

Hoofstuk 5

Verwante literatuur en tersaaklike terme en teorieë

We are today, as Adrienne Rich expressed it, finding our way to read and to rewrite ‘the book of myths / in which / our names do not appear.’ There can be no doubt that the stationary, conventional place of women, that place ordained by the patriarchy, by male founded religions, and protected by women who fear anxiety, uncertainty and liminality, that place occupied by our mothers, will always be attractive to those who would rather be safe than sorry. Yet a life without danger, with no question about what the future may hold, is not a life, it is accurately structured drama, a play in which our parts are written for us. The threshold, on the contrary, is the place where as women and as creators of literature, we write our own lives and eventually, our own plays - Heilbrun (1999: 102).

Inhoudsoorsig

Hierdie hoofstuk bevat verkenning van verwante literatuur en vrugbare benaderings waaruit geput is vir 'n eksperimentele feministiese biografie (Hoofstuk 6). In hierdie hoofstuk word gekyk na verskynsels soos die belydenisdigter, *poète maudits* en die kultusfiguur wat toepaslik is vir 'n studie oor Ingrid Jonker. Daar word stilgestaan by problematiese vader-dogterverhoudings soos beleef deur Penny Cloutte en Jean Stafford en huweliksverhoudings waar die manlike skrywer van sy vrou verwag het om haar eie skryftalent en aspirasies in diens van sy loopbaan op te offer. Om iets te probeer verstaan van die kompleksiteit van Jonker se lewenskeuses, sal die rol van Jungiaanse argetipes soos gevind in sprokies en mites ondersoek word. Verder kom tersaaklike konsepte van die sielkundige teorie *Transactional Analysis*, soos dié van 'n “lewensdraaiboek” (*script*), wat rigtinggewend op 'n individu se lewe inwerk, in die kollig.

5.1 Biografiese data oor vergelykbare digters

Jonker behoort tot 'n groep woordkunstenaars wat dikwels in dieselfde asem genoem word, soos Sylvia Plath, Anne Sexton, Virginia Woolf, Marina Tsvetaeva en ander wat almal selfmoord as raakpunt het. Kort biografiese sketse oor hulle volg sowel as van die skrywers Jean Stafford en Penny Cloutte wat onder negatiewe vader-dogterverhoudings gely het.

5.1.1 Sylvia Plath (1932 – 1963)

Hierdie kunstenaar se lewe toon opvallende ooreenkomste met dié van Jonker en die twee word dikwels in dieselfde asem genoem. Plath is in Boston, Massachusetts gebore, het as begaafde jong digter met 'n beurs in Engeland gestudeer en was met Ted Hughes, Poet Laureate van Engeland, getroud. Sy en Jonker is tydgenote en het binne 'n paar jaar van mekaar hul eie lewens geneem. Hulle was albei belydenisdigters, maar Plath se gedigte getuig van groter tegniese bedrewenheid en 'n ryker intellektuele verwysingsveld, te danke aan haar bevoorregte opvoeding en belesenheid. Meer as by Jonker, word belydenisgedigte oor liefdesverraad afgewissel met politiek bewuste verse. Die toonaard van haar werk is soms ekstasies, meestal droewig. Beide vind aanklank by die werk van die Ierse digter W.B Yeats en die Wallieser Dylan Thomas. Wat Hewitt (1970: 1764) van Plath sê, geld in groot mate ook vir Jonker, behalwe dat “notoriety” miskien ‘n arbitrêre woordkeuse is:

After her suicide in 1963, Sylvia Plath gained that kind of public notoriety that seems inevitably reserved for just those artists who die voluntarily. (...) Critics pointed to the suicidal hints within her beautifully crafted poems and implied that their authenticity divined somehow from the *fait accompli*. (...) While it is inescapable that the grim humour of Plath's work reflects the personality of a suicide, the actual life, the liveliness, the play within her writing is too often missed by readers whose attention is diverted by her death. That she did so within the confines of motherhood and a shaky marriage suggest that like a citrus seed, poets progress fastest when squeezed. And her cry of desperate ordinariness reminds us that the universe of death may be far more intriguing to the genius than flower gardens and changing diapers.

Vir Hewitt (1975: 1765) lê haar talent nie soseer daarin dat sy 'n unieke visie openbaar nie, maar in hoe kompak en byna ordelik sy haar visie in taal inkleef, sodat die vernuf altyd 'n treffende kontras vorm met die patos wat uit haar digkuns spreek.

Om met 'n ander ambisieuse digter getroud te wees, het vir Plath unieke probleme ingehou. Twee swangerskappe kort na mekaar het hul tol geëis in die vorm van 'n verswakte immuunstelsel en 'n gepaardgaande energietekort. Depressie is afgewissel met tye van oorvloedige geesdrif en optimisme. Haar biograaf, Wagner-Martin (1988: 176) brei op haar probleme uit:

With Ted's growing stature in poetry and work for the BBC, Sylvia was increasingly identified as Sylvia Hughes, Ted's wife (...) As housewife-and-mother became Sylvia's identity in public, maintaining her identity as a writer at home was difficult.

Plath het skaars tyd vir haar eie skryfwerk gehad, maar het Hughes s'n dikwels oorgetik en nadat hy 'n literêre prys gewen het, selfs sy korrespondensie gehanteer. Emosioneel en intens, kon sy egter nie altyd die rol van gulhartige gasvrou vervul nie, en een van haar besoekers het by geleentheid geskryf: "Her aggression was relentless and dominated the reactions of all present" (Wagner-Martin 1988: 174).

Plath se outobiografiese roman, *The Bell Jar*, handel oor 'n jong vrou se eerste ernstige romanse, die mislukking daarvan, haar depressie, selfmoordpoging en, 'n belangrike motief in Plath se werk, haar uiteindelijke herstel. Wagner-Martin (1988: 185) sê daarvan:

She wanted her novel to speak for the lives of countless women she had known – women caught in conflicting social codes who were able to laugh about their plight. (...) No woman can have it all, but choosing is difficult.

Daar is tekens dat Hughes se ambisie om 'n befaamde digter én 'n sorgsame vader te wees, tot 'n mate van innerlike wroeging gelei het, maar dit het hom klaarblyklik nie gehinder toe hy 'n buite-egtelike verhouding aangeknoop en sy vrou, dogter en seun verlaat het nie. Vir Plath, soos vir die meeste vroue, was haar rol as vrou en moeder

sentraal tot haar menswees, maar dit was ook die geval met haar kunstenaarskap. Hughes was vasberade om sy gesin slegs uit sy private skryfwerk te onderhou en dit het spanning rondom finansies geskep. Daarom, sê Wagner-Martin (1988: 181): “Marriage might have been easier had either Ted or Sylvia been less ambitious, or had either of them been more willing to take on traditional gender roles”.

Plath het 'n rolmodel gevind in die Griekse mite van Medea, wie se man, Jason, haar vir 'n ander vrou verlaat het nadat sy hom teen groot persoonlike koste gehelp het om die Gulde Vlies te vind. Wagner-Martin (1988: 211) sê: “Plath used the Medea legend as scaffolding for her own poems of anger...” Sy neem soos Medea (wat in woede hul kinders vermoor) met die passie van 'n leeu op haar ontroue eggenoot wraak. Sy verbrand Hughes se briewe en die manuskrip van haar tweede roman oor hul liefde wat sy aan hom opgedra het.

In Plath se gedigte, soos in Jonker s'n, vloei die minnaar- en vaderfiguur soms ineen. Die vrees vir verlating, uit haar kinderjare afkomstig toe sy haar pa op 'n vroeë ouderdom aan die dood moes afstaan, was een van die hoofemas van Plath se lewensdraaiboek. Dié vrees het 'n werklikheid geword toe haar geliefde Ted haar ná ses jaar van getroude lewe verlaat het. Die herhalende motief van hergeboorte ná sterwe (of doodloopstraat), wat in haar werk, maar veral *The Bell Jar*, sterk na vore kom, kon oplaas nie meer seëvier teen depressie, swak gesondheid, siek kleuters, negatiewe terugvoer oor haar skryfwerk en aanhoudende slegte weer in haar aangenome land (Engeland) nie. Waar sy vroeër gesukkel het om die rolle van moeder en huisvrou met haar skrywerskap te kombineer, het dit as enkelouer haas onmoontlik geword. Was sy 'n man, sou daar waarskynlik 'n ander uitweg as die dood gewees het. Maar soos Ingrid Jonker was Plath ook die hipersensitiewe kunstenaar wat, in (gewaande) verlatenheid deur die samelewing, haar eie repetisies van haar dood in vervulling laat gaan het.

Vroeg die oggend van 11 Februarie 1963 verseël sy die binnedeure van haar woonstel in Londen (dieselfde huis waarin Yeats in 'n stadium gewoon het) met handdoeke en

kleefband om haar twee slapende kleuters teen gaswalms te beskerm. Toe skakel sy die oond aan en druk haar kop daarin.

Jonker en Plath het as jong kinders onderskeidelik 'n moeder aan kanker en 'n vader aan diabetes aan die dood afgestaan. Daar is gevind dat mense wat hul ouers op 'n jeugdige leeftyd verloor, meer as ander tot depressie, sosiale afwykings en selfmoordpogings geneig is (Van Wyk 1986: 251). Die leemte wat ná die dood van 'n ouer intree, kan later tot 'n doodsbehepthed lei.

Een van die strofes in Plath se gedig “Daddy” (1996: 1732) lui:

Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
and get back, back to you.
I thought even the bones would do.

Voisine (2000: 256–257) som Plath se oeuvre só op:

Her poems often express a sensitive young woman’s struggle with domesticity and the rigid stereotypical roles and expectations placed upon women in the 1950’s – they are driven by furious rage and sardonic irony against various forms of confinement. Plath’s genius lies in her ability to transfer specific, personal experience into myth and larger-than-life drama in convincing, profoundly moving ways.

Oor Plath se ontydige dood skryf Anne Sexton (op wie hierna kortliks gefokus word weens ooreenkomste met Jonker en Plath) in 1967: “...the loss of it, the terrible loss of the more she could have done!” (Wagner-Martin 1988). Dieselfde kon van haarself en Jonker gesê word. Al drie se nagedagtenis het om verskillende redes ná hul selfmoord opspraak verwek. In Plath se geval het haar vervreemde man 'n interdik verkry om die publikasie van haar dagboeke te verhinder om sodoende hul kinders teen opspraakwekkende onthullings te beskerm. Hier is 'n parallel met Jonker se nagelate korrespondensie, wat steeds die onderwerp van bitter vetes tussen die familie en

biograwe is en waarvan die grootste deel nie eens meer in Suid-Afrikaanse besit is nie.

5.1.2 Anne Sexton (1928 - 1974)

Sexton is in Newton naby Boston in Massachusetts (VSA) gebore, 'n omgewing wat 'n hele aantal woordkunstenaars opgelewer het. Sy was van 1948 tot 1972 met die dramaturg Alfred Miller getroud en twee dogters is uit die huwelik gebore. Die enigste tersiêre onderrig wat sy gehad het, was 'n afrondingskursus. Daarna het sy 'n fotografiese model geword. Verskeie senuwee-ineenstortings en aanvalle van depressie beweeg haar geneesheer om skryf as terapie aan te beveel. Sy volg 'n skryfkursus by die digter Robert Lowell in Boston en begin in 1957 met 'n literêre loopbaan waarin sy gou opgang maak. Met haar derde boek, *Live or Die*, palm sy die Pulitzerprys in. Haar *Selected Poems*, wat in 1964 in Engeland gepubliseer is, was 'n *Poetry Book Society Recommendation*, waarna sy verkies is tot genoot van die *Royal Society of Literature* in Londen. Sy was die eerste persoon aan wie 'n reisende lidmaatskap van die *American Academy of the Arts and Letters* toegeken is en was Rhi Beta Kappa-digter by die Universiteit van Harvard. Sy het dikwels dramatiese poësievoorlesings gehou, vergesel van 'n rockgroep bekend as Anne Sexton and Her Kind. Die groep se naam is ontleen aan die gedig “Her Kind” waarmee Sexton gewoonlik haar voorlesings begin het en waarin sy as digter verskillende identiteite beproef, onder meer dié van die besete heks en die gedienstige huisvrou. As “survivor learning the last bright routes,” en iemand wat nie wegstrem van die dood nie, kom sy tot die slotsom: “I have been her kind”.

Onder haar prestasies in die akademiese wêreld tel 'n leerstoel in die letterkunde en drie eredoktorsgrade, merkwaardig vir iemand wat geen naskoolse akademiese opleiding ontvang het nie. Onder haar vernuwendste werk tel *Transformations* (1971) waarin sy feëverhale tot wrange ontledings van menslike lotsbestemmings verwerk. Ten tye van haar selfmoord was sy professor in kreatiewe skryfwerk by die Universiteit van Boston (Phillips 2000: 292 –293).

Soos Plath en Jonker was Sexton 'n belydenisdigter. Sy word gewoonlik saam met Plath gegroepeer, maar volgens Phillips (2000: 292 –293) het Plath se werk nie dieselfde wrang sin vir humor wat Sexton se donker onderwerpe draaglik maak nie. Die krag van veral haar eerste drie bundels lê in die bedrewe gebruik van rym en die hoogs beheersde uitbeelding van emosies, gegiet in 'n streng vorm. Hy vind metafore soos “Life is a kitten in a sack” vars en onthutsend.

Sy skryf net introspektiewe gedigte, maar persoonlike pyn groei uit tot die mens se vertwyfeling oor verhoudings, eksistensiële angs en geestesongesteldheid. Die herhalende motiewe in haar werk is liefde, verlies, gesinsverhoudings, veral dié tussen ouer en kind, die verlange na God en die dood. Menslike onkunde, aspirasies en eensaamheid word gekenmerk deur 'n toenemende gaping tussen die mens met haar/sy ontoereikendheid en God. Die emosionele wroeging wat uit haar werk spreek, word só deur Hokenson (1970: 1772) beskryf:

...no joy remains unalloyed, mostly because Sexton is her parents' daughter, suffering their suffering, and her own daughters' mother, suffering the same love and the same estrangement – but this time mysteriously responsible for it. (...) Unlike the poetry of the mentors she invokes, Sexton's verse is primarily emotionally scornful of ideas, grounded upon a rich store of metaphors for emotional pain, amid a nagging hope in God. 'To be without God is to be a snake who wants to swallow an elephant,' she concludes, affirming the impossibility even as she affirms the desire.

Soos Jonker, word Sexton se werk psigoanalities gesien, gekenmerk deur die Oedipale soektog na 'n manlike outoriteitsfiguur om lief te hê en te vertrou. Sexton se siening was dat dit nie saak maak wie 'n mens se vader was nie, maar wel as wie jy hom onthou (Hokenson 1970: 1772).

Die innerlike verdeeldheid wat haar ambivalensie teenoor 'n patriargale God kenmerk, spreek uit die patos van die gedig “The Civil War” (Bixler 1980: 127):

I am torn in two
but I will conquer myself.

I will dig up the pride.
I will take scissors
and cut out the beggar.
I will take a crowbar
and pry out the broken
pieces of God in me.
Just like a jigsaw puzzle
I will put Him together again
with the patience of a chess player.

By Sexton is die kloof tussen die ideaal en die werklikheid meestal 'n erkenning van die gebrokenheid van die wêreld soos weerspieël in die digterpersonasie self. By Jonker kom 'n soortgelyke verdeeldheid na vore in ambivalente gevoelens teenoor die patriargale samelewing en die verraad deur die vader, moeder en geliefde wat uitgroei tot verraad deur die lewe self. In Sexton se werk figureer God meestal as die onbereikbare arbiter na wie sy haar wend vir metafisiese heelmaking, maar vir Jonker en Plath berus die verantwoordelikheid vir die beswering van die sinloosheid meer by 'n aardse figuur. Later in hierdie hoofstuk volg meer oor vroue se moontlike problematiese Godsbeleving in die patriargale samelewing.

Een van Sexton se laaste bundels, *The Awful Rowing Towards God*, is die verslag van 'n spirituele reis vol ontberings op soek na rus by God. Soos Bixler (1980: 2) sê: “One senses that her faith has been wrenched from out of the depths of her soul”. En ook:

The journey has taken her into despair where she has acknowledged the civil war, which is tearing her apart. At times, she experiences glimpses of the joy that is possible (...) But she has often found herself plunged into the horrors of evil like those at Auschwitz. Her journey has forced her to recognize her own inability to understand as well as her terrible need to know. Often she has been very tired and even bored. Yet she has pressed on. At times, she became so sick that she thought she would die. It was then that Jesus breathed new life into her and she once again was able to continue (Bixler 1980: 438 – 439).

Anders as wat oorsigtelike biografiese bronne te kenne gee, blyk uit bogenoemde bundel dat die wroeging van haar desperate “geroei” om tot geloofsekerheid te kom op 'n triomfantelike noot eindig. Gehawend en uitgeput, met 'n taai soutkors op haar vel en met blase op haar hande, kondig die ek-spreker aan: “I’m mooring my rowboat at the dock of the island called God” (Bixler 1980: 433).

By Sexton was die innerlike stryd wat by tye in psigotiese versteuring oorgegaan het, tegelyk haar grootste inspirasie sowel as haar ondergang. Haar poësie is soos 'n tandarts se boor: die ontstemmende aanslag daarvan lei tot verhoogde impak wanneer 'n senuwee onverwags in die leser raakgeboor word. Dieselfde aand wat sy die finale proewe van *The Awful Rowing towards God* goedgekeur het, was haar taak voltooi en het sy seker gemaak dat haar laaste selfmoordpoging slaag.

'n Biografie oor Sexton deur Diane Middlebrook het groot omstredenheid veroorsaak oor die etiese grense wat 'n biograaf mag oorstek in haar soektog na inligting al dan nie. Dit het naamlik bekend geraak dat Sexton se terapeut bandopnames van sielkundige sessies aan die biograaf beskikbaar gestel het. Dit het onder meer inligting oor die seksuele molestering van die digter deur 'n ander sielkundige bevat. Hoewel Middlebrook die opnames meestal net ter agtergrond vir haar biografie gebruik het, het dit 'n opskudding in die media veroorsaak, want dit het die uiterste vertrouensbreuk van berader teenoor pasiënt verteenwoordig. Wagner-Martin (1994: 15) sê: “Middlebrook’s access to these highly confidential materials gave new meaning to the concept of public-versus-private issues in biography”.

5.1.3 Virginia Woolf (1882 – 1941)

Dit is nie verrassend nie dat hierdie bekende skrywer en kritikus in 'n aristokratiese, “literêre” huis grootgeword het. Haar pa, Leslie, was die seun van Sir James Stephen, 'n historikus van naam. Sir Leslie was die stigtersredakteur van die *Dictionary of National Biography*, sowel as 'n bekwame joernalis, biograaf en ideëhistorikus. Hy was ook 'n patriarg wat sy eie emosionaliteit met werkywer besweer het en al die vroue in die huis laat bontstaan het wanneer hy in 'n moeilike bui was. Virginia het, soos Mary Shelley, vrye teuels in haar pa se private biblioteek gehad terwyl haar

broers na Clifton en Westminster vir hul opvoeding gestuur is. Soos Jonker en Plath het sy as kind 'n ouer (haar moeder) aan die dood afgestaan. Haar eerste senu-ineenstorting op dertien ná haar moeder se dood toon die broosheid van haar geestelike samestelling, maar dit het klaarblyklik ook iets met die seksuele teistering deur haar halfbroer George Duckworth te doen gehad. Oor hierdie aangeleentheid waarom eers redelik onlangs die sluier gelig is, rep vroeë biografieë soos *The Moth and the Star* van Pippett (1953) nie 'n woord nie.

