pynlike proses van ‘hergeboorte’ wat Plath beskryf, roep sy die hele Nazi-konsentrasiekamp-interteks op.

Maar met die ander titels van dokter en vyand, tot God en Lucifer, beroep Plath haar op ‘n hele nuwe interteks, dié van menslike redder in die vorm van ‘n dokter en dan die Godheid self wat skepper is van al wat leef. En aangesien sy besluit het dat sy nie meer wil lewe nie, vaar sy uit teen hierdie gesagsfigure wat haar van haar doel – om te sterf – weerhou. Hierdie woede is nêrens by Jonker teenwoordig nie, en dit is moontlik haar persoonlikheid wat nie toelaat dat sy op so ‘n harde, amper gewelddadige wyse oor die dood en haar begeerte om selfmoord te pleeg, skryf nie.

Selfs as ons na die laaste strofe van *Lied van die grafgrawer* gaan kyk, bly die verwysing na die dood subtiel en op die agtergrond van haar emosies en self-verwytende gedagtes.

Strofe 5

Weer eens word die wakende skraal sipresse genoem, en hierdie keer in dieselfde strofe as die kind wat sy begrawe het. Daarom dan die keuse om die bome met wakende mense te vergelyk. Soos ek vroeër genoem het, is die idee dat hulle soos ouers oor hul slapende kinders waak, vir Jonker miskien iets waarin sy kan berus. Sy kan nie meer oor haar kind waak nie, en dieselfde skuldgevoelens wat ek in hoofstuk 2 met die gedig *Swanger vrou* geïdentifiseer en bespreek het, is weer hier ter sprake.

Die kind wat sy begrawe het, is die een wat sy laat aborteer het. In hierdie stadium is die leser oortuig van die feit dat hierdie begraafplaas nêrens is waar mense dit kan besoek nie. Dit is die begraafplaas van Jonker se herinneringe en haar verlede. Die enigste mense wat weet van hierdie aborsie (buiten die personeel wat die prosedure uitgevoer het) is Jonker self en, in hierdie gedig, “die winterwind”.

Die feit dat die kind “sonder gebed of ‘n lied of ‘n graf” begrawe is, dui daarop dat sy of haar bestaan nooit erken is of sal wees nie. Gebede, liedere en grafte (met serke) is alles gedoen ter ere van en ter herinnering aan die

mens wat afgesterwe het. Selfs in die De Lange-gedig in hoofstuk 4 van die skripsie het die Ingrid Jonker-karakter mense gehad wat by haar begrafnis gesing en gebid het.

Die eensaamheid van die spreker word beklemtoon deur die laaste reël van die gedig waar dit net sy en die winterwind is wat die begrafnis vir die ongebore kind bygewoon het. Dit is ook 'n akkurate weerspieëling van die werklikheid, en Jonker se lewenslange stryd om die eensaamheid te beveg en die alleenwees af te weer.

Tog, met hierdie gedig is daar 'n unieke samevatting van al die dinge in haar lewe wat 'n invloed op haar poësie gehad het. Daar is die twee sienswyses waarop sy gekonsentreer het, die metafiese invloed en die individu se soek na betekenis en bestaansreg wat in baie van haar gedigte te bespeur is.

Daar is ook die noem van die geliefde wat afskeid geneem en haar verlaat het. Hierdie invloed op haar poësie is seker die mees omvattende. As ons net na die bundel Kantelson kyk, is daar ses gedigte wat aan André gerig is, vyf aan Jack gerig en agt gedigte waar die aangesprokene duidelik 'n minnaar of geliefde is. Dit is 'n totaal van negentien gedigte uit 'n bundel van drie-en-dertig wat aan geliefdes gerig is of waarin minnaars aangespreek word.

In *Lied van die grafgrawer* is dit asof die dood die plek van die geliefde kom inneem. En sy verkies dit om tussen die grafte te bly om sodoende so na as moontlik aan hierdie nuwe geliefde te wees. Daarom voel sy haar al hoe meer tuis in die begraafplaas, want hoe meer tyd sy daaraan spandeer om haar dood te beplan, hoe meer verlief raak sy op die dood en die idee van sterf. Dié romanse met die dood groei namate sy die redes om aan te hou lewe een vir een uitkanselleer.

