

Die Feministiese biografie toegespits op die
Afrikaanse digter

Ingrid Jonker

deur

Elkarien Fourie

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad MA

(Afrikaans) in die Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Pretoria.

2003

Opgedra aan my ouers:
Elsje en (wyle) Paul Lötter

Met dank aan:

- Prof. C.H.F. Ohlhoff, my studieleier, vir sy insig en deeglikheid
- Tienie, my man (en mede-Marco Polo), vir sy bystand en ondersteuning
- Rita Badenhorst van die Akademiese Inligtingsdiens van UP wat geen moeite ontsien het nie

Synopsis of the study

A feminist examination of the life of the Afrikaans poet Ingrid Jonker is preceded by a look at the conventional literary biography with its unique dual nature: scientific enquiry combined with the art of storytelling, which is aptly called “fiction under oath” (Gutiérrez 1992: 49).

Subsequently, an overview of the theoretical basis of feminist ideology and literary approaches is presented with the emphasis on the psychoanalytical point of departure, which views women’s marginalized position as social instead of biological in origin, and therefore as changeable. Biography owes its important place in contemporary women’s writing to the fact that it documents the history and experience of women in the patriarchal system.

Feminist biographers, influenced by Postmodernism, force the genre from its traditionally linear form and narrow focus on a famous, usually male subject. The result is a more fluid, cyclical portrayal of (usually) influential women, shedding more light on the social, domestic and personal spheres. Because this kind of biography does not claim to be authoritative, the biographer’s personal contribution and her methods are made explicit.

The intuitive and experimental nature of feminist biography makes it suitable for an intertextual and even interdisciplinary approach. Jonker’s life is analysed against the background of a folk tale, *The Red Shoes*, which is an allegory for the sacrifice of the instinctive creative self or archetypal “wildish woman”.

Ancient myths, which narratives of almost every culture share, are seen as responsible for the tenacious survival of the patriarchy through time, social change, and across cultural boundaries. For this reason, feminists see the creation of new myths or infusing old myths with new meaning as the key to women’s emancipation.

Against this background, the following subtexts also act as shaping elements in the Ingrid Jonker biography:

- The concept of a person's life "script" unfolding according to repetitive messages laid down in the unconscious by authority figures;
- The "conspiracy" between a biographee and her biographers in forming her public image; and
- Six archetypes in the Jungian idiom that characterise a person's journey to spiritual maturity,

Examined with these subtexts in mind, Ingrid Jonker's life story unfolds as follows:

A poet in conflict with her time and "abandoned" by her parents, is displaced in pre-adolescence from a unstructured rural milieu where her instinctive creativity was allowed to develop freely, to a highly structured, limiting and artificial urban environment. She seems prophetically destined for a tragic end. Her obsession with death is fed by an inability to have meaningful relationships and to adjust to society's double standards. Ever the victim of imagined or real betrayal, she joins the ranks of other female artists who follow the same destructive archetypal pattern. She is spurred on not only by her own feral recklessness, but also by other artists who are inspired by her flirtation with death. Upcoming generations are mesmerised by her "moth around a flame" life and, like children, ask time and again for the disastrous though darkly romantic story with its mythical proportions, which turned Jonker into an icon. In doing so, they manage their own collectively unconscious fear of the annihilation of death.

The Red Shoes links with Kristeva's distinction between semiotic and symbolic language. The former is non-rational, intuitive and signifies the maternal whereas the latter represents language that is masculine, rational, linear and therefore patriarchal and logocentric.

Sleutelterme / Key Terms

Argetipes/Archetypes

Feminisme/Feminism

Interdissiplinêr/Interdisciplinary

Intertekstualiteit/Intertextuality

Lewensdraaiboek/Life Script

Liminaliteit/Liminality

Literêre biografie/Literary biography

Literêre kanon/ Literary canon

Literêre teorie/Literary theory

Mite/Myth

Patriargie/Patriarchy

Psigoanalise/Psychoanalysis

Semiotiese/Semiotic

Simboliese/Symbolic

Sprokies/Folk tales

Vroueskryfwerk/Women's writing

Samevatting van die studie

In die aanloop tot 'n feministiese blik op die Afrikaanse digter Ingrid Jonker se lewe, word gekyk na die konvensionele literêre biografie wat 'n unieke tweeledige aard vertoon: wetenskaplike ondersoek verweef met verhaalkuns om “fiksie onder eed” (Gutiérrez 1992: 49) voort te bring.

'n Oorsig oor die teoretiese onderbou van die feministiese ideologie en literatuurbenaderings word gegee met die klem op die psigoanalitiese vertrekpunt omdat dit die vrou se onderhorige posisie as sosiaal (en nie as biologies nie) gefundeer sien en daarom as veranderbaar. Die rede waarom biografie so 'n belangrike plek in kontemporêre vroueskryfwerk inneem, is dat dit die vrou se geskiedenis en ervaring in die patriargie dokumenteer.

Onder die invloed van die Postmodernisme dwing feministiese biograwe die tekssoort weg van die konvensionele liniêre vorm met die kollig op 'n beroemde manlike hooffiguur na 'n meer vloeibare sikliese uitbeelding van die lewe van 'n invloedryke vrou - gewoonlik - met aandag (ook) aan sosiale, huishoudelike en persoonlike aspekte. Omdat hierdie soort biografie met nuwe vorme eksperimenteer en nie op alleengeldigheid aanspraak maak nie, blyk die persoonlike interpretasie en werkwyse van die biograaf duidelik.

Die intuïtiewe en eksperimentele aard van die feministiese biografie leen dit tot 'n intertekstuele en selfs interdisiplinêre benadering. Die biografiese greep wat volg, verken die Jonkergeskiedenis teen die agtergrond van 'n antieke volksverhaal of sprokie wat 'n allegorie is vir die prysgawe van die instinktiewe kreatiewe self (die argetipiese “wildish woman”) en die katastrofiese gevolge daarvan.

Die oermitiese wat narratiewe in elke kultuur onderlê, is, hoewel nie letterlik waar nie, universeel geldig vir sover dit menslike natuur tipeer. Mities word as deurslaggewend

beskou vir die voortgesette oorheersing van die patriargie oor tyd, maatskaplike veranderinge en kultuurgrense heen. Daarom sien baie feministe die herskepping van mites oor die rol van vroue as die sleutel tot hul bevryding.

Teen hierdie agtergrond word die volgende subtekste as verdere vormgewende elemente in die biografie gebruik:

- Die konsep van 'n persoonlike “lewensdraaiboek” soos vasgelê in die onderbewussyn in die eerste lewensjare;
- Die rol wat 'n vrou saam met haar biografe in die vorming van haar openbare beeld speel; en
- Ses argetipes in die Jungiaanse idioom wat 'n persoon se reis na geestelike volwassenheid kenmerk.

Aan die hand van hierdie tekste verloop die Ingrid Jonker-verhaal soos volg:

'n Digter in konflik met haar tyd en “in die steek gelaat” deur haar ouers, word as pre-adolesent verplaas uit 'n ongestruktureerde natuurlike milieu waarin haar instinkiewe kreatiwiteit onbelemmerd kon ontwikkel, na 'n hoogs gestruktureerde, maar beperkende en kunsmatige stadsomgewing. Sy stuur oënskynlik profeties op 'n vooruitbestemde tragiese uiteinde af, voortgedryf deur 'n onvermoë tot sinvolle verhoudings én aanpassing by die samelewing se dubbele standarde. Gedurig die slagoffer van gewaande of werklike verraad, sluit sy by 'n hele aantal lotgenote onder vrouekunstenaars aan wat dieselfde oerargetipiese patroon volg. Sy word verder op haar destruktiewe pad aangevuur deur ander kunstenaars namens wie sy met die dood flankeer. Toehoorders word telkens deur die donker romantiek van die verhaal met sy mitiese proporsies gefassineer omdat hulle so vanuit die kollektiewe onbewuste kat-en-muis met die eie dood kan speel.

Die sprokie *Die Rooi Skoene* is teoreties gegrond in Kristeva se onderskeid tussen “semiotiese” en “simboliese taal”, waar eersgenoemde nie-rasioneel en intuïtief is en met die moeder geassosieer word en laasgenoemde op die simboliese of manlike, rasionele, liniêre taal dui wat patriargaal en logosentrië van aard is.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1

Verantwoording

1.1	Inleiding en Motivering	1
1.2	Nut en aktualiteit van die studie	1
1.3	Oorsig oor verwante biografiese literatuur	2
1.4	Aannames	3
1.5	Probleemstelling	4
1.6	Begripsverklarings	5
1.7	Teoretiese onderbou	7
1.7.1	Psigoanalise	7
1.7.2	Feminisme	7
1.7.3	Intertekstualiteit	8
1.7.4	Die staat van liminaliteit (<i>liminality</i>)	8
1.8	Data wat vir die biografie bestudeer is	8
1.9	Hoofstukindeling	9

Hoofstuk 2

Die konvensionele literêre biografie

	Inhoudsoorsig	11
2.1	Inleiding	11
2.2	Dualisme eie aan die biografie	12
2.3	Die subjektiewe aard van biografie	13
2.4	Historiese agtergrond	15
2.4.1	Engeland	17
2.4.2	Nederland	18
2.4.3	Suid-Afrika	18
2.5	Die biografie onder druk van die Postmodernisme	19

2.6	Funksies van biografie	20
2.6.1	Retrospeksie	20
2.6.2	Morele lering	20
2.6.3	Kontekstualiteit	21
2.6.4	Regstelling	22
2.7	Probleme eiesoortig aan die biografie	23
2.7.1	Die plek van sekondêre karakters	24
2.7.2	Afbakening van relevante inligting	24
2.7.3	Gapings in die gegewens	27
2.7.4	Etiese kwessies: wat mag 'n biograaf alles openbaar?	28
2.7.5	Verandering van 'n fokuspersoon se reputasie	29
2.7.6	Tydsverloop tussen fokuspersoon se produktiewe lewe en biografie	30
2.7.7	Die rol van die kunswerk by die interpretasie van biografiese gegewens	30
2.7.8	Sinnvolle organisasie en integrasie van groot volume rou materiaal	31
2.7.9	Raakpunte tussen die biograaf se eie lewe en dié van die fokuspersoon en die gevaar van ooridentifikasie	33
2.7.10	Die beoordeling van die impak van gebeurtenisse	34
2.7.11	Balans tussen die saai alledaagse lewe en die hoogtepunte	35
2.8	Hoe gaan die biograaf te werk?	35
2.9	Die vereistes van 'n goeie biograaf	37
2.10	Soorte biografie	37
2.10.1	Hagiografie	38
2.10.2	Interpretatiewe biografie	38
2.10.3	<i>Vie Romancée</i>	39
2.10.4	Antibiografie	40
2.10.5	Feministiese biografie	40
2.11	Wat verwag lesers van 'n biograaf?	40
	Samevatting	41

Hoofstuk 3

Die Feministiese literatuurbenadering

Inhoudsoorsig	43
3.1 Inleiding	43
3.2 Teoretiese aanloop tot die Feminisme	44
3.2.1 Marxisme	45
3.2.2 Psigoanalise	45
3.2.2.1 Freud	46
3.2.2.2 Jung	48
3.2.2.3 Lacan	49
3.2.2.4 Modernisme en Dekonstruksie	51
3.2.2.5 Poststrukuralisme	52
3.2.2.6 Foucault	53
3.3 Feministiese strominge	54
3.3.1 Franse Feminisme	55
3.3.1.1 Cixous	55
3.3.1.2 Irigaray	56
3.3.1.3 Kristeva	57
3.3.2 Anglo-Amerikaanse Feminisme	61
3.3.2.1 Showalter	61
3.3.3 Verskille tussen Franse en Anglo-Amerikaanse Feminisme	64
3.4 Liminaliteit	64
3.5 Vrouetaalgebruik	67
3.6 Gender en genre	72
3.7 Kenmerke van eietydse tekste deur vroue	74
3.8 Vrouetematiek	75
3.9 Mites	78
3.9.1 <i>La Llorona</i> – 'n Meksikaanse Medea	84
3.9.2 <i>The Women Warrior</i>	85
3.9.3 Die skoonheidsmite	86
Samevatting	87