Na aanleiding van mev. Stephen se dood skryf Pippett (1953: 21):

Virginia was never able to describe, to admit, or to recover from this shattering blow. She tried and tried and tried; every known device, to numb the pain, avert the horror. All to no avail. She tried illness and madness, retreating into that dream world where there is no death, the glorious, terrible, unimaginable world where one is completely united with Love itself, beyond the possibility of fear and pain and anguish, never again to be forsaken and alone.

Teen 1897 het sy sodanig herstel dat sy weer haar vader se boekeversameling begin verslind het. Hy het met die liberale denkwysse van die intellektueel genoegdoening uit sy dogter se onversadigbare leeslus geput en haar toegelaat om enigiets te lees wat haar belangstelling gaande gemaak het. Opvoedkundig gesproke bevoorreg bo vroue van haar tyd, doen sy tuis onder meer 'n deeglike kennis van Grieks op. Tog het sy haar geliefde broers hul fisieke en sosiale vryhede beny, maar haar delikate gestel en aanvalle van erge migraine het tot 'n ietwat oorbeskermd bestaan gelei. Pippett (1953: 13) vertel:

Her relationship with her parents, particularly her father, was extremely complicated. She tried over and over again to write them out of her system, but their ghosts continued to haunt her.

Sir Leslie het 'n dominerende en senuweeagtige geaardheid gehad en aan toenemende hardhorendheid, melancholie en woede-uitbarstings gely. Ná sy dood in 1902 was Virginia weer ongesteld, maar sy trek saam met haar suster Vanessa en twee broers na 'n huis in Gordon Square in Bloomsbury, Londen. Dit is hier waar die beroemde en

invloedryke literêre kring wat as *The Bloomsbury Group* beroemdheid verwerf het, vorm aanneem. Bekende name wat hier gekuier het, was Lytton Strachey, Roger Fry en E.M. Forster. Virginia het in 1905 vir die *Times Literary Supplement* begin skryf. Ondanks swak gesondheid, tye van depressie en eetversteurings, voer sy 'n stimulerende sosiale lewe in Londen en reis gereeld. Haar sosiale gewete noop haar tot onderrig aan volwassenes en sy beywer haar vir vrouestemreg. Van haar uitlatings haal haar egter beskuldigings van snobisme en selfs rassisme op die hals.

Op dertigjarige leeftyd trou sy met Leonard Woolf en kort daarna verskyn haar eerste boek *The Voyage Out*. In 1917 begin sy en Leonard hul eie uitgewery, *The Hogarth Press*, genoem na die huis in Richmond waar die Woolfs teen hierdie tyd woon. Hoewel kinderloos, het haar huwelik met Leonard Woolf, self 'n bekende in Britse intellektuele kringe in die vroeë twintigste eeu, haar die stabiliteit gebied om in “'n kamer van haar eie” haar literêre stem te vind.

Die ontberings van veral die Tweede Wêreldoorlog was vir haar traumaties en teen die einde van 1940 was baie van die bekende Bloomsbury-huise vernietig of erg beskadig deur bomme. Nadat sy in 'n kort tyd 'n paar baie goeie vriende aan die dood moes afstaan, het haar geestesgesteldheid vinnig agteruit gegaan. Omdat sy nie die moed gehad het om deur nog 'n periode van psigose te midde van oorlogontbering te worstel nie, vul sy op 28 Maart 1941 haar jassak met klippe en verdrink haarself in die Ouserivier naby hul huis.

Sy skryf altesame nege romans, waarvan *Mrs. Dalloway* en *To the Lighthouse* vandag as klassieke voorbeelde van die genre beskou word. Sy laat ook gesaghebbende literêr-kritiese geskrifte, dagboeke en briewe (veral) aan haar vriendin, die diplomaatsvrou Vita Sackville-West na.

Soos by Jonker is water 'n sentrale simbool in Woolf se werk. Poole (in Van Wyk 1986: 222) skryf:

Water is the symbol which indicates, all through the pages of Virginia's novels, that she is thinking as a woman. (...) Water was the call to death itself.

And never was the call of water more powerfully felt than in the face of the assault of the rationalist male mind.

Dit is opmerklik dat Woolf herhaaldelik die see as simbool gebruik wanneer sy na haar geestesgesteldheid verwys. “These headaches leave one like sand which a wave has uncovered. I believe they have a mystic purpose” (Pippett 1953: 307). In die uiterstes van haar gemoedstemmings herinner sy aan Jonker. Pippett (1953: 308) beskryf dit as “a perpetual change from grave to gay, from serious thought to wild exaggeration. In tye van swak gesondheid het haar geesteskragte ook die laagwatermerk bereik en het sy introspektief getob oor haar “waardeloosheid” as mens en na God gesoek. As die “vloedgetye” weer aangebreek het, was sy energiek en optimisties oor die natuur, vriende en alles wat sy wou doen. Soos meermale met kunstenaars die geval is, kon sy (soos Sexton en Jonker) smart diep met die een deel van haar wese voel terwyl die ander deel terugstaan en die pyn beskryf en analiseer (Pippett 1953: 324).

Pippett (1953: 326) beskryf Woolf as biograaf van haar pas gestorwe vriend Roger Fry en hoe sy haarself daardeur openbaar, soos die feministiese biograwe weet onvermydelik gebeur:

The straightforward biography, with every detail checked, every source noted, every fact verified, was not the kind of writing at which Virginia Woolf excelled. She needed to be able to give freer flight to her fantasy, to listen for an echo, to see an image in a mirror at an odd angle. This creative impulse could not be denied expression, even when she tried to curb it in the interests of strict accuracy. She found that she got to know Roger Fry even better in death than she had during their long years of intimate friendship together. And those ‘intimate things one says in print’ revealed him to her; and also reveal her to us.

Sy is ook bekend vir literêre kritiek en sosiale kommentaar oor die posisie van vroue, soos onder meer uiteengesit in die werk *A Room of One's Own*, 'n frase wat die wagwoord van die vroeë feministiese beweging geword het. Hoewel Woolf in die

konteks van haar tyd gelewe en gewerk het, kom sy met die perspektief wat tyd bring, al hoe meer in die literatuurgeskiedenis tot haar reg as 'n veelsydige baanbreker vir die erkenning van die regte van vroue.

Woolf (Pippett: ongenommerd) het die wese van biografie só opgesom:

The more we know of people, the less we can sum them up. Just as we think we hold the bird in our hands, the bird flits off.

5.1.4 Marina Ivanova Tsvetaeva (1892 – 1941)

Hierdie Russiese kunstenaar se lewe is gekenmerk deur digterlike triomf te midde van tragiese lewensomstandighede. Maria se ouers het tot die Russiese kulturele adel behoort. Haar vader het die Pushkin Museum, Rusland se eerste museum vir die skone kunste, begin. Haar eerste jare was bevoorreg en belowend, maar haar lewe het uiters tragies geëindig. Net soos Ingrid Jonker het sy van haar vroeë kinderjare af gedig. Sy het alles ondergeskik gestel aan haar kuns. Tematies en stilisties veelsydig, eksperimenteer sy met uiteenlopende ritmes, sintaksis en argaïsmes in 'n poging:

(to) find those which best expressed the melody of her soul in each moment of her life. She will be remembered as one of the greatest Russian poets with one of the most tragic lives” (Neginsky 2000: 326).

Die eerste van haar drie poësiebundels, in Engels vertaal as *Evening Album*, is in 1910 gepubliseer en het die aandag van bekende letterkundiges van haar tyd getrek. Voloshin het haar mentor geword en haar ingenooi in sy literêre kring in Koktebel. Sy trou met die militêre kadet Sergei Efron en drie kinders word uit die huwelik gebore. Ná die Russiese Revolusie in 1917 sluit Efron by die Wit Leër aan en Tsvetaeva keer terug na Moskou, waar sy 'n huldeblyk aan die Tsar en die Wit Russe skryf. Sy hou aan met skryf ondanks erge ontbering tydens die hongersnood in Moskou. Desperaat plaas sy haar dogters in 'n weeshuis in die hoop dat hulle só sal oorleef, maar in 1920 sterf Irina, die jongste, daar aan ondervoeding. Vyf jaar later is die res van die gesin weer verenig in Parys waar 'n seun gebore word. Marina bly vir die volgende veertien jaar in Parys, vanwaar sy deurgaans kontak hou met die Russiese letterkundige toneel deur te korrespondeer met die skrywer Boris Pasternak. Sy het verskeie intense dog

kortstondige liefdesverhoudings (onder meer met die digter Mandelstam) wat in haar kuns neerslag vind.

In 1937 keer Efron, wat intussen vir die Sowjet-Unie begin spioeneer het, saam met hul dogter Arianda terug na Rusland waar hy gearrester en in 1941 doodgeskiet word. Arianda word vir ses jaar na 'n werkkamp gestuur. Onbewus van die situasie, keer Marina in 1939 terug na Rusland, maar die oorlog dwing haar om haar geliefde Moskou te verlaat. Om persoonlike gevoelens bo openbare verpligtinge te stel, was 'n doodsonde in die oë van die Bolsjeviste, wat sy as duiwels beskryf het. Politieke vervolging, gebrek aan emosionele en finansiële steun van kollegas, vriende en haar seun, dryf haar tot selfmoord. Om die Duitse inval vry te spring, vlug sy na Yelabuga, waar sy in Augustus 1941 selfmoord pleeg deur haarself op te hang. Tsvetaeva word in 'n anonieme graf begrawe (Payne 1997: 366).

Payne (1997: 367) beskryf haar werk soos volg:

It is hard to avoid sharing something of this great sorrow when reading 'A Poem of the End'. It picks up on the tiniest details of lovers' meeting and parting, to deduce the profoundest truths. The things the poet sees, even in passing, is so much a part of her experience that they seem like symbols. She also looks at words as though they must represent her point of view simply by being there (...) But even this points to a pain the verse can scarcely bear to acknowledge: 'In what language is it, when meaning itself doesn't exist?'

5.2 Vroue se belewenis van skrywerskap binne die patriargale sisteem

Die vraag is of manipulasie van dogters deur vaderfigure in die patriargale opset veroorsaak dat vroue hulle hele lewe lank manlike goedkeuring as hoofdoelwit nastreef en sonder dit nie kan funksioneer nie. Hier volg die verhale van Jean Stafford en Penny Cloutte wie se skryftalent onder negatiewe vader-dogterverhoudings gely het.

5.2.1 Jean Stafford (1915 - 1979)

Stafford was 'n Amerikaanse skrywer wat op 29-jarige leeftyd vir haar eerste boek, *Boston Adventure* met die Pulitzerprys bekroon is. Die dilemma wat baie vroueskrywers ervaar, naamlik hoe om haar literêre en emosionele identiteite te integreer, was vir haar 'n lewenslange stryd.

Sy is baie negatief deur haar vader, 'n onsuksesvolle skrywer, beïnvloed. Die komplekse sielkundige binding tussen John Stafford en sy dogter Jean was haas onmoontlik om los te knoop. John se eksentriek loopbaan as skrywer het 'n hoë tol van sy gesin geëis: gedurige ontworteling en die vermorsing van sy ruim erfposisie totdat die Staffords op die rand van finansiële ontbering beland het. Jean, drie keer getroud, beskryf sy literêre nalatenskap só:

For fifteen years he sat before the typewriter, filling page after page... We bought our father postage and paper; my mother spared his feelings; we believed he was an artist (Hulbert, 1992: 72).

Haar beleving van die Stafford-gesin se konstante gebrek aan sekuriteit weens haar pa se mislukking as skrywer het by Jean 'n voortdurende onsekerheid oor 'n eie literêre toekoms geskep. Dit veroorsaak 'n preokkupasie met die probleem van hoe om huishoudelike, praktiese oorwegings te versoen met haar intellektuele, artistieke ideale as skrywer (Hulbert 1992: 73). Bewus van die voordele daaraan verbonde om as vrou liever huishoudelike perfeksie na te streef, bly vervulling op enige van die twee gebiede haar ontwyk. Soos Jonker was Stafford se rol as slagoffer reeds van kleins af in haar lewensdraaiboek vasgelê. Haar biograaf Hulbert (1992: xiii) stel dit só: “She knew full well the allure of victimhood, as both her life and her fiction shows.”

In haar stryd om haar gevoelens teenoor haar vader te verwerk, baseer Jean byna al haar hoofkarakters op haarself. In die outobiografiese verhaal, *In the Snowfall*, beskryf sy die hoofkarakter, Joyce Bartholomew, soos volg (Hulbert 1992: 24-25):

Much of Joyce's tragedy lies in her ambivalent attitude towards her father; she longs deeply for all the qualities he has not got, for gentleness and a wide,

inclusive love, for amiable manners, for the talent to accept the world and be happy in it (and this says, in a sense, that she longs to reject her father unconditionally), but simultaneously, out of habitual fear and out of the residue of her childhood admiration for him, one aspect of her believes in him implicitly: knows that the world is what he says it is, corrupt, disintegrated, materialistic, knows that only by being alert and ascetic and unforgiving can one escape being corrupted oneself. In pitiable confusion, she hates her father for being wholly intellectual and in all other circles, she despises all those who are not intellectual.

Stafford se natuurlike instink was om haar vader na te boots, maar haar sterk ambivalente gevoelens teenoor hom ontketen geweldige innerlike konflik. Hulbert (1992: 10 –11) skryf:

It never occurs to her that she will not be a writer and only occasionally does it occur to her, depressingly, that she is going to grow into a woman, not a man. In case of family alignment, she sided with the men. For the most part, her mother – whom she cast as the genial, prosaic housewife in the novel – was a model of what Stafford strove to avoid, downplaying any inclinations in that direction. (...) She was the alienated last child who resisted maternal nurturing and sisterly bonding. Instead, she struggled for the affections of her brother and the approval of her literary father.

Stafford (Hulbert 1992: 200) erken die outobiografiese aard van haar werk en vertel:

In almost all my stories the father is either dead or is cruelly driven away (...) All the self mutilations came back; for I had mutilated myself constantly when I was a little girl in order to gain pity and love. My father was too cold and awkward to give me affection; my brother soon resented me because I tagged along everywhere; my mother was too busy; my sisters found me too young; is it any wonder that I wanted to marry Laddy (the Staffords' dog)?

Terwyl haar pa hom met sy agrariese ideale agter sy tikmasjien in die kelderverdieping van die huis verskans het, het hy verbitterd en wrokkig teenoor

almal geword wat nie sy pennevrugte wou koop nie en dit toegeskryf aan die ontaarding van die moderne wêreld. Hy het homself al hoe meer afgesonder terwyl die res van die gesin die buitewêreld se geldelike eise moes hanteer. John Stafford het onaangeraak gebly deur die teenstrydighede van hul bestaan. Sy idealistiese weiering om verantwoordelikheid vir die situasie te aanvaar, het 'n groot las op sy vrou se skouers geplaas. Sy was onintellektueel, maar 'n uitnemende huisvrou en bestuurder wat die pot aan die kook gehou en die kinders se opvoeding betaal het deur loseerders in te neem.. Hiervoor het sy haar kinders se steun en bewondering verdien, maar die teenoorgestelde by haar jongste dogter uitgelok. In Hoofstuk 3 kom Heilbrun se verduideliking van hierdie soort reaksie van dogters op hul moeders se lewensomstandighede ter sprake.

Jean beskryf die komplekse, ambivalente gevoelens van die hoofkarakter teenoor haar vader in *In the Snowfall*, 'n outobiografiese verhaal wat sy nie kon voltooi nie omdat sy nie emosioneel afstand van haar verlede kon doen nie:

She was nearly always furious with him or afraid of him and nearly always admired him, but she did not associate these feelings with hate or love. It was not a question of loving or not loving him, (what that meant precisely she did not know); he was a fact, or rather a set of contradictory facts as permanent a feature in her life as the trees in the backyard (Hulbert 1992: 10).

Soos verwag kan word, was Stafford se verhoudings met ander mans net so ambivalent en vol teleurgestelde verwagtings soos dié met haar pa (en haar broer). As een van die Bostonse skrywersgroep in die vyftigerjare van die vorige eeu wat onder andere Robert Lowell (met wie sy 'n ruk getroud was) en John Berryman ingesluit het, is haar lewe, soos hulle s'n, gekenmerk deur alkoholmisbruik, huweliksprobleme, slaaploosheid en selfmoordneigings gepaard met emosionele en fisieke ongesteldhede. Hoewel sy 'n sielsgenoot en vertroueling in haar jarelange vriend Hightower gehad het, het sy met die bedorwe Lowell getrou. Haar biograaf se verklaring hiervoor is:

On the one hand, she energetically pursued her writing career and literary connections; on the other, she proclaimed her need to be a dominated woman.

(...)With the independent but pedigreed Lowell, she could be a rebellious author but also an established wife, an insider (Hulbert 1992: 102).

Stafford het vasgeklou aan 'n wankelrige selfbeeld as skrywer, maar was ook onseker oor die implikasies wat haar verklaarde strewe na 'n tipies vroulike rol ingehou het. Is vervulling as vrou noodsaaklik of onmoontlik, 'n voorvereiste vir 'n suksesvolle skrywer of 'n alternatief daarvoor? (Hulbert 1992: 75) Sy voer hierdie innerlike konflikte met meedoënlose selfontleding na die knellende band tussen haar en haar vader terug. Hy was vir haar die simbool van wanhoop en eensaamheid; sy was bang om in sy voetspore as onsuksesvolle skrywer te volg. Hoewel sy voorgegee het dat sy sy gevoelens wou spaar deur haar werk eers na sy dood te laat publiseer, was dit tog 'n uitdaging om hom in die skadu te stel en vir haar ma se familie te wys dat sukses op hierdie gebied wel vir 'n Stafford moontlik was (Hulbert 1992: 72).

Só is Stafford se lewe deur verwardheid oor haar rolle as vrou en skrywer met gepaardgaande onwyse lewenskeuses gekenmerk. Daar was by haar min sprake van innerlike vrede en selfgedreweheid waarsonder haar talent nie tot volle ontplooiing kon kom nie.

5.2.2 Penny Cloutte

Cloutte se gedigte het in haar tienerjare groot potensiaal getoon, maar as volwassene dwarsboom sy haarself voortdurend met verskonings maak en uitstel in die nastreef van haar doelwitte as skrywer. Sy vertel hoe haar pa haar skryfwerk gemanipuleer het deur haar selfbeeld af te kraak. Voordat haar werk afgerond was, moes sy dit reeds vir oorweging aan 'n uitgewer stuur. Omdat sy nie teen die druk opgewasse was en hom nie kon teëgaan nie, het sy heeltemal opgehou met skryf.