Die invloed wat romantiese verhoudings op haar werk gehad het, is ook heel moontlik waarom soveel kritici geneig is om sekere verse as minderwaardig te sien, omdat dit nie groot filosofiese vraagstukke aanspreek, politiese propaganda of sosiale kommentaar is nie. Die liefdesverse word as minder belangrik en dikwels minder intellektueel beskou, wat veroorsaak dat Jonker se oeuvre amper gehalveer sal moet word as hierdie gedigte nie in

aanmerking geneem kan word by 'n ernstige bespreking van haar waarde as Afrikaanse skrywer nie.

Hierdie lied van die grafgrawer, alhoewel sy hom self "sing", kan as 'n elegie gesien word in die konteks van haar lewe as 'n geheel. Op subtiële, tog duidelike wyse, deel Jonker met ons haar diepste hartseer en verlies, asook dit wat haar gedagtes rig tot die kwessie van lewe en dood en haar vervreemding van alles wat met die lewe te doen het. Ook die rassekwessie kom onder bespreking en haar gevoel hieroor skemer tog tot 'n mate deur.

Sy omhels die lewe tussen die dooies en voel haar tuis, net soos in die "donker stroom" van die gedig met dié titel, waar dit stil en donker en rustig is. Tussen die grafte sal die media haar nie kom lastig val nie, diegene wat haar verlaat het sal haar nie daar kom soek nie. En as sy sou sterf, sal dit nie juis 'n groot skok wees om haar tussen die grafte te kry nie, want sy het tog die meeste van haar tyd daar deurgebring.

Die gedig se fokus is ten laaste op ander mense gerig, eers die geliefde en dan haar verlore kind. Net so onselfsugtig as wat sy as mens was, so verkies sy om die fokus van haarself af te haal en op 'n ander te plaas. Plath se gedig eindig, in teenstelling hiermee, met haar spreker wat soos 'n feniks uit die as verrys en die lewe met geweld aanpak:

"Out of the ash / I rise with my red hair / and eat men like air." (*Lady Lazarus*, strofe 27), met geen gedagte aan enigeen anders as syself nie. 'n Onmisbare beeld van die digter self is hierdie woorde van Plath, waar Jonker aan die ander kant saam met die winterwind by die begrafnis van haar kind bly staan, haar identiteit so onduidelik en misterieus soos die nimf waarmee sy vergelyk is.

Samevatting

Met verloop van die skripsie was daar baie dinge uit die ondersoek en kritiese lesings van Jonker se gedigte wat my vermoede oor haar waarde as digter bevestig het. Wat aanvanklik 'n studie oor 'n gunsteling-digter was, het ontwikkel in 'n diepgaande ontdekking van haar waarde as Afrikaanse digter.

Die nuwe staatspresident, mnr. Nelson Mandela, het destyds in sy openingsrede van die nuwe parlement op 24 Mei 1994 gesê dat Ingrid Jonker vir hom die simbool geword het van die hoop wat hy vir die nuwe Suid-Afrika

het. Hy het haar waarde as digter, Suid-Afrikaanse burger, Afrikaan, kunstenaar en mens besing, en uitgewys dat sy die vermoë gehad het om in 'n tyd toe dit moeilik was om enige hoop te hê, haar hoop op die toekoms van hierdie land verwoord in haar gedig *Die kind wat doodgeskiet is deur soldate in Nyanga* wat ook deur haarself in Engels vertaal is.

Op soortgelyke wyse het Jonker vir baie jong digters en lesers 'n simbool van vryheid deur middel van poësie geword. Haar vermoë om ten spyte van die omstandighede haarself op so 'n wyse te kon uitdruk deur die medium van digkuns, is iets besonder en bewonderenswaardig.