Hoofstuk 4

Die Feministiese biografie

Inhoudsoorsig	89
4.1 Die belangrikheid van biografie vir feministe	89
4.2 Geslagsrolle deur die patriargie toegeken	91
4.3 Ontwikkeling van die feministiese biografie	93
4.4 Werkwyse by die skryf van 'n feministiese biografie	96
4.4.1 Die lewe as 'n reeks belangrike keuses	97
4.4.2 Drie maniere om 'n feministiese biografie te skryf	98
4.4.3 Voorstelling van biografie as konsentriese sirkels rondom 'n kern	99
4.4.3.1 Die nasionale, historiese, sosiale konteks	99
4.4.3.2 Die openbare ruimte wat almal wat in dieselfde era leef, deel	100
4.4.3.3 Die sosiale ruimte wat die fokuspersoon beklee	101
4.4.3.4 Belewenisse op politieke, intellektuele en emosionele vlak	101
4.4.3.5 Die persoonlike ruimte waarin slegs sommige kerngesinslede insae het	101
4.4.3.6 Intieme besonderhede en binnelewe van die fokuspersoon	102
4.5 Verskille tussen die konvensionele en feministiese biografie	102
4.5.1 Feministiese biograwe brei temas uit	103
4.5.2 Biografie as 'n dinamiese proses eerder as 'n voltooide eindproduk	105
4.5.3 Bekendes, nie net beroemdes nie, word fokuspersone	106
4.5.4 Die afstand tussen biografie en outobiografie verklein	107
4.5.5 Verskillende weergawes van 'n lewe kan almal geldig wees	108
4.5.6 Deursigtigheid van werkwyse	109
4.5.7 Subjektiwiteit versus objektiwiteit word onbruikbare terme	109
4.5.8 Feministiese biograwe vind sirkulêre patroon net so geldig as liniêre	110
4.5.9 Feministe glo sosiale konteks en verhoudings is belangrik	111
4.5.10 Feministiese biograwe span nuwe soorte getuienis in	112
4.5.11 Nuwe aandag aan die verhouding tussen biograaf en fokuspersoon	113
4.6 Verskillende rolle van die biograaf	113
4.6.1 Die outeur as biograaf	114
4.6.2 Die outeur as fiksieskrywer	114

4.6.3	Die outeur as navorser	114
4.6.4	Die outeur as redigeerder	115
4.6.5	Die outeur as historikus of antropoloog	115
4.6.6	Die outeur as psigobiograaf	116
4.7	Die rol van die fokuspersoon	
	116	
4.7.1	Die fokuspersoon as <i>bona fide</i> onderwerp van 'n biografie	116
4.7.2	Die fokuspersoon as informant of navorsingsdeelnemer	116
4.7.3	Die fokuspersoon as sekondêre karakter in iemand anders se biografie	117
4.8	Die rol van die leser	117
	Samevatting	119

Hoofstuk 5

Verwante literatuur en tersaaklike terme en teorieë

	Inhoudsoorsig	120
5.1	Biografiese data oor vergelykbare digters	121
5.1.1	Sylvia Plath	121
5.1.2	Anne Sexton	125
5.1.3	Virginia Woolf	128
5.1.4	Marina Ivanova Tsvetaeva	132
5.2	Vroue se belewenis as skrywers binne die patriargale sisteem	133
5.2.1	Jean Stafford	134
5.2.2	Penny Cloutte	137
5.3	Eggenotes in die skadu van beroemde skrywers	138
5.3.1	Zelda Fitzgerald	140
5.3.2	Sonya Tolstoi	142
5.4	Godsdienstebeleving van die vrou in die patriargale sisteem	144
5.5	Die belydenisdigter	146
5.6	<i>Poète Maudits</i>	148
5.7	Jonker as kultusfiguur	149
5.7.1.	Profetiese kunswerke wat heenwys na Jonker se dood	152

5.7.2.	Jonker se invloed op kunstenaars ná haar dood	155
5.7.3	Jonker se plek in Suid-Afrika ná Apartheid	157
5.8	Riglyne by die skryf van 'n feministiese biografie	159
5.9	Subtekste	161
5.9.1	Die sprokie van <i>Die Rooi Skoene</i>	162
5.9.1.1	Die vergulde koets wat die weeskind se lewe devalueer	166
5.9.1.2	Die verstokte ou vrou met die mag om lewe te laat verstar	167
5.9.1.3	Die skat word verbrand	168
5.9.1.4	Die gevolg van gevangenskap: natuurlike instink aan bande gelê	169
5.9.1.5	Verdeeld tussen 'n geheime lewe en 'n front na buite	170
5.9.1.6	Sy kruip (<i>cringe</i>) voor die gemeenskap; 'n skadu-rebellie	172
5.9.1.7	Desperaaf om aan te pas, word die abnormale as “normaal” voorgehou	173
5.9.1.8	Dans buite beheer, obsessie en verslawing	174
5.10	Lewensdraaiboek	179
5.11	Vroue as slagoffers of selfstandige besluitnemers	182
5.12	Die held(in) op reis of vasgevang in 'n groef	187
	Samevatting	191

Hoofstuk 6

'n Greep uit die lewe van Ingrid Jonker as eksperiment in feministiese biografie

		192
	Endnotas	265

Hoofstuk 7

Gevolgtrekking en verdere navorsingsmoontlikhede

	Inhoudsoorsig	269
7.1	Gevolgtrekking	269
7.2	Verdere Navorsing	272
7.2.1	Resepsiestudies	272
7.2.2	Mitevorming en -herskepping by vroueskrywers en -lesers	274

7.2.3	Onversoek na die plek van die feministiese biografie in die kanon	275
7.2.4	Die uitbreiding van die rol van biografie as literêre geskiedskrywing	276
7.2.5	Nuwe maniere van dataversameling moet gevind word	276
7.2.6	Multifunksionele tekste en interdissiplinêre ondersoeke	277
	Bibliografie	279

Hoofstuk 1

Verantwoording

It seems to me that we are living in a formative moment for biography, a moment when we can see fashions changing and can wonder what style and form will prevail, what the prevailing perimeters of the genre's voice for the next decade or two will be – Backscheider (1999: 159)

1.1 Inleiding en Motivering

In hul ondersoek na die hardnekkigheid waarmee die patriargie oor kultuurgrense en sosiopolitieke omwentelings heen voortleef, het feministiese letterkundiges 'n groot bydrae tot die Poststrukturalisme gelewer. Hulle wend hulle ook tot die (meestal onbewuste) invloed van argetipiese figure in mites wat die patriargale literatuur onderlê. Deur te wys op die bydrae hiervan tot die instandhouding van die vrou se tradisioneel onderhorige rol, poog feministe om mites te herskep sodat 'n eie literatuurtradisie tot stand kan kom. Daarmee beoog hulle positiewe koersaanpassings in vrou se lopsbesinning en -bestemming.

Ondanks verskeie biografiese verkenings van die lewe en dood van Ingrid Jonker is daar nog nie uit 'n gendergebaseerde invalshoek na haar lewenskeuses en poëtika gekyk soos na vroueskrywers in die Anglo-Amerikaanse literatuur nie. Daarbenewens is die eksperimentele aard van die feministiese biografie by uitstek geskik vir 'n intertekstuele benadering soos deur Kristeva gepostuleer.

1.2 Nut en aktualiteit van die studie

Biografie is onmisbaar as 'n soort geskiedskrywing, veral in tye van groot verandering, wat al hoe meer 'n inherente kenmerk van die wêreld word. Dit geld veral ook vir Afrikaners in die lig van die groot sosiopolitieke verskuiwings wat die afgelope dekade in die land plaasgevind het. Die skrywer W.A. de Klerk (1966: 26) het hom in 'n huldeblyk kort ná die dood van Ingrid Jonker só daaroor uitgelaat:

Om te weet wie ons is, is om te weet wáár en wannéér ons is. Daarmee word die metafisika weer vermenslik, d.w.s. dit word 'n biografiese onderneming. Op die keper beskou, is dit eintlik wat met elke stuk verhalende letterkunde gebeur wat tot durende waarde kom.

Jonker is een van daardie kunstenaars wat skynbaar nie “met rus” gelaat kan word nie. Is die periodieke herinterpretasie van haar lewe toe te skryf daaraan dat sy, in die woorde van Hambidge (1994a: 8), die “hartstaal van die universele mens praat”, of is dit “'n poging tot demistifikasie van 'n mite” in die lig van haar tragiese einde? Waarskynlik het albei verklarings iets met die obsessie te doen, maar Jonker se werk kan nooit “skoon” gelees word nie (Hambidge 1994b: 2).

Met hierdie studie word aan die hand van 'n sprokie en toegepaste Jungiaanse teorie, 'n blik uit 'n nuwe invalshoek op die bekende lewensgeskiedenis van die “gedoemde” Afrikaanse digter verkry. Deur ook aan te toon hoe Ingrid Jonker se biografiese gegewens aansluit by Kristeva se teorie van pre-oedipale vroulike identiteitsvorming, word 'n vrugbare kruisbestuiwing tussen skynbaar uiteenlopende dissiplines soos feministiese literatuurstudie, sielkunde, mitologie en biografie verkry.

Hoewel die gebruik van mitologie as strukturerende element in die roman hoofsaaklik met Modernistiese skrywers geassosieer word, is dit volgens Malan (1992: 315) steeds gewild by kontemporêre skrywers om aan te sluit by klassieke werke soos dié van Dante, Shakespeare of Cervantes. Die klassieke tekste word dan mites in eie reg. Op hierdie wyse kom 'n veelbetekenende intertekstuele gesprek ter sprake. Die Jonkergeskiedenis met sy mitiese proporsies leen hom uitstekend tot so 'n “intertekstuele gesprek”. Daar kan selfs van “multitekstualiteit” gepraat word.

1.3 Oorsig oor verwante biografiese literatuur

Biografiese gegewens oor ander vroue vir sover dit lig kan werp op Jonker as fokuspersoon en om die werkwyse van ander biograwe te ondersoek, sal kortliks verskaf word. Daar sal gekyk word na:

- 1.3.1 die vroueskrywers Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anne Sexton en Marina Tsvetaeva wat almal selfmoord as raakpunt met Jonker het;
- 1.3.2 vroue wat hulle eie skryftalent in diens van hul mans se loopbane opgeoffer het soos Zelda Fitzgerald, Sonya Tolstoi, Jane Carlyle en Emma Hardy;
- 1.3.3 vroue wie se problematiese verhoudings met hul vaders 'n negatiewe invloed op hulle loopbane as skrywers gehad het soos Jean Stafford en Penny Cloutte.

1.4 Aannames

In hierdie studie sal van die volgende standpunte af uitgegaan word:

- 1.4.1 Een van die wesenskenmerke van die feministiese biografie is dat daar 'n verskeidenheid biografieë oor een persoon geskryf kan word wat almal ewe veel bestaansreg het. Die verwysingsraamwerk, seleksieproses en invalshoek van die biograaf beïnvloed die lewensbeskrywing wat uit die historiese gegewens saamgestel word. Daar word dus aanvaar dat die “ware feite” 'n problematiese konsep is, want selfs die outobiograaf onthou subjektief en selektief. Getrou aan die aard van die feministiese benadering gee hierdie studie nie voor om absolute geldigheid te hê of die laaste woord oor Jonker te spreek nie.
- 1.4.2 Kunsuitinge kan nie sonder meer biografies geïnterpreteer word nie, maar afleidings oor die waarskynlike persoonlikheid en lewensomstandighede van die kunstenaar kan tog daaruit gemaak word. In die geval van belydenisdigters in die algemeen en Ingrid Jonker in die besonder, toon hierdie soort digkuns 'n noue verwantskap met die outeur se lewensomstandighede.
- 1.4.3 Omdat Feminisme op 'n kontinuum tussen gematig en radikaal lê, kan geen duidelike afbakening gemaak word tussen hedendaagse biografieë oor vroue en feministiese biografieë nie, maar solank eersgenoemde 'n oorwig van feministiese kenmerke vertoon, word dit as feministies beskou. Biografieë met mans as fokuspersone kan feministiese kenmerke vertoon (wat ook tekenend van postmodernistiese geskrifte is) en die konvensionele derhalwe naby aan

die feministiese biografie bring, maar kan uit die aard van die emansipasie-oogmerk van die Feminisme nie volkome feministies wees nie.