I think this is the crunch for me: I still feel unentitled to have my voice heard...because of unfinished business with my father. So perhaps my next writing project had better be my Daddy and me. Indeed, how better to confront patriarchy than to start with my own father? (Cloutte 1987: 162).

Cloutte is ten tye van haar vertelling getiteld “An apology”, so vasgevang in selftwyfel dat sy niks met haar skryftalent uitvoer nie omdat sy oortuig is niemand stel belang in wat sy, maar net 'n huisvrou, te sê het nie. Haar destruktiewe lewensdraaiboek is (ten tye van haar skrywe) steeds van anderkant die graf geregisseer deur 'n minagtende vader wie se stem telkens haar eie stilgemaak het:

Who cares what a little inky schoolgirl thinks? If you work hard at school, and go to university and get a good degree and become someone of importance in the world, then perhaps people might be interested in your opinions. (...) Well, I did work hard at school, go to university and get a good degree; but have I become someone of importance in the world? Even to myself? (Cloutte 1987: 161)

Sy het die ontstellende vermoede dat sy baie na haar vader aard en spreek haar verligting uit dat hy dood is. Tog slaag hy steeds daarin om 'n onoorkomelike struikelblok in die weg van haar kreatiewe pogings te lê. In haar poging om die blokkasie te objektiveer en daarmee klaar te speel, kom sy tot die ontdekking dat die stilte in haar skryfwerk met haar pa begin en eindig. “My father’s dearest wish was that I should become a writer. That’s one reason why I haven’t (yet) – he’s only been dead two years” (Cloutte 1987: 162). Sy sluit haar artikel af met 'n byna desperate verklaring:

The day will come soon when I have the courage to discard the closet scribbler self-image, and say ‘I am a writer’ – to make for myself the time and space to write...Tell my father’s ghost to go to hell! I will believe in my writing, my work, my self! NO MORE APOLOGIES.

5.3 Eggenotes in die skadu van beroemde skrywers

Omdat die huwelike van beroemde skrywers gewoonlik vanuit hul eie perspektief deur biograwe die wêreld ingestuur word, is dit meestal onbekend watter prys hul vroue moet (en veral vroeër moes) betaal as randfigure in die lewe van groot kunstenaars. Spender (1989: 176) stel dit so: “In critical circles little attention has been given to women whose life, work, and sanity have been plundered”. Die uitsondering was die voorstryder vir vroue, John Stuart Mill, wat tevergeefs getuig het

dat sy medewerker, Harriet Taylor, intellektueel sy gelyke was. “But when he tried to tell the world of her wit and wisdom (...), it was his own wit and wisdom which was seriously questioned” (Spender 1989: 145).

Hoewel min hedendaagse skrywers dit kan bekostig om hulle voltyds op kreatiewe skryfwerk toe te lê, is dit met skrywer-egpare soos Plath en Hughes gewoonlik die man wat hom in sy studeerkamer onttrek en wie se werk voorkeur kry. Wanneer knap vroue die huishouding goed bestuur, is hulle eggenote egter baie trots en gee hulle graag erkenning aan hul vroue as kunstenaars “op hul eie gebied”, soos die volgende pittige gedig van Neels Jackson (1999: 10) getuig. Hy noem dit “Dig, kuns”:

Van vroeg af spook daar by die digter 'n vae idee;
met gesiggies skilder sy vrou 'n blombedding of twee.

Hy worstel met 'n vers vol skete;
sy komponeer 'n middagete.

Sy gedagtes struikel op soek na verbasende verbande;
'n baadjie gebeur onder haar dansende hande.

Teen laatmiddag produseer hy 'n hortende liefdesvers;
sy rym beesvleis en sampioene met rooiwyn en kers.

Radeloos met sy ryme gee die digter laataand bes,
gaan kruip liever in by sy kunstenaars.

Spender (1989: 136) sê as eggenotes die onmisbare ondersteuningsdienste aan skrywers lewer, is dit verstaanbaar as sommige vroueskrywers verkies om eggenotes te hê eerder as om eggenotes te wees. Sy (1989: 193) erken dat skrywers ondersteuning nodig het, maar beklemtoon dat as 'n vrou die rol van 'n dienende Martha speel, sy dit te alle tye vrywilliglik moet doen en nie omdat die patriargie die rol outomaties aan haar toeken omdat sy 'n vrou is nie.

Sy noem voorbeelde van beroemde manlike skrywers in die Anglo-Amerikaanse tradisie wat vrouens met skryftalent vir eggenotes gekies het. Sulke vroue het byna sonder uitsondering hul eie aspirasies opgeoffer om die ontluikende skrywers met wie hulle getrou het, by te staan. Agter menige Tolstoi was daar 'n Sonya wat nie net die huishouding en kinders versorg het nie, maar selfs met fyn aanvoeling vir die “werklike” kunstenaar joernale bygehou en redigering behartig het. Jane Carlyle het haar eie skryftalent opgeoffer om te verseker dat Thomas die regte atmosfeer vir die uiting van sy kreatiwiteit sou hê, maar toe hy in 'n ander vrou sin kry, het hy gewens dat Jane meer selfstandig was sodat sy hom met rus kon laat met sy fantasieë. Emma Hardy het háár Thomas, 'n moeilike man, in sy intellektuele pogings ondersteun ten koste van haar eie en al wat sy in ruil daarvoor gekry het, was dat biograwe haar in vergelyking met haar man as feitlik ongeletterd uitgebeeld het. Nog 'n paar voorbeelde volg:

5.3.1 Zelda Fitzgerald (1900 – 1948)

Die melodrama verbonde aan die huwelik van die Amerikaanse skrywer F. Scott Fitzgerald en sy vrou Zelda is welbekend, omdat baie van die intieme detail daarvan in Scott se hoog aangeskrewe romans neerslag gevind het (Spender 1989: 176). Daar was die wilde partytjies, alkoholmisbruik en flambojante leefstyl waarin Zelda die rol vervul het van die mooi, ligsinnige vrou aan die sy van die talentvolle skrywer. Reeds vroeg in die huwelik van hierdie glanspaar het Scott die moontlikhede van sy vrou se skryftalent, soos dit uit haar dagboek geblyk het, besef. Hy het nie net sy vrou in elkeen van sy hoofkarakters herskep nie, maar geen gewetenswroeging gehad om ook ruimskoots verbatim van haar dagboekinskrywings oor te neem om geloofwaardigheid aan sy vrouekarakters te verleen nie. Toe Zelda gevra is om haar man se boek *The Beautiful and the Damned* te resenseer, het sy nie eens probeer om die ooreenkomste tussen haarself en die karakter Gloria te verdoesel nie. Op hierdie stadium het sy haar man se gewoonte om haar idees en ervarings as sy eie aan te bied, nog in 'n speelse lig beskou.

Uit Zelda se biograaf Milford (1970: 99) se aanhaling blyk Zelda se gevatte skryfwyse:

It also seems to me that on one page I recognized a portion of an old diary of mine, which mysteriously disappeared shortly after my marriage, and also scraps of letters, which, though considerably edited, sound to me vaguely familiar. In fact, Mr. Fitzgerald – I believe that is how he spells his name – seems to believe that plagiarism begins at home.

As sy so goed skryf dat Scott op haar dagboeke beslag lê, kan sy mos ook 'n skrywer wees, het Zelda besef. Hoe meer Scott egter bewus geraak het van haar skryftalent, hoe meer het hy dit vir homself ingepalm en in sy werk gebruik. Soms het hy haar “gehelp” om artikels en verhale te publiseer, met die ooreenkoms tussen hom en sy agent dat dit onder beide Fitzgeralds se name sou verskyn.. Wanneer sy onder haar eie naam geskryf het, het hy haar 'n derderangse skrywer genoem wat “nice little sketches” op 'n satiriese noot vir haar vriende skryf, “but she has nothing essentially to say. To have something to say is a question of sleepless nights and worry... and the endless trying to dig out the essential truth” (Milford 1970: 302). Die waarheid was dat toe Scott hierdie uitspraak oor Zelda se werk gemaak het, hy agt jaar tevore laas 'n roman gepubliseer het. Daarvoor het sy die skuld gekry: eers wou sy 'n balletdanser word en daarna het haar siekte baie van sy tyd in beslag geneem. In 'n transkripsie van 'n gesprek met Zelda en haar geneesheer in 'n senuwee-kliniek, sê Scott aan haar:

I am the professional novelist, and I am supporting you. That is all my material. None of it is your material (...) I would like you to think of my interests. That is your primary concern, because I am the one to steer the course, the pilot (Milford 1970: 302).

Hy kon nie na haar roman *Save Me the Waltz* nog 'n inbreuk op wat hy genoem het “my and Zelda’s common store of material” bekostig nie (Spender 1989: 183). Toe Zelda begin aandring op haar reg om haar eie ervarings as stof vir haar skryfwerk te gebruik, het 'n verwoestende stryd gevolg. Scott het gedreig om die papier waarop Zelda besig was om 'n roman te skryf, te vernietig as hy sy hande daarop kon lê. Hy wou hê sy moes wat hy genoem het “a complimentary intelligence” wees, maar Zelda wou haar eie potensiaal verwesenlik, 'n reg wat Scott en manlike kunstenaars in die patriargale geskiedenis nog altyd sonder die minste huiwering vir hulself toegeëien

het. “That the image of Zelda as foolish and frivolous has been fostered is hardly surprising, given that so much of her serious literary work appeared under her husband’s name,” sê Spender (1989: 179). Zelda is uiteindelik as 'n afgetakelde senupasiënt in 'n hospitaalbrand dood, die vergete weduwee van die groot skrywer van onder meer *The Great Gatsby*, Scott F. Fitzgerald.

5.3.2 Sonya Tolstoi (1844 – 1919)

Toe Sonya Behrs as agtienjarige met graaf Nikolaevich Tolstoi getroud is, was sy mooi, sprankelend, talentvol en beslis nie op haar mond geval nie. Leo was twee keer so oud soos sy en 'n edelman met 'n groeiende literêre statuur. Hoewel hy na 'n waardige en respektable lewe gestreef het, het hy sy dagboeke met onthullings oor sy jeugskandes op die vooraand van die huwelik aan sy bruid oorhandig. Só is sy geïntimideer om hom te vergewe, maar sy het geen waarborg gehad dat die “sordid facts and fantasies” (Spender 1989: 163) daarin beskryf tot die verlede behoort het nie. Hy het ook 'n blanko dagboek aan haar oorhandig en aangekondig dat hulle mekaar se dagboeke voortaan sou lees omdat daar geen geheime tussen hulle as getroudes mag wees nie. Hy het oor die jare sy dagboeke as 'n wapen teen haar gebruik, eers deur uittartende insinuasies daarin te skryf en later deur haar insae daarin te weier.

Hulle was skaars getroud of sy was diep betrokke by Tolstoi se werk. Sonya se bydrae tot haar man se sukses is die verhaal (hoewel hier in die oortreffende trap) van die eggenote van menige Victoriaanse literêre reus. Spender (1989: 164-165) haal uit Anne Edwards se biografie van Sonya Tolstoi aan:

When her husband took up his pen, she took up a range of responsibilities: apart from running the home and the estate, she took on the task of making a full and fair copy of her husband’s work (no mean feat given the character of his writing). She ceaselessly copied, corrected and edited, and yet for her considerable creative contribution she has received little credit. (...) Confronted with Leo Tolstoy’s incomplete hieroglyphics in ‘his small cramped careless hand, his wife was required to speculate on what he might mean, and then to supply a suitable structure to convey his ideas. Sonya

Tolstoy did not simply transfer her husband's writing to a new sheet: she transformed it in the process'.

Hoewel Sonya volgens haar biograaf van tyd tot tyd ook graag haar hand aan skryf wou waag, het sy nie tyd gehad nie - sy het dertien kinders grootgemaak en die manuskrip van *War and Peace* agt keer oorgeskryf (Spender 1989: 171). Ook het die moed om haar eie idees neer te pen, haar begeef, omdat haar man uitgesproke was dat vroue nie in die literêre wêreld tuishoort nie (Spender 1989: 173). Omdat sy so vrygewig met haar redigering was, het Tolstoj dit as vanselfsprekend aanvaar, geen erkenning vir haar aandeel gegee nie en haar later as vrou verwerp. Hy het egter erken: "I am concerned only with the idea and pay no attention to my style" (Spender 1989: 166).

In 'n variasie op die gesegde dat daar agter elke suksesvolle man 'n vrou is, sê Spender (1989: 175) van Zelda:

Awful as her fate may seem, it stands not as an isolated example of theft in literary history; numerous are the women who have been similarly robbed of resources. Which is why at the core of women's criticism is the recognition that behind many great literary men lies a ruined woman.

Die reg wat Fitzgerald homself toegeëien het, klink vandag verregaande, maar 'n eeu gelede het beroemde kunstenaars dikwels so geredeneer. Hennie Aucamp (1995: 125) noem sulke mans "parasiete: die demoniese manlike kreatiewe beginsel wat teer op 'n gasvrou – teer en teer tot die gasvrou kwyn en ontbind".

Spender (1989: 155) wys op die dubbele standaard wat ten opsigte van vroue geld. D.H. Lawrence het verskeie (onwillige) vroue se idees as rou materiaal vir sy werk gebruik. Hy het dit as sy taak gesien om "verbeterings" (waar hy dit nodig geag het) en afronding ("polish") aan te bring en dan natuurlik, om die voltooide produk onder sy naam te laat publiseer. Al wat dan nog oorgebly het, was om die louere in te oes. Sy redeneer dat as Lawrence Mollie Skinner se idees tot kuns verwerk, neem hy die krediet vir die voltooide produk, dog as Sonya dieselfde met Tolstoj se werk doen, is

sy slegs die medium deur wie sy idees geskaaf word en hul finale vorm aanneem. Spender se boek het die wrang titel: *The writing or the Sex? Or why you don't have to read women's writing to know it's no good*. Dit som haar gevolgtrekking op: "... it is not the writing, not the artistic contribution itself that is the determining factor in literary evaluations. It is the sex." (Spender 1989: 165-166). Hiermee bedoel sy ook dat vroue se geskrifte nog altyd as "alternatief" beskou is en daarom altyd uit 'n patriargale oogpunt subversief is.

Uit die voorafgaande blyk duidelik dat die annale van patriargale samelewings die waarheid oor vroue se kunstenaarstalent verswyg. Dit is in hierdie imperatief vir 'n korrekatief tot die literatuurgeskiedenis dat die waarde van die feministiese biografie lê. Omdat verskillende maatstawe vir vroueskrywers in die geskiedenis gegeld het, verwerp feministiese literêre biograwe die aandrang dat slegs "beroemde" figure waardige fokuspersone vir die biografie kan wees.

Vervolgens sal enkele aspekte wat op Ingrid Jonker betrekking het, met die oog op 'n feministiese blik op haar lewe in die kollig kom.

5.4 Godsdienstebeleving van die vrou in die patriargale sisteem

Die implikasies van die Christelike patriargale kultuur is dat baie vroue hul beleving van 'n ontoereikende aardse vaderfiguur oordra op die model van 'n hemelse Vader. Dit veroorsaak dat hulle nie as volwassenes tot geloof in 'n alwyse God kan kom nie. Dit is opmerklik dat Jean Stafford en Ingrid Jonker hul jeugdige soeke na geloofsekerheid met merkwaardige ooreenkomste verwoord. Stafford druk dit só uit (Hulbert 1992: 117):

My mission had not been accomplished, despite my fervor and my need. Later, from time to time, I tried again in different churches of different towns at different seasons of the year and different hours of day and night. But I was god-forsaken; the shepherd could not hear my bleating, for I was miles astray in the cold and the dark and the desert. And at last I vanished without a trace; with a faint shiver and a faint sigh, I gave up the Ghost.

Hoewel Lina Spies dit nie eksplisiet in haar gedig “Anne Sexton en Kie” sê nie, dui “en Kie” daarop dat sy ook na Sexton se tydgenote en mededigters Plath en Jonker verwys. Ingrid Jonker se soeke na God toon tekens van dieselfde onmag om tot geloof te kom. Haar grootmoeder se kinderlike geloof en voorbeeld het sy as’t ware met haar moedersmelk ingekry, tog kon sy nie “die rigsnoer van my ouma Cilliers en my oupa Swart Fanie se manhaftige lewens” (Jonker 1975: 207) ontsyfer nie. Ouma Annie het dikwels gesê sy moenie soveel skryf nie, “sy moet net in God rus” (Jonker 1975: 168). Van der Merwe (1978: 111) sê van Jonker se verhouding met haar vader:

Ook haar verhouding met die Skepper is deur hierdie verhouding in die war gestuur. Omdat sy haar vader nie kon vind nie, kon sy moeilik haar vertroue op die Hemelse Vader plaas.

Hy meen Jonker was tot die biegstelsel van die Rooms-Katolieke Kerk aangetrokke omdat dit 'n groter element van aanvaarding en daarom troos vir haar gebied het. André Brink verwys ook na haar ouma se geloof wat Ingrid bewonder en begeer het, maar nie kon bereik nie. Jan Rabie verklaar hierdie aangetrokkenheid as “ 'n rebellie teen die strenge, man-beheerde Calvinisme teenoor die meer vroulik gesentreerde Katolisisme” (Van der Merwe 1978: 112). Daar volg egter ook hier geen antwoord op die hunkering na God wat uit haar lewe en baie van haar gedigte spreek nie.

Vanweë ooglopende ooreenkomste tussen hulle, word Jonker meermale saam met bogenoemde twee Amerikaanse digters gegroepeer. Ohlhoff (1999: 220) gee ook te kenne dat wat van Sexton in die Spiesgedig gesê word, vir Jonker en Plath, twee ander gekwelde digters, geld. Hiermee word nie beweer dat alle vroue wat geloofstwyfel ervaar, se probleme toegeskryf kan word aan problematiese verhoudings met hul vaders nie, maar hoogstens dat daar 'n verband mag wees. Vir “Anne Sexton en Kie” het die deur na die Hemelse Vader nie oopgestaan nie:

Wat het gebeur, Anne,
toe jy aanklop
by no. 45, Genadestraat? [vertaalde titel van een van Sexton se bundels]
Het niemand oopgemaak nie?

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.

Penny Cloutte het in haar stryd om vrede met die nagedagtenis van haar pa te maak, telkens fisiek ongesteld geword as sy daarvoor geskryf en haar werk by haar skrywerskring voorgelees het. Sy assosieer die angs wat dit oproep met goddelike straf en verwoord dit só (1987: 162):

I was too frightened to even think about it for weeks after that. I have come to realize that my fear is that these illnesses are but the tip of the iceberg, minor indications of the power of whatever deity it is that I am offending. Keep this up, it is saying, and you'll get something worse next time – cancer or a stroke, or...

Die Franse feminis Luce Irigaray moedig vroue aan om hul belewing van God vanuit 'n vroulike perspektief te hersien (Van der Merwe & Viljoen, 1987: 156). Uit 'n postmodernistiese oogpunt word dit 'n geval van God wat “geskep” word na die beeld van die soekende mens in plaas van andersom.