Waar Sylvia Plath die stelling maak dat dit vir haar 'n kuns is om dood te gaan, wil ek sê dat dit vir Jonker 'n kuns was om te lewe. Die manier waarop sy vir 'n hele paar jaar lank met die verwerping, verlies en eensaamheid saamgeleef het, en nog die beeld van "n 'normale lewe' aan die media kon voorhou, is inderdaad 'n kuns. Sy het ook te midde van die negatiewiteit wat sy dikwels ervaar het, tog 'n verskil gemaak in soveel ander mense se lewens omdat haar aandag en haar liefde onselfsugtig was. Sy het in 'n tyd toe dit teen die wet was met mense van ander kleurgroepe geïntegreer en hulle menswaardigheid gerespekteer en probeer opbou.

Dit is jammer dat sy nie op soortgelyke wyse oortuig kon word van haar eie menswaardigheid, om sodoende haar bestaan in die lewe te kon bevestig nie. Die postume publikasie In Memoriam: Ingrid Jonker is, dalk nog meer as haar eie werk, 'n bevestiging van die impak wat sy op die Afrikaanse literatuur sou kon hê as sy langer geleef en geskryf het. Maar ons kan aanvaar dat dit wat ons wel van haar het, vir toekomstige generasies nog baie plesier sal verskaf, insigte sal meebring en dalk hul eie lewenservaring sal eggo.

Die literêre erfenis wat sy agtergelaat het, is 'n waardige getuienis van Ingrid Jonker se menswees – haar lewe en strewe, liefde en leed, haar ervarings as vrou, moeder, minnares en digter.

Slot:

Die biografiese basis vir my besprekings, wat ek reeds in die eerste hoofstuk begin bou het, is een van die belangrikste bene waarop hierdie skripsie staan. Reeds met die definiëring van die begrip historiografie het ek probeer om dit duidelik te maak dat in die geval van Ingrid Jonker en my ondersoek van haar werk, haar lewensgeskiedenis 'n integrale rol speel by die verstaan en interpretasie van haar gedigte.

In die tweede hoofstuk waar aspekte van die simbool in Jonker se gedigte bespreek word, het ek verwys na haar vader tydens die ondersoek na die vader-figuur-simbool. Dit is hierdie verhouding met haar vader wat veroorsaak het dat soveel hartseer beelde en gebroke verhoudings die onderwerp of tema geword het van haar skryfwerk. Die vader-figuur as simbool het as natuurlike gevolg gehad die ondersoek van die kind-figuur as simbool.

Hier het ek voortgegaan om die werklike verhouding tussen Jonker en haar vader as spieël te gebruik vir die vader- en kind-sprekers en karakters in die gedigte *Toemaar die donker man en Swanger vrou*. Tydens hierdie bespreking het die fasette van Jonker as moeder na vore gekom om te herinner aan my openingsvraag, of Jonker kind, vrou, moeder, digter, mite of ikoon is. Die kind- en moeder-fasette is in hierdie stadium dan reeds goed bespreek en vele aspekte van Jonker se kind-wees en moederskap is aan die lig gebring met die ondersoek van simbool aspekte in die genoemde gedigte.

Die laaste simbool-aspek wat ek gekies het om te bespreek, is die donker en die water. Hierdie simbole het sterk primordiale waarde en het 'n natuurlike verbinding gemaak met die fokus van die volgende hoofstuk waar ek na die primordiale in Jonker se poësie kyk. Daar is slegs na aspekte van die simbool gekyk in hoofstuk 2, aangesien 'n volledige studie van dié simbool 'n grootse taak is wat nie in hierdie skripsie aangepak sou kon word nie.

Hoofstuk 3 is waar ek 'n verdere eienskap van die historiografiese aard van my ondersoek, die invloed wat mede-digters op Jonker se werk gehad het, uitlig. Ek het gevoel dat Opperman en Van Wyk Louw as twee

van die grootste Afrikaanse digters van hul tyd, en eintlik alle tye, die beste voorbeelde sou wees van kontemporêre digters in Jonker se leeftyd. Alhoewel sy 'n jonger digter was het sy tog kontak gehad met Opperman by die Universiteit van Stellenbosch, en het beide hy en Van Wyk Louw kennis gedra van Jonker se debuut en ontwikkeling as digter.