1.5 Probleemstelling

Wat is die aard en werkwyse van die feministiese biografie en hoe kan so 'n biografie oor die Afrikaanse digter Ingrid Jonker daar uitsien?

Subprobleme

- 1.5.1 Hoe verskil die konvensionele literêre biografie van dié uit 'n feministiese perspektief?
- 1.5.2 Wat is die invloed van die stereotipering van geslagsrolle in die gemeenskap op vroue in die algemeen en kunstenaars soos Jonker in die besonder?
- 1.5.3 Tref 'n biograaf gewoonlik 'n ander balans tussen 'n vroulike fokuspersoon se ervarings en haar emosionele beleving daarvan as in die geval van 'n manlike fokuspersoon en vind feministiese biograwe¹ die tradisionele liniêre vertelstyl geskik vir die uitbeelding van 'n vrou se lewe?
- 1.5.4 Hoe versoen feministiese biograwe hulle met die subjektiewe aard van die tekssoort en hoe gebruik hulle hul eie insigte om die persoonlikheid en leefwêreld van die fokuspersoon ten beste na vore te laat kom?
- 1.5.5 Watter invloed het mitiese oerverhale, bevolk deur figure wat menslike stereotipes help vorm het, op kreatiewe vroue in die patriargale samelewing?

¹ Vir die doel van hierdie studie word die manlike vorm gebruik wanneer na die konvensionele biograaf verwys word en die vroulike vorm wanneer na die feministiese biograaf verwys word, maar dit impliseer nie dat biograwe van verskillende geslagte nie albei soorte biografieë kan skryf nie. Wanneer na die leser verwys word, sal die manlike én vroulike vorm gebruik word.

Met spesifieke verwysing na Ingrid Jonker:

- 1.5.6 Watter invloed het die patriargale samelewing met inbegrip van ekonomiese faktore, die heersende Afrikanerpolitiek en –verstedeliking waarbinne Jonker geleef het, op haar beleving van haar kunstenaarskap gehad?
- 1.5.7 Wat is die omvang van Jonker se rol as kultusfiguur in die inspirasie van ander skrywers en watter plek neem sy in die Afrikaanse kanon in? Hoe het hierdie plek sedert haar dood verander?

1.6 Begripsverklarings

Die definisies van kernterme soos dit in die navorsingsvoorstel gebruik word, word hieronder gegee.

1.6.1 Feminisme

Dit is die stryd teen die patriargie in al sy vorms soos dit manifesteer in interaksie tussen mans en vroue en soos dit gevorm en bevestig word in kommunikasie en kulturele en produksieprosesse in die samelewing (O' Sullivan *et al* 1994: 221). Taal word as belangrike instrument beskou in die voortsetting, maar ook die verandering van genderpolitiek en is daarom 'n belangrike fokuspunt vir die feministiese literatuurstudie.

1.6.2 Fokuspersoon

'n Fokuspersoon, in hierdie studie, is die persoon oor wie se lewe 'n biografie handel.

1.6.3 Gender

Gender is die sosiokultureel-gekonstrueerde differensiasie tussen die manlike en vroulike geslag, 'n term wat aandui dat dit, in teenstelling met biologiese verskille, verander kan word. Gendereienskappe van mans en vroue word volgens spesifieke kodes wat in 'n sosiale en historiese konteks geld, tot 'n spesifieke genderidentiteit gesosialiseer (O' Sullivan e.a. 1994: 220).

1.6.4 Geslagsrol

Grense waarbinne die gemeenskap in 'n sosiokulturele konteks verwag dat iemand op grond van sy/haar geslag moet optree en funksioneer, staan bekend as geslagsrolverwagtings. Binne die patriargale sisteem hou hierdie roltoekenning noue verband met mag.

1.6.5 Intertekstualiteit

Dit is die interaktiewe ontmoeting (dialoog) tussen twee of meer betekenisstelsels of “tekste” binne 'n enkele teks of uiting. Behalwe die skrywer se bewustelike bedoeling, bly die vorige betekenis volgens Kristeva steeds aktief inwerk op die nuwe betekenis sodat geen teks “skoon” gelees kan word nie. Bakhtin gebruik die term “dialogisme” om te verwys na hierdie dialoog tussen tekste (Morris 1993: 197).

1.6.6 Lewensdraaiboek

'n Sielkundige bloudruk vir die intrige van 'n individu se lewe wat baie aan 'n teaterdrama herinner, word vasgelê in die vroegste kinderjare uit boodskappe van ouers en ander gesagsfigure. Die individu speel sy/haar draaiboekrol kompulsief uit met slegs 'n vae bewustheid van die programmatigheid daarvan en kan dit slegs met moeilik verworwe insig verander (James & Jongeward 1971: 69).

1.6.7 Liminaliteit

Feministiese teoretici verwys dikwels na 'n soort drumpeltoestand tussen verskillende denkrigtings, tye of geesteswêreldes waarin vroue hulle meermale bevind. *Liminality* is 'n posisie midde-in die oorgang van een stadium na 'n volgende en impliseer die bereidwilligheid om 'n gemaksonne vir nuwe horisonne te verlaat en die gepaardgaande onsekerheid vir groei te benut (Heilbrun 1999: 35).

1.6.8 Mites en sprokies

Mites bevat oertemas wat standhoudende waarhede oor menslike ervaring tot 'n gekonsentreerde en daarom kragtige vorm distilleer. Wanneer die begrip “mite” in die literatuur ter sprake kom, is dit die ekwivalent van prefigurasie omdat dit ook legende, geskiedenis en die literêre tradisies van die onlangse verlede omvat (Malan 1992:

316). In hierdie verhandeling word mites meestal in 'n Jungiaanse sin gebruik: dit is, draers van die wesenskenmerke van menslike prototipes (of argetipes). Daarom oefen mites 'n belangrike rigtinggewende, maar grootliks onbewuste invloed uit op die gedrag van kontemporêre lede van 'n sosiale groep of kultuur. Sprokies blyk meer spesifieke manifestasies van mites te wees. Mites het 'n onderliggende sielkundige doelwit terwyl sprokies sosiale situasies uitbeeld wat uiting gee aan vrese en die menslike behoefte aan klinkklare oplossings (Sellers 2001: 9).

1.6.9 Patriargie

Dit is die sosiale orde waarin manlike belange en mag verskans is en vroue ondergeskik gestel word aan manlike outoriteit.

1.7 Teoretiese onderbou

1.7.1 Psigoanalise

'n Verskeidenheid teorieë word ter aanloop van die feministiese literatuurstudie ondersoek, soos die patriargaal gesentreerde psigoanalitiese beskouings van Freud, Lacan en ander. Aangesien die psigoanalise 'n beskrywing (*description*) van die vorming van genderidentiteit gee en nie 'n voorskrif (*prescription*) daarvoor nie, dien dit vir feministe as beginpunt om die onderhorige posisie van vroue te verander.

1.7.2 Feminisme

In die verhandeling word kortliks gefokus op die verskille in die benaderings van eksponente van die twee hoofstrome binne die Feminisme. Amerikaanse feministe soos Showalter, Heilbrun en Spender beywer hulle vir veranderings aan die literêre kanon. Oor die algemeen is hierdie stroom egter meer prakties en gerig op die verbetering van die sosiale posisie van vroue. Die Franse feministiese tradisie, by monde van Kristeva, Cixous en Irigaray, gaan teoreties te werk in hul dekonstruksie van sogenaamde “manlike” taalgebruik om die speelveld gelyk te maak vir vroue en om hulle 'n eie taalgebruik te laat vind.

1.7.3 Intertekstualiteit

Alle taaluitings is volgens Kristeva (sien *intertekstualiteit* by begripsverklarings) die ontmoetingsplek van minstens twee tekste: sosiale betekenis en onbewuste begeerte (Moore 1993: 151). As dit dan onvermydelik is dat die bewustelik bedoelde teks konnotasies het wat ander (sub)tekste by taalgebruikers oproep, is besluit om by die skryf van hierdie biografiese greep oor Ingrid Jonker ook ander relevante tekste te gebruik om in dialoog met die hoofteks te tree en so nuwe lig daarop te werp.

Die volgende subtekste sal in die biografiese greep oor Ingrid Jonker figureer:

- Estés se interpretasie van die sprokie “Die Rooi Skoene”;
- Berne se konsep van 'n lewensdraaiboek (*script*) soos beskryf in *script analysis*, 'n onderafdeling van sy sielkundige teorie *Transactional Analysis* (TA);
- Pearson se ses argetipes waarmee die held(in) op die lewensreis identifiseer om tot individuasie (of selfverwesenliking) te kom en
- Farran se oortuiging dat die vooropgestelde doelwit van die biograaf 'n bepalende invloed op die biografiese data uitoeven.

1.7.4 Die staat van liminaliteit (*liminality*)

Die geestesingesteldheid wat die drumpeltoestand (onder *begripsverklarings* bespreek) kenmerk, is een van die belangrikste feministiese uitgangspunte oor lewensbeskrywing. Grense word voortdurend getoets en oorgesteek, bestaande maniere van kyk en doen word bevraagteken en herondersoek. Kristeva se siening van die optimale posisie vir vroue (en die vrouebeweging) as 'n gedurig veranderlike staat van intertekstuele dialoog tussen die onbewuste semiotiese of moeder-orde en die sosiale, simboliese of vader-orde, sluit hierby aan.

1.8 Data wat vir die biografie bestudeer is

Weens die feit dat Jonker se persoonlike korrespondensie, wat steeds die onderwerp van omstredenheid bly, ná haar suster Anna se dood aan die Nederlandse letterkundige Gerrit Komrij verkoop en landuit geneem is, kon dit nie benut word nie. Waar primêre data wel beskikbaar is, is dit gebruik.

Primêre data: Jonker se gedigte en gepubliseerde briewe en outobiografiese opstelle. Daar bestaan verskillende weergawes van sommige gedigte. Vir die doel van hierdie studie word die 1975-uitgawe van Versamelde Werke gebruik tensy anders vermeld.

Sekondêre data: Gegewens afkomstig van bloedverwante, medekunstenaars, kollegas en vriende soos vervat in biografiese werk (veral twee verhandelings), die media, gedramatiseerde materiaal en literatuurgeskiedenis.

1.9 Hoofstukindeling

Die res van hierdie verhandeling word soos volg ingedeel:

Hoofstuk 2: Die konvensionele literêre biografie

'n Oorsig oor die aard, historiese ontwikkeling, vereistes en funksies van die konvensionele literêre biografie en die problematisering daarvan deur die Postmodernisme.

Hoofstuk 3: Die feministiese literatuurbenadering

Verskillende feministiese en verwante literatuurbenaderings wat as teoretiese onderbou dien vir die eksperiment in feministiese biografie wat daarop volg.

Hoofstuk 4: Die feministiese biografie

Die ontwikkeling en kenmerke van die feministiese biografie onder die invloed van die Postmodernisme. Die benadering van Backscheider (onder die opskrif *feminist pressures*) dat feministiese biografie steeds by die konvensionele tekssoort hoort en wel as 'n positiewe ontwikkeling daarop, word onder meer bespreek.

Hoofstuk 5: Verwante literatuur en tersaaklike terme en teorieë

Aanverwante en relevante literatuur wat lig werp op fokuspersone wat raakpunte met Ingrid Jonker het. Haar status as buitestaander, *poet maudit*, kultusfiguur en haar plek in die Afrikaanse literêre kanon kom ter sprake sowel as die rol en invloed van mites in die literatuur oor vroue. Die uitleg wat Estés aan die sprokie “Die Rooi Skoene” gee en die konsep van 'n lewendraaiboek soos gepostuleer deur Berne in sy teorie

Transactional Analysis, word breedvoerig bespreek as die twee belangrikste vormgewende elemente in die biografiese greep. Die argetipes waarmee die mens in sy/haar verskillende ontwikkelingstadia identifiseer op sy/haar reis van die wieg na die graf (soos deur Pearson gepostuleer), kom ter sprake. Farran se teorie oor die aandeel van biograaf en fokuspersoon in die uitbeelding van laasgenoemde òf as inisieerder òf as slagoffer van omstandighede, word kortliks bespreek.