5.5 Die belydenisdigter

Jonker, Plath en Sexton staan bekend as belydenisdigters. Die term impliseer gewoonlik 'n liriese styl, wat hierdie digters gemeen het. Bixler (1980: 24) stem saam met Cannon dat daar nie noodwendig 'n gemeenskaplike toonaard en outobiografiese temas by digters soos Plath, Sexton, Berryman en ander voorkom wat gewoonlik onder hierdie term gegroepeer word nie. “Sexton’s poetry,” sê Morris (1993: 154) “like that of Plath’s (sic), has been labelled ‘confessional’, but she insisted rather that she was a story-teller, that her poems were not spontaneous outpourings of personal inner emotion – the ‘real’ Anne Sexton – but the construction of dramatic voices and situations. She told an interviewer, ‘I tend to lie a lot’.” Bixler (1980: 33) stem saam

dat belydenispoësie nie verwys na outobiografiese werk wat uit die behoefte spruit om te bieg nie. Vir haar verwys die term na poësie wat:

- 'n poging is om die self te herdefinieer;
- persoonlike ervaring as die enigste maatstaf gebruik;
- meedoënloos eerlik en outentiek is;
- uit die ervaring van die innerlike mens put;
- skaamteloos die psigotiese persoonlikheid uitbeeld en;
- geskryf is om as openbare ervaring gelees te word. Hierdie vereiste is vir haar deurslaggewend.

Hierdie definisie inkorporeer volgens Bixler (1980: 33) die kenmerke van liriese digkuns soos dit verstaan word sedert die Romantiese periode van die negentiende eeu. Baie kontemporêre digters wat nie belydenisdigters genoem word nie, verwoord ook intens private ervarings eerlik (Bixler 1980: 25). Die digter se biografiese gegewens is volgens Cannon (Bixler 1980: 24) nie nodig om belydenispoësie te verstaan nie, maar:

(...) if, in calling their poems directly autobiographical, we mean only that we can correlate events described in their poems with events which occurred in their lives, I would suggest that the discovery of these correlations may be interesting but is irrelevant to our primary critical endeavor.

Liriese uitstorting van emosie word as die domein van jonger woordkunstenaars beskou. As hulle aanhou skryf, slaan hulle gewoonlik oor na 'n ander, meer beredeneerde tekssoort. Kritici bespiegel oor watter soort poësie Jonker sou geskryf het en hoe haar werk sou verander het as sy langer geleef het. Daar is by Jonker (en tot 'n mate by Plath) aanduidings dat hulle as liriese belydenisdigters “uitgeskryf” was en dat wanhoop hieroor moontlik tot hul selfmoorde bygedra het.

5.6 Poète Maudits

'n *Poète Maudit* is 'n digter wat nie aan 'n spesifieke tyd of styl gekoppel kan word nie, maar deur persoonlike tragiek soos depressie, siekte, geestesversteurdheid, verslawing of selfmoordneigings geteister word. Die term is ontleen aan Paul Verlaine se studie oor digters, onder wie hyself, wat misken en onbekend was en wie se werk nie byval gevind het nie. Volgens Bisschoff (1992: 388) geld die term vir digters of skrywers wat “deur die noodlot vervolgt is”. Sy noem ook Rimbaud, Oscar Wilde, Dylan Thomas, die Nederlander Kloos en Achterberg asook Eugène Marais. Belydenisdigters se lewens, werk en persoonlikhede word dikwels deur 'n soort *Weltschmerz* gekenmerk.

Bisschoff meld geen vroue onder die poète maudits nie, maar menige “geteisterde poëtes”, oor wie Joan Hambidge (1990: 18) dit in haar gedig “Die somber muse” het, beantwoord aan die definisie. Ingrid Jonker, Anne Sexton, Sylvia Plath, Marina Tsvetayeva, Sara Teasdale, Emily Dickenson en selfs Virginia Woolf het almal in mindere of meerdere mate, soos Payne van Franz Kafka sê, gevoel het asof die lewe hulle aankla (1997: 188).

Poète maudits wend hulle dikwels tot drank- en dwelmmiddelmisbruik om die aanslae van binne en buite hulself te probeer hanteer. Dit lê egter 'n nog groter las op 'n somber en sensitiewe geaardheid en hulle beland dikwels in senuwee-inrigtings. Hulle vertolk die hoofrol in die draaiboek van hul eie lewenstragedies meesterlik. 'n Kombinasie van eksterne en interne faktore wat op mekaar inwerk dryf hierdie kunstenaars later dikwels tot hulle ondergang.

Ingrid Jonker pas volgens die getuienis van tydgenote in by Bisschoff (1992: 50) se definisie van 'n buitestaander as 'n sensitiewe persoon wat, afgesien daarvan dat hy/sy moeilik by die lewe aanpas, hom/haar partykeer selfs willens en wetens daarvan distansieer. Sy was dikwels 'n randfiguur wat gewissel het tussen “'n gevoel van vreemdheid en onwerklikheid” en 'n onversadigbare behoefte aan erkenning deur ander. Plath druk háár gevoelens van vervreemding só uit wanneer sy as nuweling in

haar skool skryf: “Perhaps I was doomed always to be on the outside” (Wagner-Martin 1988: 40).

Nog 'n eienskap van die buitestaander is dat hy/sy gewoonlik onkommunikatief is en nie graag oor hom/haarself praat nie. Aan hierdie beskrywing voldoen Jonker en ander belydenisdigters miskien minder. Hulle stort egter wel hul pynlike teleurstelling oor die gebrokenheid van die lewe in hul verse uit en hierdie aksie dien dikwels as terapie. Jonker se gevoeligheid vir die stemmings van ander het haar as kunstenaar goed te pas gekom.

Joan Hambidge (1991: 5) noem die poësie van Plath, Sexton en Jonker 'n soort dobbelspel met die lewe [of die keersy daarvan, die dood?] en dié dobbelspel is dan 'n emosionele ontkleedans waartydens die wil om te bly lewe stadig maar seker afgestroop word.

5.7 Jonker as kultusfiguur en haar plek in die kanon

'n Kultusfiguur is die objek van onkritiese heldeverering na aanleiding van 'n idee of ideaal waarmee so 'n figuur vereenselwig word. Dit is 'n individu wat met 'n talent, gewoonlik in die kunste, bekendheid verwerf. Die ontstaan van kultusstatus kan gewoonlik teruggevoer word na 'n teenstrydigheid of omstredenheid wat die persoon omgeef en moeilik maak om te stereotipeer (Markwell 2003: Internet).

Kultusfigure lok met hul optrede sterk gevoelens van voor- of afkeur uit omdat hulle 'n aura van jeugdige rebelsheid, getemper met 'n teenstrydige weerloosheid, uitstraal. Hulle vind gewoonlik aanklank by jonger mense wat met hierdie eienskappe kan identifiseer. Misverstaan en uitgebuit, wek hulle openbare simpatie en nuuskierigheid, gevoed deur gerugte en optredes wat meer vrae laat ontstaan as wat dit beantwoord. Hulle speel kat en muis met die openbare sentiment en is gewoonlik in misterie gehul. Vir 'n kultusfiguur is alle publisiteit goeie publisiteit.

It is an unfortunate fact that to be a major cult figure, one must first die young. The means of this departure from the realm of the living vary, but the most popular methods are suicides, drug overdoses, murders, and plane crashes.

Let's look (again) at James Dean. In *Rebel without a Cause*, he was portrayed as a reckless youth with no respect for authority, but at the same time, he was a young man struggling to find love from his parents (Markwell 2003: Internet).

Daar is al gesê dat die dood 'n goeie beroepskuif is en dit geld veral vir die kultusfiguur. Ná dié enigmatiese persoon se (gewoonlik) vroeë dood, kom nuwe feite of 'n herwaardering van sy/haar werk, intensies of talent dikwels na vore wat sy/haar kultusstatus bevestig. Soos aangetoon sal word, pas hierdie beskrywing Jonker perfek. Olivier (2003: 11) stel dit treffend in die vorm van 'n teenstelling en met toespeling op die Jonkergedig “Daar is net een vir altyd” (Jonker 1975: 90):

Die ikonstatus van Ingrid Jonker staan bo alle twyfel: wie só sterf, só jonk, sonder die las van ouderdom, bly vir altyd leef, vir altyd mooi, vir altyd roekeloos-tragies (...) Al is sy nie daar nie, weet ons sy is hier. Daar is inderdaad net een vir altyd.

Soms, soos in die geval van Elvis Presley, word aanhangers se belangstelling gaande gehou deur hardnekkige gerugte dat die kultusfiguur nie dood is soos algemeen geglo word nie, maar êrens in die geheim leef en steeds sy/haar kuns beoefen, maar by Jonker vorm haar waterdood die kern van die allure.

Kannemeyer (1983: 288) oordeel soos volg amper twintig jaar na Jonker se dood:

'n Mens kan nie loskom van die gedagte dat die oordrewe en dikwels ongekwalifiseerde lof vir haar poësie – ook vir haar swakker werk – deur die kultus van die figuur ingegee is nie. In die laaste instansie berus haar bydrae op 'n heel klein aantal gevoelige en suiwer verse wat tematies beperk is en weinig verskeidenheid toon.

Hugo (1983: bladsy onbekend) reageer hierop in 'n resensie deur die mening uit te spreek dat Kannemeyer enkele skrywersfigure soos Jonker “in 'n ewewigtiger lig stel as wat tot dusver in die kritiek gebruiklik was”. Brink gee hom in sy eie resensie van die naslaanwerk (1983: bladsy onbekend) in 'n mate gelyk, met dié voorbehoud dat dit

lyk asof Kannemeyer nie heeltemal die fenomeen Jonker in die lig van haar merkwaardige invloed op 'n volgende generasie raakgevat het nie.

Die omstredenheid rondom Ingrid Jonker en haar boheemse lewenstyl is gevoed deur die sensasionale persberigte oor haar en haar pa se opponerende politieke standpunte en openbare botsings oor sensuur. Haar selfvoorspelde dood in 'n spieëlglatte see een mistige winternag het op sigself genoeg misterie en romantiek bevat om haar status as kultusfiguur vir generasies aan die gang te hou. Daar is 'n skrynende ironie in die onvergeetlike beeld van 'n aantreklike aards-sensuele vrou wat op die kruin van haar lewe die see soos 'n geliefde tegemoet stap en vergetelheid vind, maar vir ewig in die kollektiewe geheue van elke toehoorder van haar verhaal bly spook. Só smelt sy saam met 'n mitiese oerbeeld. Die vreemde gebeure wat vriende en kennisse ná die nag van haar dood rapporteer (bv. 'n skildery uit Suid-Afrika wat in Engeland van 'n muur afval) en die omstredenheid rondom haar “twee begrafnisse” en persoonlike dokumente, het die misterie versterk.

Die veelgeroemde voorlesing van Jonker se gedig “Die Kind”, deur 'n ander (nuutgevonde) nasionale ikon, Nelson Mandela, in Suid-Afrika se eerste demokraties verkose parlement in 1994, het gekom op 'n tyd toe die Afrikaner, veral die jeug, nuwe helde as draers van politiek-korrekte ideale moes vind. Dit het haar onder die aandag gebring van jonk en oud wat nie met haar geskiedenis en digkuns vertrou was nie en 'n nuwe vlag kunswerke oor haar geïnspireer. Jong Afrikaners, wat gretig was om die stigma van “onderdrukker” af te skud, het 'n vlekkelose figuur uit eie geleedere aangegryp om hul kollektiewe skuld af te los en hulle met die land se ander inwoners saam te snoer in 'n nuwe mite, dié van 'n “reënboognasie”.

Onder die opskrif “Herskrywing en Beeldvorming”, bespreek Ohlhoff (1999: 218) die invloed van Mandela se gebaar op die herwaardering rondom Ingrid Jonker. Vir sowel spreker as toehoorder het dit nie om die komplekse interaksie van omstandighede gegaan wat haar na haar dood gedryf het nie. Sy het haar die lot van die politiek ontheemdes en verontregtes aangetrek en haar eie lewe geneem. Dié twee feite was genoeg om mense tot 'n simplistiese gevolgtrekking te lei wat die argetipe van die

slagoffer in hul kollektiewe onbewuste geaktiveer het. Mandela se toespraak met sy sterk oratoriese emosionele appèl toon hierdie “kortsluiting” aan. Sy toespraak (in Ohlhoff 1999: 218) het gelui:

The certainties that come with age tell me that (among these) we shall find an Afrikaner woman who transcended a particular experience and became a South African, an African and a citizen of the world. Her name was Ingrid Jonker. In the midst of despair, she celebrated hope. Confronted by death, she asserted the beauty of life. In the dark days when all seemed hopeless in our country, when many refused to hear her resonant voice, she took her own life. To her and others like her, we owe a debt of life itself ... a commitment to the poor, the oppressed, the wretched and the despised.

Daarna was Ingrid Jonker se voortgesette kultusstatus in die sogenaamde “nuwe” Suid-Afrika verseker. Anna Jonker ontken egter in die voorwoord tot 'n hersiene uitgawe van haar suster se versamelde werk dat die gewildheid daarvan (van haar gedigte is in twaalf tale vertaal) toe te skryf is aan “enige sogenaamde ‘romantiese kultus’ as gevolg van haar tragiese dood” (Ohlhoff 1999: 219).

Ohlhoff (1999: 219) wys daarop dat die literêr-historiese en die literêr-kritiese gesprek oor Jonker die afgelope dertig jaar verloop het rondom “aan die een kant die hantering van hierdie digteres as 'n soort kultusfiguur, aan die ander kant pogings om haar poësie as poësie te beoordeel sonder om haar biografiese besonderhede te betrek”.

5.7.1 Profetiese kunswerke

Dit is opmerklik dat letterkundige werke deur drie mense in Jonker se onmiddellike kring 'n profetiese element oor haar dood gemeen het. Die manier waarop die omstandighede rondom Jonker se lewe (as gegewe) en dood (wat later eers sou plaasvind), as inspirasie vir haar minnaar, eggenoot en goeie vriendin se kunswerke gedien het, toon dat hulle 'n intuitiewe bewustheid van haar draaiboek as argetipiese persona gehad het (James & Jongeward 1978: 68- 95).

Benewens in haar profetiese gedigte, het sy ook in haar daaglikse lewe die rol van slagoffer “ingeoefen”. In 'n persoonlike mededeling vertel dr. Piet Muller, 'n eertydse kollega, hoe Ingrid eendag iemand se oë as “verwondbaar” beskryf het, maar dat dit vir hom 'n projeksie van haar eie kwesbaarheid was. Haar lewensdraaiboek het met “dodelike” sekerheid afgespeel, aangehelp deur ander kunssinniges wat die argetipe van die gedoemde slagoffer as inspirasie vir hul eie werk gebruik het. Hul selferkende betowering deur die tema moes die intrige van haar eie draaiboek sekerlik weer nuwe stukrag gegee het.

Die drie werke word vervolgens kortliks bespreek.

- *Orgie* deur André P. Brink is opgedra aan Kokon, wat ook die naam van die vrouekarakter in die boek is. Die feit dat Jonker die bynaam Kokon gebruik het in haar korrespondensie met Brink, met wie sy 'n liefdesverhouding gehad het, bevestig die verhaal se oorsprong. Die karakter X in *Orgie* is die vrouekarakter se voormalige minnaar op wie se terugkeer sy voortdurend wag. Sy soek hom orals en in almal, 'n soeke wat soms vader, moeder en minnaar inkorporeer en in Jonker se lewe en werk 'n terugkerende motief is. 'n Voorbeeld hiervan is die gedig “Op alle gesigte” (Jonker 1975: 36). Aanvanklik is X as afwesige minnaar 'n gewone mens, maar later kry hy bomenslike, misterieuse konnotasies wanneer blyk dat alle ander mans (en selfs ander mense) net as sy plaasvervangers dien. Tydens 'n aborsie op Kokon word hy beskryf as “die skaduwee in die hoek” en “die engel van die dood”. Gaandeweg word hy 'n soort Christus-figuur wat uit die dood moet opstaan om sin aan die vroulike karakter se lewe te gee. Die manlike hoofkarakter in *Orgie* kla “dat daar drome agter jou oë is wat ek nie ken nie, dat jy aan X dink as jy by my slaap en my liggaam 'n leuen op joune maak, my gesig 'n masker vir 'n ander god” (Brink 1965: 60). Patriargale aannames oor die onderhorige houding van die vrou teenoor haar geliefde spreek hieruit.

- *Die Vrou en die Bees* deur Jonker se vriendin Berta Smit verskyn, soos *Orgie*, in 1964, die jaar voor Jonker se dood. Smit erken dat Jonker se omstandighede en familiegeskiedenis die inspirasie agter verskeie besonderhede in die boek is. Die hoofkarakter in die verhaal gaan in opdrag van 'n geheimsinnige man by 'n godsdienstige uitgewery werk. Die verskillende vrouekarakters is uitruilbaar. 'n Onbekende meisie verdrink in die see en dit kan die karakter Julia, die verteller of 'n vreemdeling wees. Haar moeder is in 'n inrigting opgeneem toe sy nog baie klein was, skynbaar omdat 'n bees die vrou teen 'n muur vasgedruk het toe sy swanger was met haar derde kind. Toe Julia elf was, is haar moeder oorlede, ongeveer dieselfde leeftyd waarop Ingrid se ma ook dood is. Die meisie in die verhaal het weens die sensitiewe geaardheid wat sy van haar moeder geërf het, deur dié se ongelukkige lot 'n geestelike knou opgedoen. Jonker se doodskwelling, geestelike onvolwassenheid en die mineurtoon wat haar lewe gekenmerk het, kon in 'n groot mate teruggevoer word na die ontydige dood van haar moeder.
- “Songbird”, 'n gedig van Ingrid se man Pieter Venter, verskyn in 'n bundel “afgrypslik slegte poësie” (Kannemeyer 2002: 514) genaamd *Die blomblaar is requiem*. Jonker se kinderjare word as onstimulerend en miserabel voorgestel en verskil hemelsbreed van hoe sy en Anna hul jeugjare beskryf, maar die slagofferrol wat weer eens aan Ingrid toegeken word, is onmiskenbaar. Die eerste drie strofes lui:

Your arrival in this world was sad.
 Everybody saw the sadness.
 Your nest was half-deserted
 and made of jetsam mostly,
 poorly lined with threadbare feathers.

The wind howls about the place,
 the bushes swear back at it

and it spits sand and rubbish all around
the landscape in rebellion.

You were moved to lots of living places
never far apart and by the brine.
You saw old ladies who
reminded one of tragic spiky brooms
which swept you in with tea and bread for supper.

5.7.2 Jonker se invloed op kunstenaars ná haar dood

Nadat die Jonker-draaiboek uitgespeel en die doodsvorspellings bewaarheid is, het die verhaal ver buite die landsgrense almal wat dit gehoor het, betower en nog baie kunswerke geïnspireer. 'n Paar hiervan word kortliks bespreek:

“The Taste of the Fruit”

Uit die pen van die Britse joernalis William Plomer, wat saam met Cope van Jonker se gedigte in Engels vertaal het, verskyn in September 1965 “The Taste of the Fruit” in die *Times Literary Supplement* in Londen (Van Bart 1994: 4). Dit is 'n lang gedig oor Jonker en Nat Nakasa, 'n Suid-Afrikaanse student aan die Universiteit van Harvard in Amerika wat in dieselfde tyd as Jonker selfmoord gepleeg het. Hul dood op verskillende kontinente word saamgegroeper as dié van twee jeugdige protesstemme teen die politieke onderdrukking van swartmense in Suid-Afrika. Hier volg 'n paar strofes:

‘My people,’ in anguish she cried
‘from me have rotted utterly away!’
Everywhere she felt rejected;
now she is nowhere.