Deur uit te lig hoe eenders hierdie drie digters se hantering van die primordiale soms is, en tog hoe uiteenlopend in styl en uitbeelding hul gedigte is, wou ek probeer wys dat Jonker se werk met net soveel erns bestudeer kan word as dié van Opperman en Van Wyk Louw, met verrassende en insiggewende resultate.

Om 'n omvattende studie van die primordiale in Jonker se gedigte te maak, sou 'n skripsie op sy eie wees. Daarom het ek my beperk tot die elemente van water, duisternis, drenkelingskap en die Adamiese bestaan, wat in die gedigte van Opperman, Van Wyk Louw en Jonker in daardie hoofstuk bespreek word. Daar het egter meer invloed vanuit Jonker se lewe en pen gevloei as dit wat haar tydgenote raak. Ook die jonger Afrikaanse digters is by haar lewe ingetrek.

In hoofstuk 4 word tydgrense dus oorgesteek en bring ek die werk van Lina Spies en Johann de Lange in by die bespreking. Alhoewel albei hierdie digters na Jonker se dood gedebuteer het, wou ek graag wys hoe die teks van 'n persoon se lewe, in dié geval Jonker se gedigte en artikels oor haar, kan voortbestaan op nuwe maniere. Die gedig *Sexton en kie* en *Ingrid Jonker* beroep hulle op biografiese gegewens, wat die aaneenlopende lyn van die historiografiese aard van die ondersoek voort voer.

Hier het ons ook gesien dat dit nie net Jonker is wat gely het aan lewensmoegheid nie. Die twee digters wat in Spies se gedig na vore kom, Sylvia Plath en Anne Sexton, speel dan ook 'n belangrike rol later in hoofstuk 5.

Spies en De Lange se gedigte is veel meer as bloot huldeblyke aan 'n gestorwe Afrikaanse digter. Hulle werk lewer bewys vir my stelling dat Jonker nie sommer vergeet gaan word nie. Of mense nou haar gedigte weer sal begin lees of net weer aan haar lewe en tragiese einde sal dink, Ingrid Jonker sal gedagtes aanroer.

Deur te wys watter naklanke daar van Jonker in die tagtiger- en neëntigerjare is by die jonger digters, het ek gehoop om te wys dat die term historiografie nie beperk is tot dit wat geskied in 'n persoon se leeftyd nie. By Jonker kom dit beslis nie tot 'n einde met haar dood nie; dit duur steeds voort. Haar lewensuitkyk en die manier wat dit in haar gedigte uitgebeeld word, was dan ook dit waarmee ek die ondersoek wou afsluit. Ek het gekies om dit deur middel van 'n ontleding van Anne Sexton en Sylvia Plath se gedigte te doen.

Soos by Jonker, speel die biografiese ook 'n groot rol in Sexton en Plath se gedigte, maar dit is een van die kleiner ooreenkomste tussen die drie digters. Hul hantering van soortgelyke temas, die aanwesigheid van dieselfde oer-simbole en primordiale elemente, is die redes waarom ek hulle die laaste bydrae wou laat maak tot hierdie ondersoek van Jonker se werk.

Die Sexton-gedig is 'n tipe elegie vir Sylvia Plath, en ek het gedink dat dit, na die De Lange-gedig, 'n gemaklike oorgang bied tot die nuwe insigte van hoofstuk 5. Alhoewel Sexton nie veel van haarself verraai in die gedig nie, is haar uitlatings aan Sylvia soos vensters wat oopgemaak word en ons 'n kykie gee in haar eie gemoed.

Die manier waarop sy skryf oor haar en Sylvia se tyd saam, en hoe sy haar verwyrt oor sekere dinge, het my sterk herinner aan Jonker se liefdesgedigte, waar daar op uiters persoonlike wyse met die aangesprokenes gepraat word. Net soos Jonker, skroom Sexton dan ook nie om biografiese inligting uit Sylvia se lewe deel te maak van haar gesprek met hierdie dooie vriendin nie. Alhoewel Jonker se minnaars nie werklik doodgegaan het nie, het hulle, nes Anne se Sylvia, haar lewe verlaat.