Hoofstuk 6: 'n Eksperimentele feministiese uitbeelding van Jonker se lewe

'n Greep uit Ingrid Jonker se lewe waarin die ooreenkomste met die keuses van die weeskind in “Die Rooi Skoene” aangetoon word. Inhoudsanalises word van sekere Jonkertekste gemaak word ter illustrasie van raakpunte met genoemde tekste.

Hoofstuk 7: Gevolgtrekking en verdere navorsingsmoontlikhede.

Die hoofstuk val in twee afdelings uiteen, naamlik 'n oorsig oor antwoorde op die aanvanklike probleemstelling en subprobleme, gevolg deur aspekte wat hieruit voortspruit as fokus vir verdere navorsing.

Hoofstuk 2

Die konvensionele literêre biografie

There is something frequently comic about the biographer: a sort of tramp permanently knocking at the kitchen window and secretly hoping he might be invited in for supper – Batchelor (1995: 5)

Inhoudsoorsig

Die geskiedenis en ontwikkeling van die biografie soos ons dit vandag ken, word kortliks bespreek, met die klem op die Britse tradisie waar biografie soos ons dit vandag ken, sy beslag gekry het en steeds floreer. Die kollig val op die tweeledige aard van die konvensionele literêre biografie: dit is terselfdertyd wetenskap én kuns, objektief én subjektief. Daar sal aan die hand van voorbeelde gekyk word na die verskillende soorte biografieë, eiesoortige probleme waarmee die biograaf worstel, die vaardighede waarvoor biograawe moet beskik en die funksies wat biografieë vervul.

2.1 Inleiding

Twintigste-eeuse romanskrywers het die biograaf dikwels as bloedhond, sensasiesoeker ter wille van publisiteit, rondkrapper in vullisblikke, grafskender, afperser en selfs karaktermoordenaar uitgebeeld. Biograawe – so word vermoed – is meermale mislukte skrywers wat hul alter ego terugvind in die beroemdes wie se lewens hulle beskryf. 'n Goeie biografie is egter veel meer as 'n rekord van iemand se lewe. Dit vereis insig, veelsydigheid en onderskeidingsvermoë van 'n skrywer.

Daar is by die biografie verskeie besluite ter sprake, byvoorbeeld watter afstand tussen biograaf en leser gehandhaaf moet word. Dit hang saam met 'n formele of informele vertelstyl, maar ook met die hoeveelheid intieme besonderhede omtrent die fokuspersoon waaroor 'n biograaf beskik en waar hy die klem wil plaas. Die biograaf moet besin oor aspekte soos objektiwiteit teenoor subjektiwiteit, seleksie van materiaal, identifikasie met die fokuspersoon en, volgens Ohlhoff in 'n persoonlike mededeling, deur watter ideologiese, politieke of teoretiese “bril” hy na die

biografiese materiaal kyk. Behalwe akkuraatheid oor feite soos plek en datum, moet die biograaf insig toon in sy fokuspersoon se lewenstemas en sielkundige dryfvere. Bacsheider (1999: 11) sê:

Over and over, the great biographer will cut to the heart of what something means and why it matters and engage readers with the story, the person and the issues.

2.2 Dualisme eie aan die biografie

As 'n soort literêre geskiedskrywing, berus biografie deels op wetenskaplike ondersoek en deels op romantegniek waardeur die biograaf 'n “ware” verhaal so boeiend moontlik probeer vertel. Die leser moet nie net voortgedryf word deur die vraag: wat het toe gebeur nie, maar ook: waarom het dit gebeur. Verkieslik moet die inligting só georganiseer wees dat die leser sy vrae sover moontlik self kan beantwoord. Gutiérrez (1992: 49) stem saam dat die biografie altyd 'n gespletenheid sal toon en haal Shelston ter stawing aan:

The biographer will overlap with the historian on the one hand, and with the novelist on the other, and while his source-material must inevitably be factual, the biographer has to deploy the techniques of the novelist, and here indeed lies his greatest difficulty.

Ander teoretici verwoord dié dualisme op eiesoortige maniere. “Biography is a novel that dare not speak its name” sê Barthes (Iles, 1992: 6) en “Biographers are simply novelists without imagination.” word Charles Dickens in die mond gelê in 'n denkbeeldige gesprek met sy biograaf, Ackroyd (Ellis, 1993: 177). Holmes (1995: 15) noem die biografiese arbeid “inventing the truth”. Batchelor (1995: 1) verwoord hierdie gespletenheid só: “Literary biography can be regarded as a bridge between the academy and the common reader”.

Dit blyk dus dat teoretici dit eens is dat die biografie 'n tekssoort met 'n “gesplete persoonlikheid” is. Holmes noem dit dan ook 'n “bastergenre”(1995: 15). As fiksie 'n oop hand is en poësie 'n geslote vuis soos Sylvia Plath se definisie lui, dan is biografie vir Holmes 'n handdruk wat die tyd oorspan. Dié oorbruggingsrol laat hom dink aan

“an armwrestle, even if a friendly one, like most lively marriages”(1995: 20). Die “huwelik” wat hy hier in gedagte het, is die een tussen feit en fiksie. Holmes (1995: 35) illustreer sy punt deur dit in hoogs onwetenskaplike terme as “the most lovable of modern English literary forms” te beskryf en glo “it helps us the better to enjoy life or to endure it. It is possible for a good biography to tell the truth, and to enlighten and encourage us in so doing”.

Hierdie dualisme in ag genome, is dit verstaanbaar dat skrywers wat hulle met die biografie bemoei, nie net uit die letterkunde kom nie, maar uit verskillende dissiplines. Die onderwerp van 'n biografie word soms as 'n sielkundige geval in 'n psigobiografie gesien en aan breë persoonlikheidsteorieë gemeet. Lewensbeskrywings kom ook voor op die gebied van die sosioloog of geskiedskrywer, hoewel met 'n ander fokus. Die tekssoort se interdissiplinêre posisie bring 'n spanning mee waarop Holmes (1995: 20) weer eens welsprekend sy vinger lê:

All these seem to express the original, underlying tension found in its genealogy: Invention marrying Truth. The fluid, imaginative powers of re-creation pull against the hard body of discoverable fact. The inventive, shaping instinct of the story-teller struggles with the ideal of a permanent, historical and objective document.

2.3 Die subjektiewe aard van biografie

Omdat nie twee persone die eenvoudigste taak op presies dieselfde manier uitvoer nie, spreek dit vanself dat ingewikkelde geestesarbeid soos lewensbeskrywing altyd die individuele stempel van die biograaf sal dra. Teoretici verdink biograwe lankal daarvan dat hulle eintlik hul eie lewenservarings op skrif stel. Dié suspisie is in mindere of meerdere mate geregverdig, hoewel konvensionele biograwe dit meestal ontken. Selfs 'n geskiedskrywer kyk na die verlede vanuit sy eie verwysingsraamwerk wat gekleur word deur die persoonlike, maar ook die historiese, sosiale, ideologiese, literêre en ander kontekste van sy tyd.

Van 'n biograaf word verwag om enersyds nie doelbewus sy persoonlike voorkeure of afkeure op die gegewens af te druk nie, maar onder druk van die Postmodernisme

word aanvaar dat hy andersyds ook nie subjektiwiteit uit sy werk kan weer nie. Hy moet volgens die feministe eerder bewus wees van dié onvermydelikheid en van wat sy keuses oor homself verklap. Carpenter (1995: 279) sluit baie nou by die feministiese biografiebeskouing aan as hy sê:

But essentially the real subject is always going to be yourself, some aspect of your personality, some reflection of what's happening in your life at the time you're writing the book. Actually I've generally found that my books anticipate what's going to happen in my life.

Selfs van die klassieke biografie oor die lewe van Savage sê Holmes (1995: 24) dat die beroemde skrywer daarvan, Samuel Johnson, se aannames van objektiewe korrektheid nie deur die eindproduk gestaaf is nie:

As with all great biographers, he was in some sense dissolved or transmuted by the life he brought back to life. Something in him became Savage, and lived him out with the force of fiction. (...) It is as if the clear glass window of 'objective' narrative suddenly becomes reflective and mirror-like, so we continually glimpse a 'subjective' image of Johnson himself superimposed upon the story-surface.

Die Nederlandse skrywer W.F. Hermans (Van Amerongen 1993: 57) beaam hierdie subjektiwiteit: "Wij zijn niets anders dan de strandvonders van ons eigen leven, brokstukken verzamelend langs de zee der vergetelheid."

Gedagtig aan die onmoontlikheid van objektiwiteit is biografie volgens André Maurois (Elms 1994: 51) soms verbloemde outobiografie. Roth en Lesser (Denzin 1989: 26) gaan sover om te sê:

When a writer writes a biography, he or she writes him- or herself into the life of the subject written about. When the reader reads a biographical text, that text is read through the life of the reader. Hence, writers and readers conspire to create the lives they write and read about. Along the way, the produced text is cluttered by the traces of the life of the 'real' person being written about.

Of die biograaf homself sien as herorganiseerder of bloot as navorser en optekenaar van iemand se lewensgeskiedenis, hy bly aanspreeklik teenoor sy fokuspersoon, die leser en homself. Montefiore (1993: 127) haal uit 'n brief van Sylvia Townsend Warner aan oor die morele verantwoordelikheid van die biograaf. Sy erken dat sy moes kophou terwyl sy haar hart verloor het en skryf:

And strictly between ourselves, out of earshot of all critics, all clerics, we can agree that moral sense is the THING. And how sternly one must apply it to oneself as one writes, examining one's own motives, merits, failings as much as one examines those of one's subject. And then to fill the sentence in the right direction, to fill a form, not merely pages, to know when to press the tempo, when to relax it...

2.4 Historiese agtergrond

Die woord biografie is afgelei uit Grieks (*bios*: lewe en *graphein*: om te skryf) en kom vir die eerste keer voor in Damascius by die *Vita Isidori* wat uit die sesde tot vyfde eeu voor Christus dateer (Bisschoff 1992 : 42). In klassieke Griekeland het Aristoteles in die derde eeu voor Christus 'n belangstelling in die lewensbeskrywings van die wysgere laat ontstaan wat weldra uitgebrei het na dié van kunstenaars, geleerdes, politici en militariste. Biograwe het tradisioneel hul fokuspersone in 'n moraliserende toon opgehemel ten einde gewone mense tot 'n voorbeeldige lewenswandel op te roep. Arixosenus word as die grondlegger van die genre beskou. Bisschoff noem die volgende klassieke Griekse voorbeelde: Xenophon se *Agesilaus*, Cyrus se *Cyropaedie*, en Eunapius se beskrywing van die lewens van die Sofiste. Bekende biograwe uit die Romeinse bloeityd was Plutarchos, Tacitus en Varro. Historiese gegewens is aangevul uit anekdotes en die biograaf se eie verbeelding en is daarom as onbetroubaar beskou.

Uit die vroegste Christelike tradisie kom die hagiografie waarin die lewe van die heiliges beskryf word. Hierin gaan dit nie primêr oor die individuele persoonlikheid nie, maar oor etiese kwessies en die mens se verhouding tot God. Bisschoff (1992: 42) noem die Handeling van die apostels, die apokriewe boeke en die geskiedenis van die martelare asook Pontius se *Vita Cypriani* as voorbeelde van die vroegste

Christelike biografieë. Latere voorbeelde is Gregorius van Nyssa se lewensbeskrywing van Moses, waarin laasgenoemde as 'n tipe mens eerder as 'n individu uitgebeeld word en Paladius se *Historia Lausiaca*; Gregorius die Grote se biografie oor Ambrosius; en Possidius s'n oor Augustinus.

In die Renaissance kom die biografie as kunsvorm sterk na vore, byvoorbeeld Boccaccio se lewensbeskrywing van Dante en Vasari se *Lives of the Artists* in 1550 (Bisschoff 1992: 42).