Her blood and his
find the slow tormented tree
that is destined to bear

what will be bough-bending plenty.

Let those who save her ripeness and sweetness,
let them taste and remember
him, her, and all others
secreted in the juices.

“Bitterbessie Dagbreek”

In die bundel *Gesteelde Appels* (1989) hou Joan Hambidge haar besig met satiriese kommentaar op ander skrywers se werk. Haar literêre gesprek met Jonker wentel om die openbare obsessie met haar dood. Hambidge verstrengel twee Jonkergedigte. Deur die vermenging van Jonker se eie woorde met nuwe simbole doen die geheelindruk tegelyk vreemd en bekend aan. In háár weergawe van “Bitterbessie Dagbreek” (1989: 51), sinspeel Hambidge op die weerklank van Jonker se lewe in “ons” wat veroorsaak dat die “pad van jou dood” (’n verwysing na ’n frase in ’n Jonkergedig) “verbete” weer en weer geloop word. Hambidge meng die titel en beelde (“kierang” en “eggo”) uit Jonker se gedig “Bitterbessie Dagbreek” (1975: 56) met ’n variasie op die nou reeds legendariese voorspelling in die slotkoeplet van die titelgedig uit Jonker se debuutbundel *Ontvlugting* (1975: 5): “My lyk lê uitgespoel in wier en gras / op al die plekke waar ons eenmaal was”. Hambidge se gedig sien só daaruit:

Bitterbessie Dagbreek

Vir Ingrid Jonker

Jou kort lewensloop soos 'n virus
in elke vers, besmet deur ons,
die onderduimse sipiere van 'n papiertronk.
Nimmer, nimmer laat ons jou met rus,
loop verbete die pad van jou dood
met kierang, kierang eggo's.
Jou lyk lê uitgespoel in papier en as
op al die plekke waar ons oë was.

5.7.3 Suid-Afrika ná Apartheid

Ná 1994 is dit nog moeiliker om aan te toon hoeveel van Jonker se invloed op die huidige jong generasie Afrikaanse skrywers op literêre gronde en watter op kultusstatus en politieke korrektheid berus. In die lig van die belydende aard van haar profetiese ontugterings- en liefdesverse is daar nog 'n groter ineenstrengeling van die kuns en die lewe as wat met 'n ander soort digter die geval sou wees.

René Bohnen (2000: 3) verwoord iets van die allure wat Jonker se manier van “ontvlugting” uit hierdie gekwelde wêreld vir kunstenaars inhou in haar gedig met dieselfde titel:

Ingrid
 ek was onbelese en nog kind
 toe swig jy voor die donker man
 se troebel toemaar-wink.

Duikers ontdek jou romantiek
 nou oor en oor in granaat, die maan,
 kabouters en borste, die erotiek.
 Jy blom fynbos in 'n nuwe politiek.

Ek kan my dalk verbeel
 ek hoor jou kloklag
 in slierte hier by Gordonsbaai
 waar waters my uitlok

En iets my altyd weer laat land toe draai.

Jana Cilliers laat in haar soloverhoogstuk *Opdrag: Ingrid Jonker* 'n postmodernistiese lig val op haar eie obsessie met die bekende Jonker-gegewe. Sy oorweeg verskillende moontlikhede en tref ooreenkomste tussen die aktrise (as voorsteller van iemand anders se lewe) en die digter (as kunstenaars). Cilliers kyk uit 'n vrou se oogpunt na

liefdesprobleme en die versoening van uiterstes: die selfloosheid wat moederskap verg met die drif van die skeppende kunstenaar. In die proses word die skep van 'n gedig én 'n verhoogstuk binne die raamwerk (voorgestel deur 'n letterlike raam op die verhoog) van die opvoering beskou. Die teks, deur Ryk Hattingh, is 'n feministiese hantering van die onderwerp deurdat die vertolker se eie persoonlikheid en omstandighede nie agter die masker wat die aktrise opsit, bly nie, maar meespeel in die vormgewing aan die biografiese gegewens.

(Ohlhoff (1999: 219) noem nog voorbeelde van gedigte met Jonker as onderwerp:

- “Ingrid Jonker (1933 – 1965)” in *Wordende naak* van Johann de Lange - 'n knap gedig oor die mate waarin betrokkenes soos die familie, suster, vriende en uitgewers die opskudding rondom haar dood vir eiebelang misbruik het.
- “From Deep In” deur Jennifer Davids;
- “Ingrid Jonker” deur Sally Bryer.

Twee dokumentêre films is sedert 1994 oor Ingrid Jonker gemaak, naamlik:

- *Ingrid Jonker: Her Lives and Times – The Director’s Cut* deur die bekroonde filmmaker Helena Nogieura en;
- *A Mere Grain of Nothing is My Death*.

A Mere Grain Of Nothing Is My Death is 'n kykie deur die politieke bril van die Nederlandse regisseur Saskia van Schaik na die tragiek van Jonker se lewe en talent. Die titel is ontleen aan 'n frase uit die Jonkergedig “Korreltjie Sand”, waarvan 'n opname van 'n voorlesing deur Jonker bestaan. Die futiliteit van drome, die tot-niks-kom van die liefde en die tot-niet-gaan van die lewe (ook en veral van die subjek), word in die gedig treffend met die hulp van verkleinwoorde tuisgebring. In die film

word sy uitgebeeld as die moedige simbool van die pyn van haar rasverdeelde vaderland.

Onderhoude met bekende literêre figure soos Brink en Breytenbach, Jonker se dogter Simone en Marjorie Wallace, weduwee van die Sestigerskrywer Jan Rabie, roep die politieke klimaat van die vroeë sestigerjare op. Wat Breyten Breytenbach bybly, is die “schism of living in a social hell in a physical paradise”. Politieke munt word uit haar lewe geslaan deur te kenne te gee dat wanhoop oor die landspolitiek haar tot selfmoord gedryf het. Daar word slegs gesuggereer dat daar ander bydraende faktore was wat Jonker in 'n doodloopstraat laat beland het:

a life of romantic compromise and socio-political injustice became unbearable, culminating in her suicide in 1965, aged 31. Her relentless inner dialogue expressed with searing intimacy and imagination the impasse of her life, her relationships and her country, thus ensuring her literary stature (VPRO TV: 2001).

Sonder om volledig te wees, gee bogenoemde 'n oorsig van die mate waartoe Jonker ander kunstenaars sedert haar dood en opnuut ná 1994 in Suid-Afrika geïnspireer het. Hoewel Jonker se lewe en dood toekomstige generasies waarskynlik nog lank sal besig hou, blyk dit nie soseer weens die verreikende invloed van haar werk te wees nie. Ohlhoff (1999: 219) wys daarop dat biografiese werk oor haar meestal die klem laat val op haar pyn, ervarings en dood eerder as op haar kuns.

5.8 Riglyne by die skryf van 'n feministiese biografie

Uit die studie tot dusver het die innoverende en eksperimentele aard van die feministiese benadering tot biografie geblyk. Die werkwyse waarop besluit is, naamlik 'n analogie met 'n sprokie, vereis 'n oorsigtelike en chronologiese blik op Jonker se lewe met aandag aan mylpale en verhoudings met haar suster, vriende, ouers, ouerplaasvervangers en minnaars. Aangesien die eindproduk nie op alleenreg of gesaghebbendheid aanspraak maak nie, sal, getrou aan die eis van feministiese teoretici, so deursigtig moontlik te werk gegaan word sodat toekomstige navorsing daarop kan voortbou of 'n ander koers kan inslaan. Daar word gepoog om uitvoering

te gee aan wat Stanley (1986: 51) as noodsaaklik beskou, naamlik dat die biografiese proses so volledig moontlik gedokumenteer word.

By die skryf van 'n biografie soos dié oor Ingrid Jonker of Sylvia Plath kan die sensasionele detail rondom hul dood maklik die ewewig versteur. Sorgvuldige oorweging en fyn aanvoeling is nodig om te besluit watter detail as onbenullig en watter as betekenisvol beskou moet word. Wagner-Martin, biograaf van Plath en Gertrude Stein, sê in 'n persoonlike mededeling: “Sometimes the small details of what we unearth in biography aren't worth including. They are useful for us to know, but they may just get in the way for a reader.” Aan die ander kant was haar ondervinding by die skryf van die Plath-biografie dat op die oog af onbenullige detail tog belangrike leidrade verskaf het. As voorbeeld noem sy die outobiografiese karakter Esther (in *The Bell Jar*) se wens dat haar ma dood is terwyl dié 'n armlengte van haar af snorkend lê en slaap. In die lig daarvan dat Plath as kind ná haar pa se dood haar slaapkamer aan haar grootouers moes afstaan en van toe af 'n kamer met haar moeder moes deel, kry Esther se wrewel nuwe betekenis.

Wagner-Martin (1994: 15) wys daarop dat 'n oordrewe vrees vir sentimentaliteit vrouebigrawe kan laat wegstroom van betekenisvolle insidente weens konnotasies van 'n kunsmatige en geforseerde melodrama om simpatie te wek. Omdat vroueskryfwerk dié reputasie het, probeer feministe dikwels die persepsie verander deur op die teenoorgestelde manier te skryf. Nie alles wat emosie uitlok, is egter negatief en te vermy nie, sê sy.

Sy gee in 'n persoonlike e-posbrief die volgende raad oor die skryf van 'n feministiese biografie van Jonker:

Above all, deal with her life while she is writing her best work. I would think the reason people read her is because of her work, not necessarily because of her suicide. So any focus on the way the life intermeshes with the work is probably valuable. A 'slice of life' can be any slice and any length you choose, so long as it is partial. Inherent drama, the tie-in with her works, a way to fictionalise the facts: ideal material for a partial biography. The approach in

the British series, *Literary Lives*, is that you write about the author during the years of her/his most interesting work. Of course, with Plath and with your author, that is no doubt near the end of their lives. The material may demand flashbacks, but sometimes a kind of authorial ‘voice over’ works better. I think it is possible to do a lot of biography by using this text approach.

5.9 Subtekste

Die vier subtekste waarteen die Jonkerverhaal ondersoek en geskryf word, word vervolgens uiteengesit.

- **Die Rooi Skoene**

Die sprokie van *Die Rooi Skoene*, soos uiteengesit in die boek *Women who run with the Wolves* (1992) deur die Jungiaanse analis Clarissa Pinkola Estés, dien as die belangrikste vormgewende element in die biografiese greep oor Ingrid Jonker wat in Hoofstuk 6 volg. Dit is 'n allegorie van die prysgawe van die instinktiewe kreatiewe self (die argetipiese *wild woman*) en die hoë sielkundige prys daaraan verbonde.

- **Lewensdraaiboek**

Die teorie van 'n lewendraaiboek soos gepostuleer deur Eric Berne in sy teorie, *Transactional Analysis (TA)*, waarvolgens mense se optrede gerig word deur 'n lewendraaiboek (*script*).

- **Slagoffer of selfstandige besluitnemer?**

Volgens Farran (1986: 73–97) vind biografiese prosesse plaas waardeur 'n fokuspersoon met haar biograaf as't ware “meewerk” om as slagoffer of selfstandige besluitnemer oor haar eie lewe uitgebeeld te word.

- **Die heldin op reis of in 'n groei?**

Die ses oerargetipiese rolmodelle wat, volgens Pearson (1986), die heldin of held se reis tussen die wieg en die graf op pad na individuasie of selfverwesenliking behoort te kenmerk en die gevaar van stagnasie in een rol.

5.9.1 Die sprokie van die *Die Rooi Skoene*

Jonker se lewensloop sal ondersoek word in die lig van Estés se ontleding van motiewe in die sprokie van die arm weesmeisie se swakheid vir 'n paar gekoopte rooi skoene wat haar voete (die basis van haar bestaan) in die greep van 'n dans tot die dood vasgeklem het. Clarissa Pinkola Estés, skrywer van die boek *Women Who Run with the Wolves* (1992) is 'n etniese psigoloog wat 'n argetipe in die onderbewuste van vroue identifiseer wat sy die *wild woman* noem. “Wild” het hier die positiewe betekenis van die instinktiewe, onbedorwe, kreatiewe self van die oervroulike wese wat in elke kultuur in die een of ander vorm uitgebeeld word. Vir Estés is dit vergelykbaar met Freud se *Id* of onderbewuste, die setel van die oerdrifte, maar sonder die negatiewe konnotasies wat hy aan die term koppel. Die *wild woman* stem gedeeltelik ooreen met die *warrior*-argetipe van Pearson (1986) se ses ontwikkelingsstadia wat die lewensreis van die held kenmerk, maar vertoon veral die intuïtiewe wysheid van die wysgeer of *magician*. Estés (1992: 8-9) beskryf hierdie natuurlike vrou só:

You can call this powerful psychological nature the instinctive nature, but Wild Woman is the force that lies behind that. You can call it the natural psyche...the innate, the basic nature of women. (...) She is both a friend and mother to all those who have lost their way, all those who need a learning, all those who have a riddle to solve, all those out in the forest or the desert wandering and searching.

Haar werkwyse as Jungiaanse analis sluit nou aan by Berne se idee van 'n lewensdraaiboek in sy *Transactional Analysis*-teorie. Estés (1992: 15) verduidelik:

We contact the wildish Self through specific questions, and through examining fairy tales, folktales, legends, and myths. Most times we are able, over time, to find the guiding myth or fairy tale that contains all the instructions a woman needs for her current psychic development. These stories comprise a woman's soul drama. It is like a play with stage instructions, characterization and props.

Die sprokie verloop soos volg:

Eendag was daar 'n arm weeskind wat heeltemal op haarself aangewese was en moes raap en skraap om aan die lewe te bly. Van afvalmateriaal wat sy oor 'n lang tyd in die woud wat haar tuiste was, versamel het, het sy vir haar 'n paar rooi skoentjies gemaak wat haar baie bevrediging verskaf het.

Toe 'n ryk ou vrou op 'n dag in haar vergulde koets deur die bos ry, merk sy die weeskind op. Die ou dame het haar jammer gekry en besluit om haar huis toe te neem en vir haar te sorg. Die weeskind se vertoingde klere, die tuisgemaakte rooi skoene inkluis, is in die vuur gegooi en sy het nuwe winkelklere en dienlike swart skoene gekry. Die meisie was baie trots op en geheg aan haar selfgemaakte skoene en het moeilik daarvan afstand gedoen. Haar hart het vreemd en leeg gevoel toe sy verwese staan en kyk hoe haar skoentjies in die vlamme omkrul en verteer word. Sy het kos gekry nog voor sy honger was, maar sy moes die heeldag stilsit en nie praat tensy sy aangespreek word nie. Daarby moes sy stemmig loop al was dit lekkerder om te huppel en te spring.

Toe die ou vrou se pleegkind later nuwe skoene vir haar kerkaanneming ('n latere Christelike byvoeging) kon kies, het sy teen die ou vrou se uitdruklike wense 'n paar pragtige, blink, rooi skoene gekies, hoewel dit skandalig was om sulke skoene kerk toe te dra. Omdat die ou vrou al byna blind was, het sy nie die kind se ongehoorsaamheid bemerk nie en vir die skoene betaal terwyl die ou skoemaker dit met 'n knipoog vir die meisie toedraai. Die dorpenaars was egter geskok en selfs die ikone en beelde in die kerk het tydens die diens afkeurend na die skoene gestaar. Toe die ou vrou agterna by die gemeente hoor dat haar pleegkind met die skokkende rooi skoene in die kerk was, het sy haar verbied om dit ooit weer aan te trek.

Die volgende Sondag kon die meisie die glimmende paar skoene net nie weerstaan nie en sy het dit skelm aangetrek. By die kerkdeur het 'n ou soldaat met 'n rooi baard en sy arm in 'n verband gevra of hy die stof van haar skoene mag afvee. Hy het 'n rympte gasing en op haar skoensole getik wat haar voete laat jeuk het. “Onthou om te bly vir die dans,” het hy met 'n knipoog gesê. In die kerk het sy haar voete met die skoene,

wat soos rooi granate gegloei het, gefassineerd van kant tot kant gedraai. Dit was vir haar so mooi dat sy niks van die diens gehoor het nie en skoon vergeet het om te sing.

Toe die meisie en haar pleegmoeder die kerk verlaat, het die ou soldaat agterna geroep: “Watter pragtige dansskoene!” Sy het sommer vir die lekker 'n paar danspassies uitgevoer, waarna die skoene met 'n wil van hulle eie van die kerkdeur af met haar oor die veld begin dans het. Die ou vrou se koetsier het die kind agterna gesit, haar opgetel met skoppende bene en voete wat nog in die lug danspassies uitvoer en na die koets teruggedra. Die vrou en die koetsier het met groot moeite die skoene van die meisie se voete afgekry en eindelijk het sy bedaar. Tuis het die ou vrou die skoene op 'n hoë rak gebêre en die kind baie streng gewaarsku om nooit weer daaraan te raak nie. Die meisie het egter tevergeefs probeer om van die skoene op die rak te vergeet, want vir haar was hulle steeds die mooiste goed op aarde.

Toe die ou vrou kort daarna bedlêend word en die meisie aan haarself oorlaat, gee die pleegkind toe aan die drang om die rooi skoene skelm van die rak af te haal. Die oomblik wat die skoene weer aan haar voete was, is sy oorval deur 'n onweerstaanbare drang om te dans. Uit die dorp en tot in die bos het die skoene met haar gedans:

The girl was in her glory and did not realize she was in trouble until she wanted to dance to the left and the shoes insisted on dancing straight ahead. And as the shoes danced the girl instead of the other way around, they danced her right down the road, through the muddy fields, and out into the dark and gloomy forest (Estés 1992: 218).

Leunend teen 'n boomstam, was die ou soldaat met sy rooi baard en uniformbaadjie. Toe hy weer 'n opmerking oor “die pragtige dansskoene” maak, het paniek haar skielik beetgepak. Sy het op een been rondgespring terwyl sy probeer het om die skoene aan die ander voet uit te trek, maar dit was tevergeefs.

Oor heuwels en deur valleie, in reën, sonskyn en sneeu, dag en nag het sy onophoudelik aangehou dans. Sy is toegang by die kerkterrein geweier deur “a spirit of dread” wat 'n vloek oor haar uitgespreek het dat sy sal aanhou dans al sou net haar

ingewande later oorbly. Die meisie het om genade gesmeek, maar die skoene het haar nie eers toegelaat om klaar te praat nie. Dit het haar verder gevoer tot by die ou vrou se huis waar haar lykwaak aan die gang was. Later het die meisie in afgryse en tot die dood toe uitgeput in 'n woud tot by die huis van die laksman gedans, wie se byl teen die muur begin rittel en beef het toe sy naderkom. Sy het die laksman gesmeek om haar van die skoene te verlos. Sy sou enigiets doen om die dodedans te laat stop. Toe die laksman die skoene van haar lyf af kap, het die rooi skoene met voete en al dansend oor die bult verdwyn, en die weeskind, nou 'n arm kreupele, moes as 'n diensmeisie vir ander mense werk. Sy het nooit, ooit weer die rooi skoene begeer nie.