Plath se verbintenis met Jonker eindig ook nie by die selfmoord en doodsoobsessie nie. Daar is etlike verwysings, soos by Jonker, na die vaderfiguur in Plath se gedig *Lady Lazarus* soos by Jonker, en herinner aan die simbool wat in hoofstuk 2 bespreek is. Plath ontbloot haarself, haar psige, op so 'n wyse dat dit moeilik raakgesien word deur 'n onervare leser. Net soos met die Jonker-gedig *Lied van die grafgrawer* sou die aspekte van Jonker se lewe wat daarin weerklink, onopgelet verbygegaan het as ek nie die moeite gedoen het om haar beter te leer ken nie. Ek wou dan ook aan die leser die

geleentheid bied om haar op hierdie manier, deur die spieël van haar poësie, te sien.

Aan die einde van hierdie ondersoek hoop ek dat die invloed wat Jonker se lewe, en die mense met wie sy te doen gehad het, nie as die bepalende maatstaf gesien sal word waarmee haar poësie gelees en verstaan word nie. Dit is eerder verduidelikend en verrykend tot die lees van 'n Jonker-tekst en skep 'n wyer literêre spektrum, waarbinne lesers van enige ervaringsvlak hulle tuis in haar oeuvre kan voel.

University of Cape Town

Bibliografie:

- Allison, A. W., red. 1983 The Norton anthology of poetry, New York, W. W. Norton and Company
- Antonissen, R. 1961 Die Afrikaanse literatuur van aanvang tot hede, Kaapstad, Nasionale Boekhandel
- Baines, N. 1965 Ingrid Jonker – a tribute, in Contrast XIII, red. J. Cilliers, pp. 5-7
- Bloom, H. 1973 The anxiety of influence, New York, Oxford University Press
- Cirlot, H. 1962 A dictionary of symbols, Wiltshire, Redwood Press Ltd
- Coetzee, J. H. red. 1976 Woord en daad, Oktober uitgawe
- De Klerk, W.A. 1966 Die klein laertjie, in In memoriam: Ingrid Jonker
- De Lange, J. 1982 Waterwoestyn, Kaapstad, Human & Rosseau
- 1984 Akwarelle van die dors, Kaapstad, Human & Rosseau
- 1990 Wordende Naak, Pretoria, Haum Literêr
- Humphries, 1957
- Ingrid Jonker Prysfonds, 1966 In memoriam: Ingrid Jonker, Kaapstad, Human & Rosseau
- Jonker, I. 1958 Ingrid Jonker neem Jan Rabie onder haar vlerk, in Die Burger, 29 November

- Jonker, I. 1994 Ingrid Jonker versamelde werke, Kaapstad, Human & Rosseau
- Jung, C. G. 1966 The psychology of transference, London, Ark Paperbacks
- Kannemeyer, J. C. et al. 1964 Kriterium, Jaargang 1, nr. 4, Januarie
- Kannemeyer, J. C. 1983 Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Pretoria, Academica
- - - 1988 Die Afrikaanse literatuur 1652 – 1987, Kaapstad, Human & Rosseau
- Kristeva, J. 1980 Desire in language: A semiotic approach to literature and art, Vert. deur L. Roudiez, New York, Columbia University Press
- Le Roux, E. 1980 Tussengebied, Johannesburg, Perskor
- Marais, E.N. 1966 Die leeus van Magoeba en ander verhale, Pretoria, Van Schaik
- Myers & Simms, 1989 The Longman dictionary of poetic terms, New York, Longman
- Nienaber, P. J. 1966 Beeld van 'n digter: NP van Wyk Louw, Kaapstad, Nasionale Boekhandel
- Odendal, F. F. red. 1979 HAT verklarende woordeboek van die Afrikaanse taal, Johannesburg, Perskor Uitgewery
- Opperman, D. J. 1979 Komas uit 'n bamboesstok, Kaapstad, Human & Rosseau
- Opperman, M. 1987 D. J. Opperman versamelde poësie, Kaapstad, Tafelberg Uitgewers en Human & Rosseau
- Owens, C. 1992 Beyond recognition, Berkeley, University of California Press