Die konvensionele biografie waaroor dit in hierdie hoofstuk gaan, is 'n produk van die agtiende-eeuse beweging bekend as “Die Verligting” en is op die studie van die mens as enkeling ingestel om daardeur insig te kry in die mensdom as geheel. Anekdotes is ter aanvulling van gegewens wat in historiese dokumente en briewe voorgekom het, gebruik en die biograaf het probeer om die lewe van sy fokuspersoon so getrou moontlik weer te gee. Wetenskaplike feitestelling is vermeng met literêre herskepping, wat hierdie tekssoort sterk ooreenkomste met die negentiende-eeuse naturalisties-realistiese roman laat vertoon. Wat komposisie en verteltegniek betref, was die realistiese romans van hierdie tyd deur skrywers soos Tolstoi, Flaubert, Couperus, Emants en Turgenov die model vir die biografie.

Die literêre biografie staan nie meer in diens van die etiek, geskiedenis of wetenskap nie en verskil in hierdie opsig van die Klassieke en vroeg-Christelike biografieë. Vir konvensionele biograawe is net 'n beroemde (man) geskik as onderwerp vir 'n biografie. Lee (Bisschoff 1992: 43) stel die volgende vereiste: “The subject-matter, the character and achievement out of which the biography is to be woven, must be capable of moving the interest of posterity”. Holmes (1995: 18) wys op die distorsie wat hierdie benadering meebring, maar aanvaar dit as een van die eienskappe van die tekssoort. Hy vat dit raak vas:

Biography has always been drawn towards the famous, the glamorous, the notorious. It is pulled, unnaturally perhaps, out of the orbit of the ordinary, the average, the everyday lives that most of us lead and need to understand. Instead it typically tells the stories of great saints and great sinners; kings,

actors, criminals, generals, romantic poets, mad novelists, promiscuous painters. (...) The ‘minor’ character, the faithful spouse, the loyal companion, the intelligent sensible friend, are so often reduced to footnotes, the unmarked grave at the foot of the page.

'n Kort oorsig oor die ontwikkeling van die tekssoort in lande waarmee Suid-Afrika 'n historiese verbintenis het, volg. Daar word ook gekyk na die biografie in Afrikaans.

2.4.1 Engeland

In die Engelse letterkunde het die biografie veral gedurende die negentiende eeu so gewild geword dat Eagleton dit “ 'n manie” noem (Batchelor 1995:1). Die Duitser Schlaeger (Batchelor 1995: 4) meen “England oozes biography from every pore”. 'n Dekade gelede skryf Van Amerongen (1993: 34) dat daar jaarliks ongeveer 1 500 biografieë in Engeland verskyn, sowat 'n duisend meer as in Frankryk en Duitsland.

'n Mens kan nie van die geskiedenis van die Engelse biografie praat sonder om te verwys na Johnson se *Life of Richard Savage* (1744) en Boswell se *Life of Samuel Johnson* (1791) nie. Laasgenoemde was 200 jaar sedert sy verskyning nooit uit druk nie. Richard Holmes (1995: 21) veteraan-biograaf wat hom al meer as dertig jaar met die genre besig hou, huldig die teorie dat die Engelse “novel” in die privaatheid van die “(with)drawing-rooms” ontstaan het terwyl die biografie teruggevoer kan word na die koffiehuse en tavernes waar anekdotes en skinderstories oor bekendes gefloreer het. Feit en fiksie in die reputasies van bekende figure het waarskynlik op dié manier onlosmaaklik verweef geraak. As daar enige waarheid in die teorie steek, sê Holmes, dan is dit geen wonder nie dat Samuel Johnson van kuier in koffiehuse 'n deug gemaak het.

In teenstelling met die Engelse se behepthed met die held en die “kultus van persoonlikheid”, soos Schlaeger (Batchelor 1995: 4) dit stel, put die Duitsers nie bevrediging uit voorvaderverering of biografiese rekonstruksie van ander se lewens nie. Volgens hom probeer hulle eerder om die verlede reg te stel met praktyke wat ver van biografiese prosesse verwyderd is soos harde werk, die toewyding aan 'n saak,

sistematiese denke en die filosofiese tradisie. Van Amerongen (1993: 34) skryf die voorkeur wat in Brittanje aan biografie bo outobiografie gegee word, aan die introversiewe aard van die Brit toe, wat “zijn huis als zijn kasteel beschouwt waar een buitestaander niets te zoeken heeft”. Hy voeg by: “Een biografie is echter de levensbeschrijving van een ander, en daar is de homo angelsaxicus dol op, met zijn passie voor vorsten en vorstinnen, ontdekkingsreizigers en imperialistiese kriggers”.

2.4.2 Nederland

In die Nederlandse Renaissance kom die biografie sterk na vore. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Brandt se biografieë van Vondel, Hooft en De Ruyter aan die einde van die sewentiende eeu (Bisschoff 1992: 42). Van Amerongen bespeur sedert 1990 in Nederland weer 'n opbloeï in die biografie, maar volgens hom kla Brouwers nog in 1988 dat niemand in sy land biografie op prys stel nie. “Je moet of eensaam zijn, of gek, als je eraan begint,” sê Van Amerongen (1993: 35). Hy skryf die opbloeï in belangstelling in die biografie rondom die millenniumwending toe aan wat hy verhoogde uitgewersaktiwiteit noem, maar ook aan die behoefte om die verlede volledig te dokumenteer. Nog 'n rede vir die opbloeï in die biografie is die feit dat die Nederlanders sedert die vyftigerjare hul sogenaamde preutse kleinburgerlikheid agtergelaat het en nie meer soos vroeër neersien op iemand wat bo middelmatigheid uitstyg nie (Van Amerongen 1993: 35).

2.4.3 Suid-Afrika

Volgens Kannemeyer (1989: 27) het die verskyning in 1958 van N.P. van Wyk Louw se artikelreeks “Die mens agter die boek” 'n dempende invloed op die belangstelling in skrywers se lewens en dus die beoefening van die biografie in Suid-Afrika gehad. Daarin raai Louw die kritikus af om 'n kunswerk uit die kunstenaar se lewe te probeer verklaar omdat dit volgens hom net uit die werk se eie struktuur gedoen kon word (Kannemeyer 1989: 26).

Nog 'n rede mag wees dat 'n jong letterkunde soos dié van Afrikaans nog nie soveel “groot” skrywers opgelewer het om aspirant literêre biograwe te inspireer nie. Die verskyning van 'n hele aantal biografieë oor skrywers, soos dié oor Eugène Marais, D.

J. Opperman, Van Wyk Louw, C. Louis Leipoldt en Uys Krige toon dat die literêre biografie in Afrikaans in die afgelope twee dekades belowende groei toon hoewel biograwe benewens Kannemeyer tot een of twee beperk is.

Volgens Denzin (1989: 60) is daar gereeld in Finland, Ysland, Skandinawiese en Oos-Europese lande soos Pole, gewilde nasionale kompetisies waartydens mense hul outobiografieë inskryf. Hy haal Roos aan wat hieroor sê: “These writers express a form of biographical consciousness which reflects how difficult it is to build a life history with a purpose, a sense of worth”. Hier het hy miskien naby die rede vir die gewildheid van die biografie gekom, naamlik lesers se behoefte om deur iemand anders se (suksesvolle) lewens sin te probeer maak van hul eie.

2.5 Die biografie onder druk van die Postmodernisme

Deur die eeue het die biografie styl- en klemverskuiwings ondergaan. Die formele toon wat dit vroeër gekenmerk het, het oorwegend plek gemaak vir 'n gemakliker, informeler styl. Nadat die biografie vir die grootste deel van sy geskiedenis eerder hagiografies was en die fokuspersoon slegs opgehemel het, gebruik biograwe deesdae volgens Elms (1994: 3) die voorwendsel van objektiwiteit as verskoning om kwaadwillige skinderstories te versamel. Hy sê die mees dramatiese veranderings in die aard van die biografie het gekom toe biograwe onder die invloed van die psigo-analise sielkundige persoonlikheidsteorieë op fokuspersone begin toepas het. Elms (1994: 4) sê psigobiografie het 'n slegte naam gekry omdat die oorsprong van volwasse gedrag dikwels op simplistiese wyse in die vroegste kinderjare gesoek word. Elms haal Erikson aan wat dié werkwyse tong-in-die-kies “originology” noem. Dit is welbewese dat vroeë herinnerings 'n groot impak op 'n kunstenaarsiel het, maar dit is hier waar die biograaf die insig van 'n sielkundige aan die dag moet lê.

Wanneer biografiese eksperimente onder die invloed van die Postmodernisme onderneem word, is daar byna geen grense aan die diversiteit wat die vorm kan aanneem nie. Die meeste biograwe werk egter rondom die vaste chronologiese vorm van geboorte, groei en dood as 'n gegewe. 'n Voorbeeld waar die biografie op sy kop gekeer word, is in 'n rolprent soos *Being John Malkovich*, waar 'n marionetmeester

toegang tot die akteur se brein verkry en nuuskieriges soos by 'n toeriste-attraksie teen 'n fooi laat deel in die ervaring. Só kry hy volkome beheer oor Malcovich totdat iemand anders die poppemeester die loef afsteek en hý weer die marionet word.

Met *Flaubert's Parrot*, wat oor die Franse skrywer Flaubert handel, het Barnes 'n geslaagde biografie in die vorm van 'n parodie geskep. Hy sou dit egter nie kon doen binne die grense van die konvensionele biografie nie aangesien vorm en inhoud meestal onlosmaaklik verweef is.

Peters (1995: 46) gee toe dat biografie nuwe insigte deur innoverende metodes moet ontwikkel soos enige ander tekssoort, maar sy sien baie eksperimente as ongeslaagd. Volgens haar begeef die biograaf wat as “buikspreker” probeer optree om só die afstand tussen 'n historiese roman en 'n biografie te oorbrug, hom op die terrein van die romanskrywer waar die leser kan glo wat hy/sy wil.

2.6 Funksies van biografie

2.6.1 Retrospeksie

Een van die hoof funksies van biografie hou 'n noue verband met die rol wat geskiedskrywing vervul, naamlik om sin te maak van die verlede. Die insigte wat retrospektief uit die lewensgeskiedenis van 'n volksleier verkry word, bevorder volkstrots of bring die noodsaak tuis vir koersveranderinge of “redress” soos Schlaeger (Batchelor 1995: 4) dit noem. Hannes van Zyl (2001: 23), besturende direkteur van Tafelberg Uitgewers, skryf die opbloei in belangstelling in die biografie onder die Afrikaanse leserspubliek toe aan die “soeke na ander aksente in die Afrikaner se geskiedenis”. Hy vermoed die stereotipe uitbeelding van die volk as “onderdrukker” van die apartheidsera word in die nuwe bedeling opnuut ondersoek.

2.6.2 Morele lering

Een van die eerste bestaansredes van die biografie was om deur die oproep van die voorbeeldige lewe en leer van die fokuspersoon 'n morele les aan die nageslag voor te hou. Die hedendaagse biograaf het hierdie oogmerk nie heeltemal verloor nie, maar

verwag meer van die leser as voorheen. Kannemeyer (1989: 35) haal Maurois aan wat glo:

Modern biographers think, not without reason, that the true story of a man's life always contains a moral lesson, but that the reader should be left to discover it for himself.

Van Amerongen (1993: 41) sluit hierby aan met Dresden se eis dat die biograaf nie die lewe van sy held moet probeer verklaar nie, maar die raaisels en onbeantwoorde vrae wat die persoon omgeef, in die biografie moet handhaaf. Dit is 'n aanpassing van die hagiografiese ideaal by die wese van die postmoderne mens wat die reg opeis om haar/sy eie gevolgtrekkings te maak. Die lewe is arbitrêr en volg nie die soomlose, netjiese patroon van oorsaak en gevolg, suksesse en nederlae wat 'n biograaf waarskynlik graag sou wou aantoon nie. In navolging van die werklikheid moet die biograaf versigtig te werk gaan met gevolgtrekkings en oppervlakkige interpretasies en dit liefs aan die leser oorlaat om die teenstrydighede in die lewe en kunstenaarskap van die fokuspersoon na eie bevrediging te probeer versoen.