Estés (1992: 223) se uitleg van die sprokie is soos volg: Die weeskind het, vandat sy haar verstand gekry het, in harmonie met die natuur gelewe. In hierdie natuurlike kreatiewe staat, as “wildish woman”, sou sy haar volle potensiaal kon bereik. Dit beteken nie dit is die weg van die minste weerstand nie. Inteendeel, sy is alles behalwe van moeite en sorg vry. Sy ly soms gebrek, maar het deursettingsvermoë en vertrou haar oorlewingsinstink. Haar handewerk is nog ru en onafgewerk, maar sy sou dit met oefening kon verfyn tot die beste waartoe sy in staat is. Dit gee haar reeds groot persoonlike bevrediging.

'n Vrou loop die gevaar om haar kreatiewe en passievolle aard (waarvan die selfgemaakte rooi skoene die simbool is) te verloor as sy van die voedingsbron daarvan vervreem raak en verhinder word om vrye teuels daaraan te gee. Estés (1992: 221) stel dit só:

She was poor, but she was innovative; she was finding her way. She had progressed from having no shoes to having shoes that gave her a sense of soul in spite of the difficulties of her outer life. The handmade shoes are marks of her rising out of a mean psychic existence into a passionate life of her own design. Her shoes represent an enormous and literal step toward integration of her resourceful feminine nature in day-to-day life.

In sprokies is die onwaarskynlike held 'n vindingryke karakter wat, hoewel platsak en met baie struikelblokke tussen hom en sy doelwitte, oor 'n lang tyd hard werk om

uiteindelik bo uit te kom. Die reis van die argetipiese held op pad na individuasie begin waar hy as arm jongman (nooit 'n jongmeisie nie) sy fortuin (eintlik sy innerlike geestelike rykdom) gaan soek. Die simboliek van skoene dateer uit antieke tye toe skoene 'n kragtige sosiale boodskap oor die sosiale stand van die draer uitgestuur het. Skoene was die simbool van outoriteit; heersers het skoene gedra, slawe nie. Estés (1992: 222) wys daarop dat skoene vandag nog 'n statussimbool kan wees. Die sprokie is uit die koue Noorde afkomstig, waar skoene noodsaaklik vir oorlewing is:

The symbol of shoes can be understood as a psychological metaphor; they protect and defend what we stand on – our feet. In archetypal symbolism, feet represent mobility and freedom. In that sense to have shoes to cover the feet is to have the conviction of our beliefs and the wherewithal to act on them. Without psychic shoes a woman is unable to negotiate inner or outer environs that require acuity, sense, caution, and toughness.

Rooi is die kleur wat 'n meisie se vrouwording simboliseer weens die assosiasie met menstruasie. Rooi is volgens Estés (1992: 222) ook die kleur van lewe en opoffering: om 'n lewe te hê wat die moeite werd is, moet jy allerhande opofferings maak. Wanneer, soos in die sprokie, opoffering nie vrugte afwerp nie, word die verlies aan die rooi skoene bloedverlies en is dit nie meer 'n simbool van polsende lewe en strewe nie. Dit lei tot 'n opeenvolging van gebeure wat die kertragedie van die sprokie vorm:

This too-tame life eventually leads to loss of accurate perception, which leads to excess, which leads to loss of the feet, the platform on which we stand, our basis, a deep part of our instinctual nature that supports our freedom (Estés 1992: 220).

Estés staan stil by die verskillende strikke (*traps*) wat krisismomente in die verhaal verteenwoordig. Sy identifiseer agt sulke slagysters op die weesmeisie se ramspoedige pad.

5.9.1.1 Die vergulde koets wat die kind se lewe devalueer

In die interpretasie van die sprokie is die eenaar van die vergulde koets, wat Estés (1992: 226) die “conveyor of attitudes” noem, die hoofelement wat die psige vasdruk

of knel. Die koets waarin die ou vrou die kind se lewe binnery, verteenwoordig die swig voor 'n versoeking om 'n makliker lewe te hê, dus, om kortpad te vat. Dit herinner aan 'n vergulde kou waarin die kind net sowel gevange gehou kon word. Estés interpreteer die besluit om in die koets te klim as 'n strewe na materiële rykdom en gemak. Dikwels is dit 'n uitdrukking van 'n eenvoudige sielkundige behoefte om nie so hard te moet werk aan 'n outentieke kreatiewe lewe nie.

The desire to have it easier is not the trap; that is something the ego naturally desires (...) The price is the trap. The trap is sprung when the child goes to live with the rich old woman. There she must remain proper and silent...no overt yearning allowed, and more specifically, no fulfilment of that yearning. This is the beginning of soul famine for the creative spirit (Estés 1992: 225).

Vroue wat langtermynvervulling vir onmiddellike bevrediging verruil, trap in hierdie strik, maar dit is meestal 'n onbewuste keuse. Estés stel dit duidelik dat sy hiermee nie impliseer dat die primitiewe lewe *per se* beter as die geriewe van die moderne samelewing is nie. Die koets is eerder 'n argetipiese simbool vir die liminale oorgangsposisie op pad van een geestestoestand na 'n volgende, maar ook vanaf die semiotiese na die simboliese orde in Kristeva se idioom. Ingrid Jonker het wel nie self op elfjarige ouderdom die keuse gemaak om in die “koets” (haar vader se motor) te klim nie, maar die gebrek aan aanmoediging en die vreugdeloosheid wat sy in haar nuwe ouerhuis ervaar het, was dieselfde as dié van die weeskind toe sy die ou dame se weelderige huis betree het en nuwe maniere van aanpassing moes leer.

5.9.1.2 Die verstokte ou vrou met die mag om lewe te laat verstar

Vir Estés beliggaam die ou vrou in hierdie geval nie wysheid nie, maar die negatiewe konnotasies van ouderdom, naamlik verstokte, verstarde houdings wat kreatiewe energie doodsmoor. Die kind het die leiding van 'n lewenswyse mentor nodig, maar die pleegmoeder verabsoluteer een beginsel sonder enige sensitiwiteit of buigsaamheid. Hierdie eensydige beginsel, die konstante voorkeur van die belange van die gemeenskap bo die behoeftes van die enkele lid, kom ook by die kerkgangers in die verhaal na vore.

Nie baie verbeelding is nodig nie om Abraham Jonker in die rol van die ou vrou te sien. Die gevaar van hierdie soort omgewing, veral vir die fyngevoelige kunstenaar, is, in die woorde van Estés (1992: 228):

If we remove ourselves from our real and passionate lives and enter the gilded carriage of the dry old woman, in effect we adopt the persona and ambitions of the brittle perfectionist. Then, like all captured creatures, we fall onto a sadness that leads to an obsessive yearning, often characterized as the restlessness with no name. Thereafter, we are at risk of seizing the first thing that promises to make us feel alive again.

5.9.1.3 Die skat word verbrand

Estés onderskei tussen die vuur wat transformeer of louter en die een wat vernietig. Die vrou wat ander toelaat om deur die bril van hul idees en propaganda haar eie visie en werk te verkleiner, se geestelike vreugde word so gedemp dat sy net sowel, in die idioom van die sprokie, saam met die skoene wat sy self gemaak het, in die vuur kon spring. Destruktiewe verhoudings en jaloesie van betekenisvolle mense soos ouers, huweliksmaats of vriende kan kreatiewe impulse knou (Estés 1992: 229).

Menige vrou mag so ontmoedig word dat sy 'n doodsheid ervaar wat haar die pen, kwas of instrument laat wegpak, maar in haar onderbewuste is die onderdrukte kreatiewe kragte besig om momentum op te bou.

Estés stel dit in haar kleurryke styl soos volg:

A woman who is starved for her real soul-life may look ‘cleaned up and combed’ on the outside, but on the inside she is filled with dozens of pleading hands and empty mouths (1992: 229).

Die vrou wat so aan bande gelê word, mag haarself wysmaak dat sy nie in staat is om haar lewe te verander nie. Sy mag te arm, swak opgelei of te bang wees om haarself van die bande te bevry, maar haar behoefte sal net groter word, want êrens lok 'n paar glimmende (hoewel dodelike) rooi skoene. Wanneer hierdie geestelik verhongerde vrou se kreatiewe kragte eindelijk uit die “drukkoker” bars, is sy soos die moederwolf

wat na 'n tydperk van hongersnood meer prooi doodmaak as wat sy en haar kroos op een slag kan verorber. Die ooreenkoms van die wolf met die “feral” woman, is dat vroue in so 'n situasie hulle vergryp aan dwelms, alkohol en/of seks, maar dit kan enige oordad wees, soos byvoorbeeld met spiritualiteit, ordelikheid, fiksheid of selfs skeppende werk. “Overkill through excesses, or excessive behaviors, is acted out by women who are famished for a life that has meaning and makes sense for them” (Estés 1992: 231).

5.9.1.4 Die gevolg van gevangenskap: natuurlike instinkte kry 'n knou

Estés (1992: 232) sien die kreatiewe instink in Jungiaanse terme as afkomstig van die onbewuste waar biologie en gees ontmoet:

It is as much the lyrical language of the Self as is the symbology of dreams.
(...) The idea of instinct can be valued positively as an inner something that, when blended with forethought and consciousness, guides humans to integral behavior. A woman is born with all instinct intact.

Hoewel die gemeenskap in die ordelike nuwe omgewing die kind se maniere verfyn en die pleegmoeder haar moeilike pad gelyk gemaak, strem dit die ontwikkeling van haar eie innerlike patroon en tempo van individuasie.

Wanneer die ou vrou met haar inhiberende invloed die werk van die kreatiewe gees (die selfgemaakte skoene) as verwerplik eerder as van onskatbare waarde beskou en dit verbrand, kom 'n onnatuurlike stilte oor die kind, 'n hartseer waaraan sy geen naam kan gee nie. “She becomes sad, which is the expected state when creative spirit is locked away from natural soul-life” (1992: 232).

Wanneer Jonker as adolessent in haar vader en stiefmoeder se huis haar ontluikende digterstalent beoefen, ignoreer en verkleineer hulle haar kreatiewe pogings. Omdat sy na Abraham opsien as die spesialis op letterkundige gebied, tref dit haar selfbeeld baie nadelig: liefde en aanvaarding bly op 'n kritieke tyd uit en so word dit 'n onversadigbare leemte wat later deur niemand gevul kon word nie. Die ontwikkeling van 'n vermoë om liefde te gee en te ontvang, bly onvolwasse. Die daaglikse lewe is 'n

stryd tussen haar “wilde” en ongeordende natuur en die rigiede reëls van haar ongenaakbare huislike omgewing.

5.9.1.5 Verdeeld, probeer sy om 'n dubbele lewe te lei

In hierdie deel van die verhaal moet die weesmeisie vir haar aanneming in die kerk nuwe skoene kry. By die skoenmaker bedrieg sy die ou vrou en met die sameswering van die skoenmaker kom sy daarmee weg. Die simptome van geestelike hongers is vir Estés (1992: 235-236) soos dié van fisieke hongers: die slagoffer sal steel, lieg en bedrieg om die behoefte te bevredig:

Now in the tale occurs one of the most revealing episodes of psychic repressions. The child's voracious desire for soul ruptures the battens of her dried-out behaviour. (...) A ravening hunger for the soul-life has rushed to the surface of the psyche, taking whatever it can lay its hands on, for it knows it will soon be repressed again. This explosive psychological 'sneaking' occurs when a woman suppresses large parts of self into the shadows of the psyche.

Uit die oogpunt van die analitiese sielkunde word onaanvaarbare (in hierdie geval gesonde) instinkte na die onderbewuste verban waar dit 'n soort skadubestaan voer. Volgens Estés word vele positiewe aspekte van vrouwees wat geen ondersteuning in die patriargale samelewing kry nie, na die onderbewuste verban, waar dit bly smeul om later tot uitbarsting te kom. Estés (1992: 236) betreur die permanente knou wat die vrou se selfbeeld daardeur opdoen:

At the bottom of the well in the psyches of too many women lies the visionary creator, the astute truth-teller, the far-seer, the one who can speak well of herself without denigration, who can face herself without cringing, who works to perfect her craft. The positive impulses in shadow for women in our culture most often revolve around permission for the creation of a handmade life.

Soos Hedda Gabler in Ibsen se gelyknamige drama gee die “wildish woman” voor om 'n konvensionele lewe te lei terwyl sy innerlik op haar tande byt. Werklike mense se lewens verloop nie noodwendig in dieselfde volgorde nie, maar die pogings om te konformeer, kan herken word. In Jonker se hoërskooljare en weer toe sy op 23-jarige

leef tyd met 'n man van 38 trou, probeer sy aanpas by die konvensionele verwagtings van skoolkind en getroude vrou (sowel as moeder) onderskeidelik.

As die onderdrukking van 'n vrou se natuur veroorsaak dat sy 'n dubbele lewe moet voer, ondermyn dit haar lewenskrag en dit lei uiteindelik tot opstand wat haar talente en selfs haar lewe in gevaar stel. Die pretensie wat dit verg om die gepolariseerde lewe te verberg, móét vroeër of later laat vaar word. Estés (1992: 236-237) stel dit só:

These discarded, devalued and ‘unacceptable’ aspects of soul and self do not just lie there in the dark, but rather conspire about how and when they shall make a break for freedom.

Die weeskind in die sprokie probeer aanpas by die stagnante, kunsmatige leefstyl van die ou vrou, maar haar dubbele lewe blyk gou deur die heimlike begeerte na die rooi winkelskoene. Sy “smokkel” die skoene verby die ou pleegmoeder wie se blindheid dui op die verstarde, perfeksionistiese waardesisteem wat sy as verteenwoordiger van die samelewing aanhang.

Dit is geen verrassing nie dat die weeskind verkeerde keuses maak op al die krisispunte in die verhaal, want “it is typical of the injured inner psyche and culture as well, to not notice the personal distress of the self” (Estés 1992: 238). Die skelm skoenmaker is 'n voorloper van die soldaat wat die dansskoene tot lewe bring. In antieke simboliek is die skoenmaker volgens Estés die personifikasie van die natuurlike roofdier (*predator*) in die psige wat verskillende vorms kan aanneem. Die skoenmaker is kop in een mus met die soldaat, wat as die duiwel vermom is. Figure soos die duiwel, soldaat, skoenmaker, boggelrug en nog ander is almal argetipes van die negatiewe kragte in die menslike natuur.

Hoewel tekenend van die onblusbaarheid van die menslike gees om te probeer aanpas by onderdrukkende omstandighede, sê Estés (1992: 240), behoort geen vrou dit nodig te vind om te soebat, te smek en haarself te verneder om 'n outentieke lewe te kan geniet wat haar geboortereg is nie. Wanneer die samelewing vyandig is teenoor 'n vrou se eiesoortige uitlewing van haar kreatiewe aard, moet sy soos die lelike eendjie

in die sprokie in haarself bly glo en haar nie deur neerhalende aanmerkings van stryk laat bring nie. Estés waarsku dat ouer en jonger vroue dikwels aangehits word om teen mekaar te draai en deur die patriargale samelewing daarvoor beloon word.

5.9.1.6 Sy kruip (*cringe*) voor die gemeenskap en voer 'n skadu-rebellie uit

Om voor die gemeenskap te kapituleer en toe te gee aan die druk vir onnadenkende konformisme, bied beskerming teen verbanning, maar terselfdertyd stel dit die instinktiewe self verder in gevaar. In plaas van om haar kragte in te span om haar instinktiewe natuur te verdedig, swig die weeskind voor die romantiek van die rooi skoene. Die betowering van die skoene weerhou haar van sinvolle opstand teen die *status quo*.

Die meisie trek die rooi skoene aan, stap kerk toe en steur haar nie aan die starende blikke van lede van die gemeenskap nie. Hulle verkla haar by haar pleegmoeder, wat die rooi skoene afneem. Dit is egter te laat, sy is reeds gek na die skoene, maar in plaas daarvan dat die dorpsmense haar help deur iets in die plek van die skoene te stel wat haar geestelike honger sal stil, vererger hulle dit deur nie regtig oor haar welstand begaan te wees nie, maar net te eis dat sy aan hul oppervlakkige en benepe vereistes voldoen. Vir Jonker was hierdie waardes die Suid-Afrikaanse regering se politieke stelsel wat velkleur en ras tot absolute maatstawe verhef en daardeur eie oorlewing bo die erkenning van ander se menswaardigheid gestel het. Medemense wat sy met empatie bejeën het, is as minderwaardig behandel terwyl skynheiligheid geseëvier het.

Die gemeenskap is onverdraagsaam teenoor lede wat afwyk van die norm, en so 'n afvallige word maklik afgesny van haar ondersteuningsisteme. Estés (1992: 241) wys daarop dat vroue dwarsoor die wêreld wat 'n sterk standpunt teenoor onreg en uitbuiting op politieke, maatskaplike of omgewingsterrein inneem, se motiewe bevraagteken word; hulle word selfs verdink van ongebalanseerdheid:

For a wild child born into a rigid community, the usual outcome is to experience the ignominy of being shunned. Shunning treats the victim as if she does not exist. It withdraws spiritual concern, love and other psychic necessities from that person. The idea is to force her to conform, or else to kill

her spiritually and/or to drive her from the village to languish and die in the outback

As haar gemeenskap die rug op 'n vrou draai, is dit meestal omdat sy haar buite die grense van aanvaarbare gedrag of geloof begeef. Omdat haar spirituele integriteit op die spel is, spruit haar optrede eerder uit onvermoë as uit onwilligheid om te konformeer.

5.9.1.7 In haar desperaatheid om aan te pas, gee sy voor dat die abnormale normaal is
Eers het die weeskind sonder haar sielelewe probeer klaarkom ná die prysgawe van die selfgemaakte rooi skoene; daarna het sy 'n dubbele lewe probeer voer. Toe dit ook nie die gewenste uitwerking het nie, probeer sy om haar te goed te gedra. Sy sluit haar oë vir alles wat verdraaid en skeef is en probeer daarmee saamleef. Dit stel egter net die uiteindelijke uitbarsting uit. “Her attempts to accept this abnormal state further injure her wild instincts to react, point out, change, make impact on what is not right, what is not just” (Estés 1992: 243).

Die valse insiklikheid voordat “instinct injured” vroue al hoe wilder in die rigting van selfvernietiging begin “dans”, kry uitdrukking in Sexton se gedig wat op die sprokie gebaseer is in die bundel *The Book of Folly*. Hier simboliseer die rooi skoene die spreker se onmag om te ontkom aan 'n onsigbare, maar rigiede en steriele rol wat sy van haar moeder en grootmoeder geërf het en waarin sy ontuis, geïmmobiliseerd en ontoereikend vir die geveg van die lewe voel. Die gedig verloop soos volg (Estés 1992: 243-244):

I stand in the ring
in the dead city
and tie on the red shoes...
They are not mine.
They are my mother's.
Her mother's before.
Handed down like an heirloom

but hidden like shameful letters.