Sexton, A. 1964 Sylvia's death, in Poetry 103, June

Spies, L. 1982 Oorstaanson, Kaapstad, Human & Rosseau

Van Wyk Louw, N. P. 1962 Tristia, Kaapstad, Human & Rosseau

1963 Die Bybel in Afrikaans, Kaapstad, Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika

1964 Die Huisgenoot, 3 Julie

1965 The Argus, Dinsdag, 20 Julie

University of Cape Town

Death and Burial of Cock Robin – Anonymous
(later version of Mother Goose rhyme)

Who killed Cock Robin?

“I,” said the Sparrow,
“With my bow and arrow,
I killed Cock Robin.”

Who saw him die?

“I,” said the Fly,
“With my little eye,
I saw him die.”

Who caught his blood?

“I,” said the Fish,
“With my little dish,
I caught his blood.”

Who’ll make his shroud?

“I,” said the Beetle,
“With my thread and needle,
I’ll make his shroud.”

Who’ll dig his grave?

“I,” said the Owl,
“With my spade and trowel,
I’ll dig his grave.”

Who’ll be the parson?

“I,” said the Rook,
“With my little book,
I’ll be the parson.”

Who’ll be the clerk?

“I,” said the Lark,
“I’ll say Amen in the dark;
I’ll be the clerk.”

Who’ll be chief mourner?

“I,” said the Dove,
“I’ll mourn for my love;
I’ll be chief mourner.”

Who’ll bear the torch?

“I,” said the Linnet,
“I’ll come in a minute,
I’ll bear the torch.”

Who’ll sing his dirge?

“I,” said the Thrush,
“As I sing in the bush,
I’ll sing his dirge.”

Who’ll bear the pall?

“We,” said the Wren,
“Both the cock and the hen;
We’ll bear the pall.”

Who'll carry his coffin?
 "I," said the Kite,
 "If it be in the night,
I'll carry his coffin."

Who'll toll the bell?
 "I," said the Bull,
 "Because I can pull,
I'll toll the bell."

All the birds of the air
Fell to sighing and sobbing,
When they heard the bell toll
For poor Cock Robin.

P.S.
To all it concerns,
This notice appries,
The Sparrow's for trial,
At next bird assizes.

University of Cape Town

Lady Lazarus

	Strofe
I have done it again , One year in every ten I manage it –	1
A sort of walking miracle, my skin Bright as a Nazi lampshade, My right foot	2
A paperweight, My face a featureless, fine Jew linen.	3
Peel off my napkin O my enemy. Do I terrify? –	4
The nose, the eye pits, the full set of teeth? The sour breath Will vanish in a day.	5
Soon, soon the flesh The grave cave ate will be At home on me	6
And I a smiling woman. I am only thirty. And like the cat I have nine times to die.	7
This is Number Three. What a trash To annihilate each decade.	8
What a million filaments. The peanut-crunching crowd Shoves in to see	9
Them unwrap me hand and foot – The big strip tease. Gentlemen, ladies,	10
These are my hands, My knees. I may be skin and bone,	11
Nevertheless, I am the same, identical woman. The first time it happened I was ten. It was an accident.	12
The second time I meant To last it out and not come back at all. I rocked shut	13
As a seashell. The had to call and call	14

And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying 15
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell. 16
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell. 17
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day 18
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

"A miracle!" 19
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge, 20
For a word or a touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes. 21
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus, 22
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek. 23
I turn and burn.
Do you think I underestimate your great concern.

Ash, ash – 24
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there –

A cake of soap, 25
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer, 26
Beware
Beware.

Out of the ash 27
I rise with my red hair
And eat men like air.

SYLVIA PLATH (1965)