Kannemeyer (1989: 30-31) bepleit 'n middeweg tussen die “twee pole van die heldeverering wat in die Victoriaanse tydperk hoogty gevier het en die hedendaagse hoogs kritiese ontleding van die fokuspersoon se lewe wat meermale soos 'n psigo-analitiese gevallestudie daar uitsien”. Batchelor (1995: 4) sien die werk van die biograaf ook as 'n balanseertoertjie, maar in 'n ander sin:

He/she must keep the balance between objectivity and personal engagement, between reliance on documentary evidence and intuitive recreation, between the subject's underdocumented childhood and his/her well-monitored but perhaps tedious years of elderly distinction.

2.6.3 Kontekstualiteit

Dit is die funksie van 'n biografie om die fokuspersoon in die konteks van die tyd en samelewing waarin hy geleef het, te plaas. As dit 'n tydgenoot is, is die insamel van inligting enersyds makliker, maar andersyds moeiliker, omdat die verloop van 'n aantal jare nodig is om die fokuspersoon in perspektief te kan sien. Die oorwegende

doel van biografie is volgens Bell (1993: 160) om 'n algemene indruk van die identiteit van die fokuspersoon aan die leser oor te dra, met ander woorde “(to) shed light on the inner man”. Aangesien waarheidsgetrouheid egter by die biografie 'n voorvereiste is, sal die fokuspersoon se persoonlike geskiedenis, geïntegreer met die politieke of sosiale gebeure van die tyd, volgens haar die geloofwaardigste blik gee. Dit is vir die feministiese biograaf net so belangrik om lig te werp op die sosiale en historiese konteks waarin die fokuspersoon gelewe en gewerk het. Die mate van afstand wat só verkry word, werk verhelderend. Vir Peters (1995: 47) kom dit neer op 'n balans tussen twee uiterstes: “The biographer has to create something half way between a vivid but distorted portrait of the subject and an integrated but indistinct figure in a landscape”.

2.6.4 Regstelling

Vir Bell (1993: 161) moet 'n biografie van 'n bekende of beroemde persoon oor wie reeds heelwat geskryf is, nuwe inligting of 'n nuwe perspektief onthul wat sedert die publikasie van die laaste biografie na vore gekom het en foute wat weens onkunde of beperkings gemaak is, regstel. 'n Biograaf moet dus bewuste of onbewuste “blindekolle” uitwys wat in 'n outobiografie of vorige biografie(ë) voorkom. Van Amerongen noem die voorbeeld van Hitler wat in sy boek *Mein Kampf* voorgee dat hy in sy jeug van die hand na die mond geleef het en verswyg dat hy in der waarheid uit vier bronne erfgeld ontvang het. Op sy pittige manier sê Van Amerongen (1993: 42) dat dit vroeër die taak van die biograaf was om 'n standbeeld van papier vir 'n fokuspersoon op te rig, maar vandag probeer die beter biograaf eerder om die roes en voëlmis wat deur die loop van jare op die beeld saamgepak het, te verwyder.

Hedendaagse biograwe gaan egter dikwels nog verder. Hul navorsing neig tot “dekonstruksie” van hierdie standbeeld, naamlik om voorheen hoogs gerespekteerde persone se geheime afwykings en eienaardighede op te blaas en aan verontwaardigde aanhangers op te dis. Ellis (1993: vii - viii) haal Enright aan wat sê daar het in die laaste jare van die twintigste eeu 'n klimaat ontstaan wat mense meer geïnteresseerd maak in 'n skrywer se (seksuele) “quirks than his or her works”. Biograwe laat hulle

só oop vir beskuldigings dat hulle sensasiewaarde najaag en derhalwe flink verkope van hul boeke.

Kannemeyer (1989: 32) meen dat die belangrikste taak van die biograaf is:

... om die groot hoeveelheid stof te interpreteer, 'n kontinuerende tema as eenheidskeppende element te vind, die verskillende dele van sy mosaïek bevredigend te rangskik en dan sy materiaal lewendig aan te bied.

2.7 Probleme eiesoortig aan die biografie

Omdat 'n biograaf die werklikheid met die verhaalkuns versoen, kom hy probleme teë wat die romanskrywer enersyds en die historikus of sosioloog andersyds nie het nie. Die verlede, waaruit 'n lewensbeskrywer put, word moeilik vasgepen. Die komplekse tweeledigheid eie aan die tekssoort word gevat deur die veteraanbiograaf, Richard Holmes, beskryf:

It has always had the doubtful status of a maverick or mongrel art, and that is precisely why it remains so alive, so adaptable, so dangerous for all concerned: writers, subjects, readers, and most of all for its critics who want it to behave. The problematic, delightful, and disputed nature of biography derives from its original two forebears, who one secret, sultry morning, formed an Unholy Alliance. Fiction married Fact, without benefit of clergy, or as I prefer to say, Invention formed a love-match with Truth. These are the Adam and Eve of our subject. The result was a brilliant, bastard form – Biography – which has been causing trouble ever since (Holmes 1995: 15).

Virginia Woolf (Peters 1995: 43) worstel ook met die “tussenstatus” van die biografie en kom tot die slotsom dat die biograaf 'n vakman en nie 'n kunstenaar is nie en dat biografie wesenlik van digkuns en fiksie verskil want dit is “lived at a lower degree of tension”.

Die probleme spruit grootliks uit die wye spektrum van rou materiaal waaruit die biograaf kan put vir sy lewensbeskrywing. Holmes (1995: 17) meen:

The diversity of the biographic form, and the range of inventive power with which it can render both the external details and the inward nature of a life – its power to reconstruct and to intrude – have always posed certain problematic questions.

Afgesien van biografiese eksperimente waarin alle reëls oorboord gegooi word, worstel die konvensionele biograaf met die volgende aspekte wat dikwels vervleg is en daarom oorvleuel.

2.7.1 Die plek van sekondêre karakters

Selfs in die lewe van 'n literêre genie is daar altyd baie mense wat tot sy sukses bydra. Die biograaf moet besluit hoeveel van die kollig om op die karakters aan die periferie van sy biografie te laat val. Daardeur moet hy 'n balans tref tussen volgehoue aandag aan die fokuspersoon enersyds en andersyds erkenning aan die randfigure in hul verhouding tot en invloed op die fokuspersoon. Een manier is om nie perke te stel aan die volume van die biografie nie, maar dan loop die vertelling gevaar om stukrag te verloor.

'n Ander uitweg is om inligting oor sekondêre karakters in voetnotas of in 'n aanhangsel te vervat. In biografieë deur Kannemeyer, byvoorbeeld oor D.J.Opperman (1986), volg verwysings ná die teks van elke hoofstuk. Daarna volg twee registers: een van titels en eerste reëls van Opperman-gedigte en een van persoonsname, selfs van die fokuspersoon wat as 'n vinnige verwysingsbron vir sy familiegeskiedenis, bekronings, werke, persoonlikheidstrekke en belangstellings (selfs sy drinkgewoontes) dien. Rousseau se biografie oor Marais lees soos 'n roman, dus sonder bronverwysings, 'n feit wat die onderwerp van 'n onlangse polemieë in die pers was.

2.7.2 Afbakening van relevante inligting

'n Biograaf moet by die insameling van data geen brokkie oor sy onderwerp versmaai nie, maar in die sifting- en skryfproses moet hy soms die meeste daarvan slegs indirek gebruik. Meer beteken hier nie altyd beter nie, want die bome kan die blik op die spreekwoordelike bos versper. Dit laat 'n mens dink aan die spreker wat sy

toehoorders waarsku om 'n lang toespraak te verwag omdat hy nie tyd gehad het om 'n korter een voor te berei nie. Van Amerongen (1993: 53) vrees dat die biograaf met te veel materiaal in die versoeking kan kom om agter die feite te skuil, terwyl 'n tekort hom met goeie gevolg kan dwing om sin en betekenis aan die karige feite te heg. Baie geesdriftige biografie-lesers erken dat hulle sekere dele van 'n lewensgeskiedenis oorslaan. So kan volledigheid *per se* teenproduktief wees as dit die oorheersende maatstaf word. Dit lyk asof die biograaf se talent net so vaardig moet wees in die siftingsproses as in die skryfproses. Volgens Batchelor (1995: 6) is biograwe dit eens dat die “volmaakte” biografie moeiliker is om te skryf as die “volmaakte” roman of gedig, omdat die biograaf beperk word deur tyd en geld vir navorsing, reis en onderhoude, die mate van toegang tot argiewe en die samewerking van boedeleksekuteurs.

Die optimale manier (met sy eie slaggate) om die skryf van 'n biografie te benader, is waarskynlik om nie na absolute volledigheid te streef nie, maar om die fokuspersoon vanuit 'n sekere hoek te belig en gegewens wat nie daarop betrekking het nie, weg te laat. As die biografie fokus op die belangrikheid van die bydrae wat iemand op sy vakgebied gelewer het, is die mate van sy talent of aansien die belangrikste aspek van die biografie. As die hoofogmerk die verwesenliking van ideale ondanks enorme struikelblokke is, soos dikwels by die feministiese biografie, verskuif die fokus. Barnes gebruik in sy biografie van Flaubert die Franse skrywer se papegaai as simbool van die outentieke feite oor sy fokuspersoon omdat twee verskillende opgestopte voëls aan hom uitgewys is as die werklike troeteldier. Bell (1993: 152) verduidelik:

Chapter 15, with its multiplicity of parrots, carries the implication that the real stuff is in short supply and that a museum – or for that matter a conventional biography – is not the most likely place in which to find it.

Barnes gebruik 'n net as 'n metafoor vir die biografiese arbeid. Een definisie van 'n net is dat dit 'n sameflansing van tou met gaatjies tussenin is. Uit 'n ander hoek gesien, is dit 'n versameling gaatjies wat met 'n netwerk van tou bymekaar gehou word.

“Biography is this futile net. We read biography and we think of everything that got away” (Bell 1993: 152).

Biograwe baseer hul werk op bronne wat nie noodwendig betroubaar is nie. Geheues is feilbaar en outobiografiese materiaal, soos briewe, is volgens Holmes (Bell 1995: 17) “literary forms of self-invention”. In die versamel van gegewens kan net die historiese feite as absoluut beskou word. Daarvolgens moet onderskei word tussen half-waar en half-onwaar, onbetroubaar en lewensgetrou, belangrik en onbelangrik. Maar die *wie*, *wat*, *waar* en *wanneer* van iemand se lewe is slegs maar die geraamte wat met die vlees van die *hoe* ingevul moet word en daarna kan eers afleidings oor die *hoekoms* gewaag word. Soos Barnes se net toon, kan 'n biografie uit verskillende oogpunte benader word. Bell (1993: 153) oorweeg al die bronne van inligting waaraan hy kan dink, vind dat almal te kort skiet en verklaar raadop:

What constitutes reliable information? Curators falsify...Biographers disagree...Diarists embroider...Scholars are careless...Painters select...Correspondents are misinformed...Fantasists fantasise...

Dan is daar die kwessie van distorsie wat volgens die Amerikaanse skrywer Mark Twain veroorsaak word deur die uitlaat van die daaglikse roetines van menswees (Van Amerongen 1993: 36). Die redelike leser sal saamstem dat dit liefsweggelaat móét word, maar Twain het verklaar dat 'n goeie biograaf vir die beskrywing van een dag in 'n fokuspersoon se lewe tagtig duisend woorde nodig het. Dit beteken dat as die fokuspersoon sewentig jaar haal, die eindresultaat van die biografiese arbeid sowat 350 000 bladsye sal beslaan. Sy verdere kritiek op die biografie is dat dit onmoontlik is om 'n ander mens se lewe te boek te stel aangesien dit gedagtes is wat 'n lewe vul meer as uiterlike dinge soos dade en woorde. Twain meen:

Biographies are but the clothes and buttons of the man – the biography of the man himself cannot be written (Kannemeyer 1989: 44).