The house and the street where they belong
are hidden and all the women, too, are hidden.

Bixler (1980: 60) se interpretasie van die gedig is dat, omdat die subjek van sterflike vroue afstam, sy ook die ritueel sal moet gehoorsaam, al weet sy dat dit in die dood sal eindig.

Vir Estés is die gevaar dat 'n mens aan geweld en onreg gewoond raak sodat jy nie meer in opstand kom nie. Jonker se vriende maak almal gewag van haar kompromislose eerlikheid en opstand teen onreg. Waar baie vroue in 'n toestand van hopeloosheid en hulpeloosheid versink, gevange in 'n kou wat toegesluit bly, laat Jonker dit net momenteel toe en haar psige is daarom kwesbaar vir vinniger aftakeling. Die ou vrou (miskien ook Abraham Jonker?) het voor die weeskind self hierdie pad gevolg en haar eie daadkrag ingeboet:

Trying to be good, orderly and compliant in the face of inner or outer peril or in order to hide a critical psychic or real-life situation de-souls a woman. It cuts her from her knowing; it cuts her from her ability to act. Like the child in the tale, who does not object out loud, who tries to hide her starvation, who tries to make it seem as though nothing is burning in her, modern women have the same disorder, normalizing the abnormal. This disorder is rampant across cultures. Normalizing the abnormal causes the spirit, which would normally leap to correct the situation, to instead sink into ennui, complacency, and eventually, like the old woman, into blindness (Estés 1992: 244).

5.9.1.8 Dans buite beheer: obsessie en verslawing

Die weeskind het teen hierdie tyd reeds alles probeer om aan te pas by haar kunsmatige lewe: om inskiklik te wees, om haar eie kop te probeer volg, om 'n dubbele lewe te lei, om voor te gee, om beheer te verloor maar te besin en haar skeppingsdrang te onderdruk in 'n poging om ook van haar opstand ontslae te raak. Dwarsdeur al hierdie pogings om aan te pas, vererger die probleem met onberekenbare gevolge:

She has normalized a dry cruel life, thereby setting up more yearning in her shadow for the shoes of madness. The man in the red beard has brought something to life, but it is not the child, it is the torturous shoes. The girl begins to whirl and twirl her life away in a manner that, as with addiction, does not bring bounty, hope, or happiness, but trauma, fear, and exhaustion. There is no rest for her (Estés 1992: 248).

Die gees van verdoemenis wat haar by die kerkhek wegkeer nadat hy die vloek van die dodedans oor haar uitgespreek het, verseël haar obsessie. Nou is sy gedoem om die verskrikking van die gemeenskap te wees, wat verseker dat niemand haar wil help nie. Die lewe van baie kreatiewe vroue volg hierdie patroon. Wanneer hulle die instinktiewe natuurlike self (die selfgemaakte skoene) prysgee, verloor hulle daarmee saam hul instink oor wat nadelig is. Hulle raak verslaaf aan alkohol en dwelms en/of knoop destruktiewe verhoudings aan wat hulle in die slagofferrol vasvang sonder die vermoë om hulleself te bevry. Estés (1992: 234) beskryf 'n hele paar van hierdie sterre wat “uitgebrand” en verskiet het:

There is something about Bessie Smith, Anne Sexton, Edith Piaf, Marilyn Monroe and Judy Garland that follows the same instinct-injured pattern of soul-famine: attempting to “fit,” going intemperate, not being able to stop. We could make a very long list of instinct-injured talented women who in their vulnerable state made very poor choices. Like the child in the tale, they all lost their handmade shoes somewhere along the way and found their way to the poisoned red shoes. They all were filled with sorrow, for they hungered for spirit-food, soul-story, natural roving, and self-decoration in keeping with their own needs, God-learning, and a simple and sane sexuality. But they unwittingly chose the cursed shoes – beliefs, actions, ideas that caused life to deteriorate more and more – that turned them into madly dancing spectres.

Ingrid Jonker se lewendraibboek toon groot ooreenkomste met die patroon wat Estés hier noem: die talentvolle “wild woman” wat verskeie mislukte pogings aanwend om 'n versplinterde instinktiewe kreatiwiteit in 'n beperkende omgewing uit te leef en dan ten gronde gerig word deur die kenmerkende verlies aan oordeel wat Estés beskryf.

Hierdie gedoemde kunstenaars word ook vir ander wat nie die moed het om met die wilde natuur in hulle eie psiges kontak te maak nie, 'n soort argetipiese rolmodel.

Wat sy van Janis Joplin en ander kunstenaarsvroue sê, geld ewe veel vir Ingrid Jonker (Estés 1992: 250):

Janis made one more try at conformity before she began a long slide into possession. She joined the ranks of other powerful but hurt women who found themselves acting as flying shamans to the masses. They too became exhausted and fell from the sky. Francis Farmer, Billie Holiday, Anne Sexton, Sylvia Plath, Sara Teasdale, Judy Garland, Bessie Smith, Edith Piaf and Frida Kahlo – sadly, the lives of some of our favorite role models of wild and artistic women ended prematurely and tragically.

Die Meksikaanse skilderkunstenaar, Frida Kahlo, wat in 1954 in die ouderdom van 47 oorlede is, is van selfmoord verdink ná 'n hartstogtelike lewe gekenmerk deur swak gesondheid (ná polio en 'n baie ernstige busongeluk), biseksualiteit en 'n stormagtige huwelik. Haar woorde oor hoe sy op verskillende maniere by haar pyn probeer aanpas het, sluit aan by Estés se beskrywing van hierdie kunstenaresses:

“I drank to drown my pain, but the damned pain learned to swim, and now I am overwhelmed by this decent and good behaviour” (Beeld 2003: 5)

Kunstenaresses, wat onbeheersd agter die argetipiese weesmeisie in *Die Rooi Skoene* aan “dans”, ken geen perke in hul destruktiewe lewenspatrone nie. Dit word gekenmerk deur 'n oormaat drank, nikotien, dwelms, seks, negatiewe denke, depressie en/of destruktiewe verhoudings. Net soos met die rooi skoene, is dit byna onmoontlik om uit hierdie wurggreep los te kom. Die pleegmoeder, wat reeds blind was, word nou siek en sterf. As verteenwoordiger van die samelewing laat sy die ontwortelde kind finaal in die steek. Van gesonde instink, wat volgens Estés gewoonlik onfeilbaar is wanneer oorlewing op die spel is, is so min oor dat die slagoffer blindelings op haar ondergang afstuur. Die veg- of vlugimpuls is so verswak dat vroue in die slagofferrol versink en dodelike plaasvervangers vir die gesonde lewe aanvaar. Die gevaarlike rooi

skoene (die dinge waaraan die weeskind haar te buite gaan) lyk aanvanklik soos 'n wondergeneesmiddel:

... perhaps it allows them to sleep without fearing demons, or calms their nerves, or helps them not to care so deeply about all the things they care so deeply about, or maybe it helps them not want to love and be loved anymore (Estés 1992: 251).

Vir Estes is die vroue wat hul voete by die laksman moet prysgee om van die dodelike dansskoene verlos te word, die gelukkiges wat met hul lewens daarvan afkom om die moeisame pad van herontdekking van die “handgemaakte lewe” aan te pak, maar tog 'n tweede kans kry. Wat nodig is om heel te word, is 'n sprankie natuurlike instink waardeur die *wild woman* weer as't ware nuwe voete kan “ontwikkel”.

Kunstenaars soos “Anne Sexton en Kie” is minder gelukkig. Plath en Sexton raak ook permanent vervreem van “die handgemaakte lewe”, maar by Jonker is die ooreenkomste met die weeskind nog opvallender. Hierdie gedoemde kunstenaars verval soms in psigose en dwaal in japonne straatop (of strandaf?) met selfmoordplanne wat per ongeluk of met opset uitgevoer word, sê Estés (1992: 242):

The red shoes in essence teaches us that the wild psyche must be properly protected – by unequivocally valuing it ourselves, by speaking out in its interest, by refusing to submit to psychic unhealth. We also learn that the wild, because of its energy and beauty, is always eyed by somebody [...] for trophy purposes or as a thing to be reduced, altered, ruled on, murdered, redesigned or controlled. The wild always needs a guardian at the gate, or it will be misused.

Ohlhoff wys in 'n persoonlike mededeling daarop dat die sprokie deurgetrek kan word na Kristeva se twee modaliteite binne die sisteem van betekenis, naamlik die “semiotiese” of instinktiewe wat met die moeder geassosieer word en die “simboliese” of sosiale orde wat daarop bou en met die vader geassosieer word. Die twee modaliteite staan in 'n dialektiese verhouding tot mekaar om die dinamiese proses van taal voort te bring. Die verskillende vorms van diskoers word bepaal deur die ingesteldheid wat voorop staan. Wetenskaplike taal en wiskunde laat min

semiotiese invloed toe en is gemik op 'n presies gedefinieerde, vaste betekenis. Poëtiese taalgebruik wat ingegee word deur die semiotiese, het 'n ritmiese kwaliteit, woordassosiasies, meer intense klankpatrone en onderbrekings in sintaksis. Die simboliese orde sorg vir eenvormigheid van betekenis en sintaktiese struktuur om sosiale kommunikasie te vergemaklik terwyl die semiotiese weer deurentyd stagnasie teëwerk en die potensiaal van nuwe skeppings bly behou. Morris (1993: 144-145) tref die volgende onderskeid:

What Kristeva calls the symbolic modality is the aspect of language that the child directs towards the object world of other people and things. As such, its disposition is towards fixed and unitary definition in order to provide the basis of shared meaning, which enables interpersonal communication to take place. However, the symbolic disposition is also driven by an urge to master and control through the act of defining, what is other and therefore potentially threatening to the self. On the other hand, the origins of the semiotic modality lie in the non-gendered libidinal drives of the pre-Oedipal phase so that its disposition is towards meaning as a continuum, with identification rather than separation from what is other.

Volgens Kristeva het die semiotiese die simboliese nodig om dit te orden (Morris 1993: 145). Die noodwendige bedreiging van die kreatiewe self, wanneer dit moet konformeer aan die logika van die simboliese modaliteit, kan hieruit afgelei word.

Morris (1993: 148) sê Kristeva laat haar hier oop vir die kritiek dat sy die mite van die versorgende moeder verruil vir dié van die oorheersende, oorweldigende moeder, 'n beeld wat in baie patriargale tekste gebruik word. Sy kom tot Kristeva se verdediging deur daarop te wys dat dit nie 'n regte moeder is waaroor sy dit hier het nie, maar 'n fantasie-moeder wat die kind in die pre-Oedipale fase konstrueer en wat 'n onderdrukte maar rigtinggewende krag in die onderbewuste bly. Die kind se fantasieë sluit beide die moederbeelde in, dié van heelheid en dié van vernietiging, en dit is eersgenoemde wat die versoeking van onttrekking uit die lewe aanbied. Dit is die positiewe moederbeeld wat met die vals belofte van heelheid vroue voor die

versoeking van selfmoord laat swig, aangehelp deur die eise vir opoffering wat die sosiale orde stel.

5.10 Lewendraaiboek

In 'n poging om meer oor Jonker se lewenskeuses te begryp, word tersaaklike aspekte van die sielkundige teorie ontwikkel deur Eric Berne, bekend as *Transactional Analysis* (TA), onder die loep geneem. Die kommunikasiemodel, gebaseer op TA, word deur James & Jongeward in hulle boek *Born to win* (1971: 16-42) aan die hand van die drie egostate: die ouer (*parent*), volwassene (*adult*) en kind (*child*) uiteengesit. Die karakteristieke kenmerke van die stemme van die ouer, volwassene en kind in elke spreker is onderskeidelik outoritêr/beoordelend, rasioneel/objektief en natuurlik/emosioneel. Elke mens kommunikeer hiervolgens altyd vanuit een van genoemde drie egostate, met die volwasse vlak as die doeltreffendste kommunikasiemodus.

Die aspek van TA wat vir hierdie studie van belang is, naamlik draaiboekanalise, is gebaseer op 'n analogie uit die teaterwêreld: mense se lewens speel soos op 'n verhoog volgens 'n draaiboek (*script*) af met die hoofkarakter en byspelers wat verskillende rolle vertolk. James & Jongeward verduidelik die Gestaltteorie (soos vertolk deur Perls) dat elke mens se lewendrama op twee verhoë afspeel:

We live on two levels – the public level which is observable, verifiable and the private stage, the thinking stage, on which we prepare for the future roles we want to play (James & Jongeward 1971: 68).

In die lewe van elke individu word die dramatiese mylpale en die rolle wat geleer, gerepeteer en vertolk word, vooruit bepaal deur 'n *script* of “draaiboek” wat van kleins af bewustelik of onbewustelik deur ouers en opvoeders gesuggereer word. So 'n sielkundige draaiboek het, net soos 'n regte dramateks, 'n rolbesetting, bedrywe, tonele, temas en intriges wat na 'n hoogtepunt voer en eindig wanneer die gordyn oor die individu se lewe sak. Die draaiboek is dus 'n soort program, wat 'n bepalende invloed op 'n persoon se lewendrama uitoefen. Dit weerspreek die Nederlandse gesegde dat daar vir die drama van die lewe geen program beskikbaar is nie.

Volgens Berne se teorie voer die individu sy/haar draaiboek onbewustelik en kompulsief uit, soms vaagweg daarvan bewus, maar meestal sonder insig oor die dryfvere van sy/haar keuses. James en Jongeward (1971: 69), verduidelik die draaiboekkonsep só:

A person's script may resemble a soap opera, a wild adventure, a tragedy, a saga, a farce, a romance, a joyful comedy, or a dull play that bores the players and would put an audience to sleep. Different dramas contain varying degrees of constructiveness, destructiveness or nonproductiveness – going nowhere. Script instructions are programmed into the Child ego state through transactions between parent figures and children. As children grow they learn to play parts – heroes, heroines, villains, victims, and rescuers and – unknowingly – seek others to play complementary roles.

'n Gesinsdraaiboek bevat identifiseerbare tradisies en verwagtinge vir elke lid wat suksesvol van geslag tot geslag oorgedra word. Elke familie het sy wenners en verloorders. Wanneer familiedraaiboeke voortgesit word, word die eenheid van die lede en die verwagte gedrag aangedui deur uitdrukkings soos: Ons familie het nog altyd sterk vroue opgelewer (James & Jongeward 1971: 76). In hierdie opsig sluit die draaiboek nou aan by mites in die lotsbepalende invloed wat hulle vanuit die onderbewuste uitoefen.

As volwassenes speel mense rolle (soos Shakespeare ook gesê het) volgens hul draaiboeke en binne die konteks van die spesifieke samelewing se eiesoortige dramatiese patrone. James en Jongeward (1971: 79) noem verskynsels soos die volgende wat sterk aan Jonker se lewe herinner:

In daily life most people experience or observe in others a compulsion to perform in a certain way, to live up to a specific identity, and to fulfil a destiny. This is the most observable in the individual whose personal drama is destructive, and who commits suicide or homicide. You probably know someone who is moving toward a tragic ending – suicide or one of its equivalents, such as alcoholism, drugs, or obesity.

Terwyl individue hul draaiboeke uitspeel, vind daar 'n wisselwerking plaas tussen die draaiboeke van individue, families, en uiteindelik van volke. Derhalwe kan daar ook mites geïdentifiseer word wat aan die wortel lê van tendense wat in volke se geskiedenis waargeneem kan word. Hoewel die panorama van menslike geskiedenis, oorloë en lotgevalle van volke nie aan die hand van 'n enkele teorie verklaar kan word nie, glo Berne:

Nearly all human activity is programmed by an ongoing script dating from early childhood, so that the feeling of autonomy is nearly always an illusion – an illusion which is the greatest affliction of the human race because it makes awareness, honesty, creativity, and intimacy possible only for a few fortunate individuals. For the rest of humanity, other people are seen mainly as objects to be manipulated. They must be invited, persuaded, seduced, bribed, or forced into playing the proper roles to reinforce the protagonist's position and fulfil his script (James & Jongeward 1971: 79).

Die sogenaamde draaiboekvorming (of *scripting*) begin op 'n preverbale stadium wanneer die suigeling, asof met radar, boodskappe van versorgers opvang in die vorm van aanraking, gesigsuitdrukkings en hoe hy/sy behandel of geïgnoreer word. Hierdie boodskappe is geneig om die sterkste krag in lewensdraaiboeke te bly, want dit oefen 'n betekenisvolle invloed uit op die psigologiese posisies wat mense later inneem en die rolle wat hulle vervul.

Binne 'n paar lewensjare begin kinders die boodskappe of voorspellings verstaan wat oor verskillende areas van hul lewens uitgespreek word. Só gebeur dit dat sekere ouers weens hul eie patologie blatant destruktiewe boodskappe uitstuur. Later in hul lewens kan hierdie destruktiewe boodskappe soos elektrodes in die kind-egostaat wees wat, wanneer dit aangeskakel word, die persoon dwing om die bevel uit te voer. “Ulterior messages are like curses that cast a spell on a child,” sê James en Jongeward (1971: 82).

'n Sogenaamde *counterscript* (James & Jongeward 1971: 84) in die vorm van positiewe slagspreuke kan later begin indruis teen 'n destruktiewe draaiboek waarmee 'n kind grootgeword het, maar die invloed daarvan is veel minder kragtig en betekenisvol en dit mag faal. Persoonlike groei kan insig en 'n gevolglike wending in iemand se draaiboek meebring, maar nie sonder sielkundige leiding, insig en volharding nie. Ouers mag bewustelik probeer om positiewe boodskappe na die kind te stuur, maar Berne is oortuig dat nieverbale, intuïtiewe boodskappe die sterkste is. As 'n draaiboek eers vasgelê is, manipuleer die persoon ander om by haar/sy “toneelgeselskap” aan te sluit en die komplementêre rolle te vervul. Om as “byspelers” gekies te word, moet ander mense bereid wees om gemanipuleer te word om die vereiste rolle te speel. Volgens Berne kry die drama momentum sodra die drie basiese rolle van slagoffer, vervolger en redder verwissel.

Karakters uit die mitologie en feëverhale dien as sjablone vir die uitgebreide rolbesetting waaruit mense se dramas bestaan. Argetipes van vervolgers in feëverhale is bose stiefmoeders, hekse, reuse, towenaars, drake en diverse ander monsters. Vir slagoffers (byna sonder uitsondering skone prinsesse) om gered te word, moet redders in die gedaantes van goeie feë (soms vermom as lelike ou vrouens), elwe en natuurlik aantreklike prinse op die toneel verskyn (James & Jongeward, 1971: 92).

5.11 Vroue in die slagofferrol

Die woord “slagoffer” se letterlike betekenis van op 'n altaar geoffer te word, het lank gelede reeds 'n wyer betekenis gekry om iemand in te sluit wat ter wille van die belange, hartstogte ens. van 'n ander moet ly of dit moet ontgeld (Odendal & Gouws 2003: 1015). 'n Slagoffer het dus die mag van 'n teëparty teen hom/haar.