Die biograaf moet besluit hoeveel van sy fokuspersoon se ouers en grootouers, kinderjare, ouderdomsaftakeling en sterfte van belang is. Hoewel jeugjare volgens Van Amerongen (1993: 65) gewoonlik gou afgehandel moet word, gee hy toe dat dit

in sy geliefkoosde biografie oor Kafka nodig was om breedvoerig op dié se jeug in te gaan omdat latere neurose na sy jeugervarings teruggevoer kan word. Myns insiens vind literêre biograwe dit nie om dowe neutte nodig om baie aandag aan 'n fokuspersoon se jeugjare te wy nie omdat kunstenaars gewoonlik sensitiewe individue is wie se vormingsjare 'n groot invloed op hul latere lewens het. Baie kunstenaars sterf boonop vroeg, wat meebring dat hul jeugjare 'n groot deel van hul bestudeerbare lewens uitmaak.

Net soos sy jeugjare, is die fokuspersoon se sterfbed vir Van Amerongen selde van belang vir die waardering van sy lewe en invloed. Geen reëls kan neergelê word nie omdat biografie nie volgens 'n resep geskryf word nie. Daarom berus dit by die intuïsie, talent en toewyding van die biograaf. Maar al het hy 'n hele argief tot sy beskikking, sal 'n lewe nooit volledig daaruit spreek nie. Carlyle het gesê die wêreld sou nooit sy lewe ken nie, al sou 'n honderd biografieë oor hom geskryf en gelees word. Die hoofgebeurtenisse is en sal waarskynlik net aan homself bekend bly (Ellis, 1993: 15). Die ironie is dat al sou hy sy hele lewe probeer opteken soos hy dit ervaar het, die verslag steeds nie absoluut “waar” sou kon wees nie.

2.7.3 Gapings in die gegewens

In aansluiting by die vorige aspek, word die vraag gevra of die biograaf, soos Virginia Woolf (Bell 1993: 161) voorstel, sy eie verbeelding mag gebruik, geslyp deur die sorgvuldige inleef in die fokuspersoon se karakter en omstandighede. Woolf se benadering, soos dié van baie vrouebiograwe, is dat die ingeligte biograaf met fyn aanvoeling oorbruggingsmomente mag suggereer ten einde die beslissende momente waarvoor sy konkrete bewyse vind, te kan uitlig. Sommige beoefenaars van konvensionele biografiese metodes mag hierteen kopsie maak omdat hulle en hul lesers steeds wedersyds die illusie van die Realisme in stand hou dat dit nie alleen moontlik is om iemand se lewe akkuraat neer te pen nie, maar ook dat 'n biografie die finale oordeel oor daardie fokuspersoon se lewe kan vel. Vir Denzin is die “waarheid” egter nie allerbelangriks nie. Hy betoog by monde van Burgess (1989: 51): “[...] in human affairs it is not the absolute truth [...] that concerns us, but the way in which persons react to that event”.

As 'n biografie dan elemente van fiksie bevat, kan dit as 'n feitelike werk voorgestel word? Ideaal gesproke neem die biograaf die leser se reeds bestaande kennis oor 'n fokuspersoon as vertrekpunt en verbreed, verdiep en verbeter die gehalte daarvan. Selfs met elke moontlike besonderheid tot sy beskikking, sal die biograaf steeds die feite volgens sy eie voorkeur en verwysingsraamwerk rangskik. Hy loop dus die risiko om met die “bril” waardeur hy na die onderwerp kyk, 'n eensydige beeld van die fokuspersoon aan die leser voor te stel. Maar is 'n eensydige beeld sinoniem met 'n skewe beeld teenoor die ideaal van 'n veelkantige beeld? Feministiese biograwe redeneer dat elke goed nagevorsde uitbeelding geldig is met inagneming van die bepaalde perspektief waaruit dit geskryf is.

2.7.4 Etiese kwessies: wat mag 'n biograaf alles openbaar?

Dit gaan hier oor die reg wat 'n biograaf homself toe-eien om 'n fokuspersoon se kwesbaarhede, persoonlikheids-gebreke en privaatste ontboesemings aan die leserspubliek te openbaar. Die twyfelagtige reg van die biograaf om iemand se intiemste geheime uit te snuffel en aan die groot klok te hang, het dr. Arbuthnot al in die agtiende eeu laat opmerk dat die praktyk van die biografie 'n nuwe verskrikking tot die dood toegevoeg het. James Joyce se term *biografiend* (Holmes 1995: 17) verwoord hoe baie literêre figure oor biograwe voel. Van Amerongen (1993: 61) beskryf die dilemma uit die biograaf se oogpunt as die “weduweeprobleem”. Die biograaf van Louis Couperus het naamlik in 1933 gerugte oor sy fokuspersoon se homoseksualiteit as kwaadwillige stories afgemaak ter wille van die samewerking van die weduwee Couperus wat een van sy hoofbronne was. Meer as 'n halfeeu later kon die volgende biograaf “gevrjwaard van de weduwentoon” en in 'n meer liberale samelewing, dit openlik bespreek. Bell (1993: 153) stem saam:

The widow would say: ‘...Cover up; omit.’ (...) Should we burn the letters? Is nothing sacred?... Flaubert’s niece, Eliot’s second wife, Jung’s son, Joyce’s grandchildren: must we have regard for their point of view?

Vir die waardering van 'n skrywer se werk is sy verhoudings, ook buite-egtelikes, asook sy seksuele oriëntasie van belang, maar hoeveel moet die biograaf hom aan teenstand steur? Van Amerongen maak onderskeid tussen professionele en morele

oordeel en sê die biograaf moet sy stof aan eersgenoemde toets en nie onbenullige sappige detail ontbloot ter wille van die sensasiewaarde nie, maar wel as dit lig werp op die tema [of “draaiboek”] van 'n fokuspersoon se lewe. Van Amerongen (1993: 61) gebruik die voorbeeld van Oscar Wilde se biseksualiteit wat tot sy ondergang gelei het. Hierdie soort inligting behoort vandag egter selde nog tot die intieme geheime van 'n fokuspersoon se lewe.

Holmes (1995: 17) noem voorbeelde wat 'n mate van regverdiging aan antipatie teen biograwe gee: Dianne Middlebrook het ná Anne Sexton se selfmoord bandopnames van 300 psigoterapiesessies van haar sielkundige gekry en bestudeer vir die skryf van haar Sexton-biografie. Die Britse digter Ted Hughes het insgelyks 'n lang stryd met die biograwe van sy ontslape vrou, Sylvia Plath, gevoer om te keer dat besonderhede van haar laaste dae en selfmoord openbaar gemaak word.

2.7.5 Verandering van 'n fokuspersoon se reputasie

As die biograaf 'n opdragwerk uitvoer, betaal word vir sy arbeid en vir inligting van die familie afhanklik is, is dit byna onmoontlik om nie 'n fokuspersoon se hoë statuur in stand te hou nie. As hy 'n pas ontslape, prominente politieke figuur was, mag die biograaf die werk uit politieke opportunistiese onderneem omdat die fokuspersoon se kollig dan ook op hom sal val.

Hoe lofwaardig lojaliteit ook al is, kan dit nie voorkeur bo lewensgetrouheid kry nie. Wanneer die biograaf oor 'n vriend of mentor skryf, gaan sy plig om die feite te onthul dalk swig voor sy lojaliteit en morele verpligting om sy fokuspersoon in die bes moontlike lig te stel. Bell (1993: 153) sê: “When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking revenge for him”. In hierdie geval blyk dit dus ongewens te wees om die biografie van 'n vriend(-in) te skryf. As die biograaf sy fokuspersoon ken of geken het, sal dit sy hantering van persoonlike mededelings en waarnemings vanselfsprekend beïnvloed. Vir die beroemde biograaf, Samuel Johnson, was dit futiel om oor iemand te skryf as jy hom nie persoonlik geken het nie (Ellis 1993: 19).

2.7.6 Tydsverloop tussen 'n fokuspersoon se produktiewe lewe en sy biografie

Dikwels word 'n literêre biografie eers ná die fokuspersoon se dood geskryf. Die meriete van sy werk en die invloed wat hy op ander kunstenaars uitgeoefen het, kan gewoonlik eers ná verloop van tyd behoorlik beoordeel word. Om die werk van kunstenaars te beoordeel wat om ander redes as hul literêre bydrae bekendheid verwerf, is moeilik. Hiervoor is die perspektief wat tydsverloop bring, nodig. By die feministiese biografie word hierdie aspek nie as 'n probleem beskou nie, aangesien die klem eerder val op die fokuspersoon se oorwinning oor struikelblokke en haar invloed op haar geslagsgenote as op die prestasies wat haar bo ander laat uittroon.

2.7.7 Die rol van die kunswerk by die interpretasie van biografiese gegewens

Oor die verband tussen kunswerk en kunstenaar is al baie geteoretiseer. By die biografie geld ander oorwegings as by die literatuurstudie aangesien die mens agter die boek hier die primêre studieveld is.

Vir die biograaf kom die verband tussen die kunstenaar en sy skeppings na vore sodra hy die literêre werk ontleed ter aanvulling van die biografiese inligting. Kannemeyer deel D.J. Opperman se argument dat biografiese besonderhede die leser bewus maak van elemente in die teks wat andersins die aandag mag ontglip. Kannemeyer glo waar gegewens in 'n teks na biografiese besonderhede heenlei, dit die interpretasie van die teks konkretiseer en sodoende die ondersoeker se beleving verruim, soms selfs 'n dimensie tot die kunswerk bydra (Kannemeyer 1989: 26). Kruisverwysings tussen biografie en kunswerk lewer dus nuttige en soms nodige insigte op. Hy noem die voorbeelde van Ernst van Heerden, Sheila Cussons en Opperman wie se traumatiese fisieke ervarings in hul werk neerslag gevind en derhalwe 'n integrale deel van hulle biografieë geword het (Kannemeyer 1989: 28). Die teenoorgestelde is vir die biograaf geldig, naamlik dat insig oor die impak van persoonlike gebeure soos dit uiting vind in die werk van 'n kunstenaar noodsaaklik vir die uitbeelding van sy of haar lewe is. Só werp kennis oor hoe Ingrid Jonker se doodsverlange en selfmoordprofesieë in haar

werk tot uiting kom, vir die biograaf lig op die moontlike redes vir haar geestelike disintegrasie en hoe sy uitdrukking daaraan gee.

Die verantwoordelike biograaf sal in gedagte hou dat 'n gerekende skrywer of digter eers afstand van sy persoonlike ervarings sal kry voordat dit in sy werk uiting vind. T.S. Eliot, Marthinus Nijhoff en Opperman was dit eens dat die intense emosionele belewenis eers verwerk moet word voordat dit tot boustof vir 'n kunswerk kan dien. (Kannemeyer 1989: 28) meen biografiese ondersoek bly 'n nuttige studieveld waarin die mens agter die kunswerk bestudeer kan word, hoewel die literatuurwetenskap se belangrikste fokuspunt steeds die enkele kunswerk bly.

2.7.8 Sinvolle organisasie en integrasie van 'n groot volume rou materiaal

Sonder spesifieke maatstawe waarvolgens gegewens geïnkorporeer of verwerp word, is die biografiese arbeid 'n onbegonne taak. Hierdie maatstawe word bepaal deur die “bril” wat die biograaf opsit wanneer hy met sy navorsing begin. Batchelor vertel van die insiggewende kykie wat Boswell op sy biografiese arbeid in 'n dagboek gee: as biograaf was hy so oorweldig deur die volume van sy notas oor Johnson dat hy in Londen se koffiehuisse gesit en sy werk probeer organiseer het terwyl tranes van frustrasie oor sy wange stroom (Thwaite 1995: 203).

Hoewel chronologie byna altyd as ordeningsmeganisme optree by die sortering van die massa gegewens waarmee 'n biograaf gewoonlik begin, is dit nie absoluut noodsaaklik nie. Kannemeyer (1989: 41–42) is 'n sterk voorstander van chronologie, maar haas hom om by te voeg dat 'n lewensbeskrywing nie net 'n geskiedkundige relaas oor die verloop van 'n fokuspersoon se lewe is nie. Die rangskikking en distillering van die materiaal bring mee dat die biograaf sekere terugkerende motiewe, patrone en uitgangspunte in die lewe van sy subjek sal soek.