Sentraal in Jonker se lewensdrama is haar rol as slagoffer. Eerder as om self verantwoordelikheid vir haar geluk te neem, kan gesê word dat sy voortdurend van ander verwag het om haar lewe sinvol te maak. Aangesien niemand die drake wat haar bedreig het, vir eens en vir altyd kon verslaan nie, het sy 'n slagoffer gebly, eers van haar afwysende vader en later van elke man wat haar emosionele intensiteit te uitputtend gevind en haar verlaat het. Dalk juis omdat sy so vertrouwd was met

slagofferstatus, kon sy soveel empatie met die slagoffers van diskriminasie in die land betuig.

Diegene met die meeste empatie is dikwels hulle wat self die grootste behoefte aan redding het. Die rol van redder en vervolger in Jonker se persoonlike drama het moontlik voortdurend oormekaar geskuif sodat elke redder wat probeer het maar nie anders kon as om te faal nie, 'n vervolger geword het en sy 'n nuwe redder moes vind. Jonker het die slagoffer gebly, van haarself en uiteindelik van die lewe.

Farran (1986: 73 – 97) illustreer hoe met identiese data as boustof 'n fokuspersoon soos Marilyn Monroe as slagoffer of as selfstandige besluitnemer uitgebeeld kan word en hoe 'n persoon se uiteinde terugwerkend bepaal op watter biografiese gegewens gefokus word.

Farran se studie oor hoe vroue soos Marilyn Monroe gewoonlik as slagoffers uitgebeeld word, bring besliste parallele tussen Monroe en Jonker na vore. Farran (1986: 73) raai feministiese biograwe aan om ook aandag te gee aan sekssimbole soos Monroe wat afkeer wek vanweë hul gewilligheid om die patriargie ter wille te wees. Monroe kan in haar afhanklikheid van mans as 'n “natuurlike slagoffer” getipeer word. Sulke vroue word altyd in patriargale terme van vroulikheid deur manlike bewonderaars en opportuniste gedefinieer.

Die rolprentmaker Helena Noguera, wat 'n bekroonde prent oor Jonker gemaak het, vertel dat sy die Marilyn Monroe-liedjie *I wanna be loved by you* as 'n soort temalied gekies het omdat dit vir haar die motief van Jonker se lewe was (Hough 2001: 3). Dit gee aanleiding tot die verwysing na Jonker in Nederland as “die Marilyn Monroe van Suid-Afrika”. Hoewel Monroe en Jonker op die oog af die teenpool van Feminisme verteenwoordig, meen Farran dat sulke vroue nie so uitgelewer en magteloos is as wat met die eerste oogopslag lyk nie. Sy meen voorts dat manlike biograwe die gegewens oor Monroe se lewe plooi om hul siening van haar selfmoord te motiveer:

The public image of the woman influences what we know of the private; there is a concentration of knowledge on some areas of their lives and other

knowledge is excluded; and only selected people's versions of the women are included by such biographers, and other accounts omitted (Farran 1986: 73).

Farran noem 'n reeks eienskappe wat die openbare beeld van Monroe oorheers en wat ook vir Jonker geld: 'n seksobjek vir mans, promiskieus, afhanklik van alkohol/dwelms, onstabiel, ongelukkig en onsuksesvol in verhoudings met die teenoorgestelde geslag. Verder was beide oënskynlik nie in staat om doelgerig op te tree en die praktiese sy van die lewe te hanteer nie, selfs in dié mate dat hul selfmoorde vermoedens laat ontstaan het dat dit hulpkrete was wat skeefgeloop het.

Daar is ook wat Jonker betref, mense wat die teorie huldig dat haar selfmoord die "romantiese weergawe" is. De Lange (1994: 11) opeer die mening dat sy moontlik per ongeluk in die water beland het of op die strand aan die slaap geraak het en toe deur die inkomende gety meegevoer is omdat sy onder die invloed van alkohol was, 'n weergawe wat baie weerstand uitlok. Behalwe dat dit nie met die getuienis strook nie, ontnem dit die verhaal sy romantiese en mitiese aura.

Farran bevraagteken Monroe se eensydige beeld as slagoffer op grond van die feit dat dit net soos enige ander uitbeelding 'n sosiale konstruk is. Sy wys daarop dat Monroe, soos alle fokuspersone, aktief aan haar openbare beeld gewerk het. Sellers (2001:108) noem in hierdie verband die verteller in 'n Angela Carter-kortverhaal wat haarself in 'n spieël beskou en so gekonfronteer word met haar aandeel in die projeksie van 'n spesifieke beeld na buite.

The story is threaded with self-creations, which extend from her deliberately turning up her coat-collar in order to indicate loneliness and manipulate people into talking to her...

Hoewel grootliks die antitese van feministe, het vroue soos Monroe en Jonker tog die mag gehad om mense, situasies en hul eie openbare beeld te manipuleer om hul doelwitte te bereik. Terwyl selfmoord veral by Monroe en Jonker oor die algemeen as 'n daad van kapitulasie en derhalwe swakheid gesien word, wys Farran (1986: 80) daarop dat 'n ander interpretasie ook moontlik is, naamlik dat dit die keuse van 'n

rasionele vrou was wat besluit het sy het genoeg van eksploitasie gehad en dat dit háár lewe was om mee te doen soos sy goedgevind het.

Farran meen dat James Dean se dood, omdat hy 'n man was, gesien word as die kragtige wilsdaad van iemand wat beplan het om nie ouer as dertig te word nie. Corlia Fourie (1998: 34) vergelyk Jonker se selfmoord met dié van Virginia Woolf en wonder:

Oor Virginia Woolf is daar gesê dat haar dood nie 'n lafhartige daad was nie. Dat sy dit met integriteit gedoen het, soos 'n kunstenaar wat die einde van sy boek bereik het. Sou dieselfde Ingrid Jonker geld?

Ter staving van die siening dat sy met haar selfmoord 'n berekende besluit geneem het en sterk genoeg was om dit deur te voer, kan aangetoon word dat Jonker (soos Plath in 'n mindere mate) bekommerd was dat sy die voedingbron van haar poësie uitgeput het en dat sy as volwassene haar spontane liriese stem sou moes inboet. Van der Merwe (1978: 128) skryf: "...die jeug wou sy nie prysgee nie, die 'ewige nimf' moes sy bly". Daarby kon sy gevoel het die tyd het gekom om haar en ander se profesieë oor haar dood te bewaarheid. Dit kan 'n geval wees van selfmoord, soos Hennie Aucamp sê, wat 'n estetiese imperatief was: wat spoedig lelik sou geword het, is betyds mooi afgesluit. Só beskou, was Jonker ysingwekkend in beheer van die gordyn wat oor haar lewe moes sak.

Farran (1986: 75) neem in die volgende uitspraak 'n tipiese feministiese standpunt in:

In saying this, and spelling out some of the details, I deal with my construction. [...] Other people will have different constructions which are just as valid. There are no superior (in themselves) constructions. I deal with mine here because it stands as a contrary view; and I feel that the explanation of contrary views should be the bedrock of feminist biography.

As Jonker nie verdrink het nie, maar vandag steeds op sewentig gedigte oor allerlei onderwerpe geskryf het, sou die profetiese aspek van haar poësie nie so sterk deur biograwe, ander digters en kritici beklemtoon gewees het nie. Kortom, haar

doodsgedigte sou weens 'n maatstaf van buite hul trefkrag inboet en nie meer as profeties bestempel kon word nie. As sy op 'n ander manier en op 'n ander tyd te sterwe gekom het, sou aspekte van haar lewe wat strook met die nuwe gegewens, uitgelig word. Biograwe werk dus tot 'n mate van die einde af terug om die verloop van iemand se lewe samehang te gee. Farran (1986: 79) merk op:

We need to remember that all biographies, including autobiography, contain retrospective accounts. We all continually reinterpret the significance of the past, and decide what the nature of the past actually was, in the light of the information we have in the present.

Nog 'n proses wat volgens Farran (1986: 80) 'n biografie beïnvloed, is die manier waarop 'n fokuspersoon se openbare beeld op haar private beeld inwerk. Biograwe soek selektief inligting uit oor Monroe se seksualiteit en haar liefdesverhoudings en ignoreer data wat strydig daarmee is. Volgens haar word Monroe gesien as afhanklik van mans, maar wat net so waar mag wees, is dat mans 'n obsessie met haar gehad het en gekompeteer het om haar gunste. Net soos met Jonker word min aandag gegee aan haar verhoudings met ander vroue en vriende vergeet miskien wat sy op inkopietogte of op 'n piekniek op die strand gesê het omdat dit nie die openbare mening oor haar ondersteun nie. Farran sê feite word uitgelaat wat nie met die biograaf se “identikit” van die fokuspersoon strook nie. In die proses word sy 'n eendimensionele karakter.

Farran (1986: 82-83) verduidelik die simplistiese redenasie wat gevolg word, só:

Thus with Marilyn, an explanatory schema is set up, in which certain information is picked out of her life and is interlinked and supports each other in a circular fashion. [...] The key elements are:

- her childhood background: mad mother, foster homes, orphanage;
- men: that she was never successful at keeping a relationship, she always failed;
- her emotional insecurity: she became addicted to pills and drink;

Therefore she committed suicide.

Sy bied met identiese inligting drie verskillende weergawes van Monroe se lewe aan waarmee sy bewys dat haar fokuspersoon op drie verskillende maniere uitgebeeld kan word, naamlik eers as slagoffer, dan as heldin en laastens as multidimensionele karakter wat deur mans uitgebuit is, maar op haar beurt mans uitgebuit het. Farron (1986: 91) herinner medefeministe:

People do certain things, and just because they don't fall into the biographer's image of them or the world, these things shouldn't be chopped out. Feminists should attempt to get to grips with such things by talking and writing about them. (...) If we are to understand such women, and how they lived their lives, we need to see them 'in the round' (...) Feminists should not mirror patriarchal biography, replace one one-dimensional view of women with another.

5.12 Die heldin op reis of vasevang in 'n groef?

Pearson (1986: xxii) sit in haar boek, *The Hero Within* 'n teorie uiteen waarin die held (of die self) ses ontwikkelingsstake moet verrig op sy/haar pad na selfverwesening (of individuasie in Jungiaanse terme, 'n proses waardeur die individu sintese of *closure* bereik). Sy bespreek ses argetipiese rolle wat universeel in sprokies en mites voorkom, oor kultuurgrense strek en elkeen die beliggaming van een van die ontwikkelingsstadia is.

Volgens dié teorie begin elke mens sy/haar lewe as 'n onskuldige (*innocent*), totaal afhanklik en onbewus van die wêreld as apart van die self. Op pad na die einddoel, naamlik om 'n wysgeer (*magician*) te word, moet die individu deur vier verdere argetipiese rolle werk: die weeskind (*orphan*) op soek na iemand om haar/hom te red; die reisiger (*wanderer*) op 'n sending om hom-/haarself te vind; die martelaar (*martyr*) wie se hoofmotief opoffering is en die drakevegter (*warrior*) wat die wêreld vir hom/haarself en ander 'n beter plek moet maak. Die laaste argetipe, die wysgeer, is 'n soort Nelson Mandela-figuur met die balans en medemenslikheid wat geestelike volwassenheid kenmerk. Hierdie laaste argetipe se hoofkenmerk is die gebruik van die verworwe wysheid van die voorafgaande vyf stadia. Hy/sy kan sonder verlies van waardigheid van die een na die ander oorslaan soos die situasie dit vereis.

Volgens Pearson (1986: 99) het mans en vroue se rolle gekompartementaliseer en stagnant geraak. Vroue was nog altyd goed vertrouwd met die selflose opoffering van die martelaar, al is dit soms om die verkeerde redes. Die destruktiewe gevolg is dat vroue voortydig en langer as wat nodig is in die martelaarsrol vasgevang is sonder om eers hulself te vind (as *wanderer*) en te veg vir wat hulle self wil hê (*warrior*). Hierdie “rolstagnasie” lei tot bitterheid, manipulasie en skuldgevoelens, sê Pearson.

The creation of the private sanctuary from the storm was dependent upon sacrifice - not only the necessary sacrifices required by raising children, but more than that. Because men have opted out of the world of care for the world of conquest, women were expected to supply the care for both of them. The sacrifice of women's development in this scheme until recently has been seen as redemptive for both men and women. Of course this arrangement has been crippling to women because, instead of sacrifice being just one developmental task, it has defined their whole lives. Furthermore, the myths of love and sacrifice have been used to keep women in traditional and limited roles (Pearson 1986: 100).

Martelaarskap, veral in diens van die liefde, word vir vroue dikwels 'n deug wat weerspieël en versterk word deur die literatuur. 'n Mens kan dit die *Madame Butterfly*-sindroom noem. Nog 'n voorbeeld is Griselda in Chaucer se *Canterbury Tales* wie se liefde deur haar man beloon word as dit 'n wrede toets deurstaan. 'n Vrou sal miskien deurentyd haarself vir haar gesin opoffer in die hoop om erkenning te “verdien”, maar dan is dit vir Pearson pseudo-martelaarskap wat die woord “martelaar” sy negatiewe konnotasie gee. Vir so 'n vrou se gesinslede lyk dit asof sy geen selfrespek het nie en dan hanteer hulle haar dikwels ook sonder respek. Pearson wys daarop dat omdat hierdie soort opoffering nie die gesonde en onselfsugtige dog tydelike soort is nie, dit dieselfde doel dien as dié van die weeskindstadium (*orphan*), naamlik om gered te word. Sy wys daarop dat hierdie soort martelaars 'n onderliggende woede in hulle omdra wat veral ontvlam as iemand anders in 'n soortgelyke posisie erkenning of geluk vind sonder veel opoffering.

Van mans word tradisioneel verwag om as vegters (*warriors*) in die buitewêreld te kompeteer en huis en haard te beskerm terwyl vroue tuis 'n hawe skep waar sorgsaamheid en sagmoedigheid die botoon voer. Maar die nadeligste vir martelaars is dat hulle uit vrees vir mislukking agter die rol kan skuil as verskoning om nie verder te ontwikkel of hul ideale na te jaag nie. Dit is wanneer die martelaar van haarself 'n gewillige slagoffer van rolstagnasie maak, wat 'n manier is om die weg van die minste weerstand te volg:

The reason martyrdom is such a trap for women is that it gets them off the hook on the issue of personal growth and of making a significant contribution to the world. When they fear they are not good enough or that they will be punished by the culture for having the audacity to declare themselves heroes with journeys to take, women can take refuge in the apparent virtue of self-sacrifice (Pearson 1986: 102).

Die martelaar- en die vegtersargetipe is volgens Pearson (1986: 74) vir albei geslagte belangrik op die pad na individuasie. Dit is die argetipe van die vegter wat vir die Westerling die held definieer. Hy deel die kalklig met die ander sentrale karakter in die heldemite: die skurk of die draak wat verslaan moet word ten einde die slagoffer of “damsel-in-distress” te red en as trofee te verower.

Die held in die patriargale samelewing is altyd 'n man uit die hoofstroom van die kultuur wat die verloop van die verhaal 'n sterk liniêre struktuur gee. Pearson wys egter daarop dat “byspelers” soos die lojale helper en die vrou agter die held die hoofrol in hul eie stories speel en daarom ook sendings moet onderneem om as individue te groei. Daarom is die inkleding van ou mites met nuwe inhoude vir vroue en minderheidsgroepe so belangrik. Pearson (1986: 81) meen dit is nodig om ook variasies op die vegtertema te vind:

The logical consequence of continuing to define life as a contest is world hunger, environmental devastation, racial and gender inequality, nuclear war, and, at the very least, the waste of the talents of all those who see themselves as losers.

Die manlike manier van onderhandeling word dikwels deur persoonlikheidsbetsings gekenmerk. 'n Ander patroon wat minder dualisties en absoluut as die intrige van held/skurk/slagoffer is, is die een van held/held/held waar die rolspelers nie lynreg teenoor mekaar staan en elkeen soveel moontlik vir homself inpalm nie, maar met onderhandeling probeer om 'n wen/verloor-situasie te vermy. Waar die manlike denkvorm hiërargies geneig is, is die vroulike meer soos 'n netwerk of traliewerk van onderlinge verbindings tussen mense.

As Ingrid Jonker se lewensverhaal gemeet word aan Pearson se ses argetipes, word dit duidelik dat hoewel sy op die oog af aan die martelaar herinner, sy eerder aan die beskrywing van die weeskind voldoen. Die mate van geestelike volwassenheid wat van die ware martelaar (in teenstelling met die pseudo-martelaar) vereis word, veroorsaak dat sy/hy wanneer en solank die situasie dit vereis, onselfsugtig kan opoffer in diens van ander. Die geestelik volwasse martelaar het geen verskuilde agendas of bymotiewe nie en het nie 'n sielkundige behoefte om op te offer nie. Sy doen wat die situasie vereis en gaan verder op haar pad sodra dié wat haar hulp nodig gehad het, self kan regkom.

Aan hierdie vereiste kon Ingrid Jonker nie voldoen nie. Sy pas goed in die argetipe van die weeskind waarin sy skynbaar vasgesteek het. Die weeskind se grootste bekommernis is dat sy verlaat sal word en dat niemand in die wêreld sal wees om haar lief te hê nie. Die weeskind se hoofmissie is om iemand te vind wat in haar behoeftes kan voorsien sodat sy weer na die salige staat van die onskuldige (*innocent*) kan terugkeer.

Vroue se sosialisering sluit selde die vegterargetipe in, maar hulle mag in staat wees om vir ander te veg, omdat hulle geleer het dis selfsugtig om vir jouself te veg (Pearson 1986: 87). Vir Pearson is dit net 'n ander vorm van martelaarskap wat in sigself goed is, maar nie as plaasvervanger vir die vegterfase kan dien nie. Die verklaring vir Jonker se rol as kampvegter vir mense wat deur die politieke bestel benadeel is, mag hierin lê. Sy het byvoorbeeld met 'n buskondukteur handgemeen geraak oor sy hantering van 'n gekleurde passasier wat onwettig op 'n bus was.

Samevatting

Bedag op die gevaar van simplistiese en deterministiese verklarings vir 'n fokuspersoon se lewenskeuses, wat steeds ingebed bly in die kompleksiteit van persoonlikheid, erflike invloede en ervarings, sal Ingrid Jonker se lewensverhaal in Hoofstuk 6 as eksperiment in die lig van die voorafgaande teorieë, maar hoofsaaklik *Die Rooi Skoene* vertel word. Vandat sy haar verstand gekry het, het Jonker haar bestaan as “hartseer” en “vol verlange” beleef omdat sy gebore is kort nadat haar ouers op traumatiese wyse uitmekaar is. Daar kan nie met sekerheid gesê word watter faktore alles bygedra het om haar te “geprogrammeer” tot 'n lewensdraaiboek wat in selfmoord moes eindig nie, maar daar sal gewys word op hoe sy skynbaar van baie vroeg af die rol begin “instudeer” en haar dood in die see “gerepeteer” het in haar digkuns en in haar lewe. Daar sal aangetoon word hoe dit vir vriende en kennisse duidelik was dat sy sekuur op haar voorspelde uiteinde afgestuur het net soos die ander gedoemde kunstenaars wat Estés beskryf.