'n Oorsigtelike kykie na Barnes se biografie oor die Franse skrywer Flaubert, getiteld *Flaubert's Parrot*, gee 'n idee van hoe onkonvensioneel en kreatief met chronologie omgegaan kan word. Bell (1993: 159) verduidelik:

Chronology appears to acknowledge the strength of the convention whereby the telling of a life goes forward within a framework of objective time. In effect, however, by confining the feature to a single chapter and exhausting its possibilities within that chapter, Barnes frees his material from the grip of this particular convention. (...) But it is broadly true that, whereas chronology functions in many lives as a semi-explicit, necessary and all-embracing principle, here it is super-explicit, isolated and made to seem arbitrary.

Chronologie word hier arbitrêr deurdat die leser nie net een volgorde van gebeure gebied word nie, maar drie: die storie van Flaubert se sukses, die storie van sy mislukking en 'n derde wat, streng gesproke, nie 'n opeenvolging van gebeure is nie, maar 'n opeenvolging van metafore, 'n stylfiguur waarvan die Franse skrywer se eie uitsprake en werk deurspek is. Bell (1993: 159-160) skryf:

The juxtaposition of the first and second sequences – life as victory, life as defeat - implies that pattern is not a thing which is present in events and in the order of their happening, but the result of a choice on the part of the biographer to relate events in one way rather than another: ‘1880 Full of honour, widely loved, and still working hard to the end, Gustave Flaubert dies at Croisset’; ‘1880 Impoverished, lonely and exhausted, Gustave Flaubert dies.’ The third sequence is still more destructive of the notion that chronology is inherently meaningful. Dates are attached to a series of pronouncements whereby Flaubert likens himself to this or that.

Barnes hef chronologie in sy biografie op, maar vind 'n ander strukturende meganisme in die metafoor wat aansluit by Flaubert se kenmerkende neiging tot oormatige gebruik van metafore. Hy het byvoorbeeld by geleentheid verklaar: “I am devoured by comparisons as one is by lice” (Bell 1993: 160).

As feministiese biograaf is Wagner-Martin se siening van chronologie buigsaam: Dit is ondergeskik aan die doel van die biograaf, skryf sy in 'n persoonlike mededeling. “The events can be presented thematically or chronologically as long as it is meeting its purpose.” Denzin (1989: 29) meen:

When a life is written about, the story that is told may attempt to cover the full sweep of a person's experiences, or it may be partial, topical, or edited, focusing only on a particular set of experiences deemed to be of importance.

2.7.9 Raakpunte tussen die biograaf se eie lewe en dié van sy fokuspersoon en die gevaar van ooriëntifikasie

Aangesien biograwe erken dat hulle geneig is om as fokuspersone mense te kies wat dieselfde struikelblokke oorkom het as waarmee hulle self worstel, is sulke raakpunte te verwagte. Holmes (1995: 24) bespreek die beroemde voorbeeld van Samuel Johnson se biografie oor die sukkelende digter Savage en sê dit is 'n vorm van verplaaste outobiografie. Sonder dat Johnson daarvan bewus was, het hy soveel ooreenkomste met sy fokuspersoon gehad dat hy dié se lewenswyse en strewes met egte emosie kon verwoord. Holmes (1995: 24-25) stel dit kenmerkend gevat:

(...) the biography invents Savage as a kind of demonic alter ego, a version of what Johnson himself might have become had he been less resolute or less intellectually gifted in those harsh, early years of literary apprenticeship. Here, most remarkably, is the shadow or projection of a fictional form which in other hands would become Dr Jekyll and Mr. Hyde.

Tensy hy daarop bedag is, kan die affiniteit wat 'n biograaf vir sy fokuspersoon het, tot ooriëntifikasie lei wat hom te partydig of gedurigdeur op die verdediging kan maak wanneer persoonlikheidsgebreke of oordeelsfoute ter sprake kom. Hoewel feministiese biograwe glo dat 'n biografie selfs aan betekenis wen deur die outobiografiese aksente wat die biograaf onwillekeurig daaraan toevoeg, moet hierteen gewaak word.

'n Mate van identifikasie met die fokuspersoon is onvermydelik en blyk nie *per se* nadelig of voordelig te wees nie. Van Soest (1990: 44 - 45) berig dat sy getref is deur hoe naby biograwe aan die onderwerp van hul arbeid voel. Een biograaf het vertel dat sy met haar fokuspersoon denkbeeldige redenasies gevoer het terwyl sy met strykwerk besig was. 'n Ander se meelewing het so ver gestrek dat hy selfs geweet het op watter sy fokuspersoon snags geslaap het. Holroyd het van sy biografiese navorsing oor

George Bernard Shaw vertel dat hy só met die skrywer geïdentifiseer het dat hy dié se mannerismes begin naboots het. Van Soest (1990: 45) kom tot die gevolgtrekking dat die emosionele verhouding wat so ontstaan, die ideale liefdesverhouding is. Sy sê:

Alle paradoxe is aanwesig; er is sprake van nabijheid en afstand, betovering en veiligheid, want die relatie word nooit beproef. De macht is gelijk verdeeld: de biograaf leeft nog, maar kent nie alle geheimen van de hersenspan van zijn hoofdpersoon. De hoofdpersoon zelf leeft niet meer, maar weet lekker wel hoe de vork in de steek zat – en zwijgt.

Feministiese biograwe maak vrede met hierdie onwillekeurige identifikasie wat aan sielkundige oordrag grens. Die belangrikste is nie of en in watter mate dit plaasvind nie, maar hoe 'n biograaf te werk gaan om ewewigtig te bly en hierdie identifikasie tot voordeel van haar werk aan te wend. Kathleen Barry, die biograaf van Susan Anthony, erken dat sy selfs haar fokuspersoon se gunstelingboeke gelees en haar toesprake weer gelewer het. Tog moet biograwe volgens haar eers hierdie stadium transendeer voordat hulle gereed is vir hul taak.

2.7.10 Die beoordeling van die impak van gebeurtenisse

Hoe kan die biograaf seker wees watter invloed 'n skynbaar belangrike gebeurtenis op die lewe van die fokuspersoon gehad het, aangesien hy nie daar is om dit te verifieer nie? Terwyl sosioloë kan staatmaak op groot getalle proefpersone om verteenwoordigende gedragspatrone te bepaal, moet die biograaf anders te werk gaan. Richard Holmes noem gevalle waar biografieë wat as gesaghebbend oor die lewe van bekendes beskou is, later grotendeels as verdigsels ontmasker is. Hy sê: “Truth, in this sense, is always something of a floating currency; and the exchange rates alter through history” (Holmes 1995: 18). Daarmee bedoel hy dat biografiese besonderhede deur die filter van elke era bekyk en geïnterpreteer word na gelang van die heersende denke.

2.7.11 Balans tussen die saai agtergrond van die alledaagse lewe en die hoogtepunte

Uit die aard van die feit dat konvensionele biografieë oor presteerders en beroemdes gaan en nie oor gewone mense nie, kan dit as 'n fundamentele distorsie binne die tekssoort gesien word dat fokuspersone se lewens as bestaande uit opwinding en prestasie uitgebeeld word. Feministiese biograwe het aanvaarde aannames oor watter lewens belangrik is, verander deur te fokus op die “minor character” en veral die “faithful spouse” waarvan Holmes praat. Maar ironies genoeg het Johnson ook vir sy *Life of Richard Savage* 'n minder bekende karakter gekies. Die probleem bly dat hoewel die alledaagse sleur selfs in beroemdes se lewens sentraal is, dit swak gedokumenteer word omdat dit vervelige leesstof uitmaak in teenstelling met die mylpale wat die aandag trek.

2.8 Hoe gaan die biograaf te werk?

Denzin beskou die proses waarvolgens 'n lewe opgeteken en geïnterpreteer word op 'n sosiaalwetenskaplike wyse. Hiervolgens word op 'n ander manier as dié van die literêre biograaf na 'n fokuspersoon as onderwerp van studie gekyk, maar dit is tog ook hier van belang. Hy noem Bruner se onderskeid tussen drie weergawes van 'n fokuspersoon se lewe: soos dit geleef is, soos dit ervaar is en soos dit vertel word.

A life lived is what actually happens. A life experienced consists of images, feelings, sentiments, desires, thoughts, and meanings known to the person whose life it is. A life as told, a life history, is a narrative, influenced by the cultural conventions of telling, by the audience, and by the social context (Denzin 1989: 30).

As sosioloog glo Bruner dat dit tog moontlik is om 'n perfekte korrelasie tussen die werklikheid en die weergawe te kry, maar hy wys daarop dat onderskeid tussen realiteit, ervaring en uitdrukking nietemin gemaak moet word. Die meeste biograwe sal waarskynlik weet dat die eerste twee weergawes (maar veral die eerste) nie eers deur 'n outobiograaf vasgelê kan word nie en nog minder deur 'n biograaf. Daarom sê Denzin (1989: 7): “a Biography is only ever given in the words that are written about it”. As navorser is hy begaan oor die beperkte vermoë van die biografie om 'n lewe

was te vat en in teksvorm weer te gee, hoewel hy dit nie daarom afkeur nie, want, “in the final analysis, it is all that we have”.

Denzin (1989: 70) sien die proses waarvolgens 'n biografie vorm aanneem, só: “Layers of understanding and complexity are accumulated, according to the interpretive consciousness of the writer.” Hierdie lae kan volgens Denzin gebeurtenisse wees wat hy as epifanieë, “turning-point moments” of eksistensiële handeling beskryf na aanleiding van die godsdienstige feesdag waarop die manifestasie van Christus voor die wyse manne plaasgevind het. Die afgeleide betekenis is die insig, in retrospeksie, wat 'n karakter kry in die fundamentele koersveranderinge wat hierdie oomblikke in sy lewe teweeggebring het. Dit is dikwels 'n krisis wat iemand se diepste wese raak en dit kan 'n positiewe of negatiewe invloed hê. Denzin (1989: 71) beskryf dit soos volg:

Epiphanies are interactional moments and experiences which leave marks on people's lives. In them, personal character is manifested. They are often moments of crises. They alter the fundamental meaning structures in a person's life. (...) Some are ritualized, as in status-passages; others are even routinized, as when a man batters and beats his wife. Still others are totally emergent and unstructured, and the person enters them with few if any prior understandings of what is going to happen.

Denzin (1989 : 71) onderskei tussen vier vorms van epifanie:

- die hoofepifanie (*major*) wat die diepste wese van 'n persoon raak;
- die kumulatiewe (*cumulative* of *representative*) gebeurtenisse wat reaksies is op langdurige ondervindings;
- die insiggewende (*illuminative* of *minor*) epifanie wat 'n krisismoment of waterskeiding in 'n lewe of verhouding verteenwoordig, en
- die herleefde (*relived*) epifanie wat eers betekenis kry in die terugblik daarop.

Die betekenis van alle epifanieë kom volgens hom eers in retrospeksie na vore; dit is dus onduidelik watter onderskeiding hy tussen die laaste en ander epifanieë in hierdie opsig tref. Denzin (1989: 70) stel hierdie betekenisvolle momente gelyk aan Turner

se “liminal phase of experience” en haal aan: “ ‘In the liminal, or threshold moment of experience, the person is in a ‘no-man’s land betwixt and between (...) the past and the (...) future’ ” Daar word herhaaldelik na hierdie begrip verwys wanneer feministiese teoretici vroue se posisie in die geskiedenis en samelewing te berde bring.

2.9 Die vereistes wat aan 'n goeie biograaf gestel word

Volgens Van Amerongen (1993: 63) moet 'n biograaf multi-dissiplinêr opgelei wees. Hy haal Rudi Wester aan wat sê hy moet so nuuskierig soos 'n joernalis, so noukeurig soos 'n historikus, so begrypend soos 'n psigiater en so welsprekend soos 'n goeie skrywer wees. Die biograaf moet hom ook in die sosio-kulturele agtergrond van die fokuspersoon en in die tyd waarin laasgenoemde geleef het, verdiep en dus 'n geskiedskrywer wees. Van Amerongen gee toe dat kritiek op biograwe soms geregverdig is. Hy sê lewensbeskrywing bly 'n riskante taak wat eintlik net aan “alwetendes” toevertrou kan word.

Vir Kannemeyer (1989: 31) is 'n speurinstink en eerbied vir die waarheid baie belangrik omdat dit sal verseker dat die biograaf alle leidrade sal opvolg. Daarom is biograwe volgens hom gewoonlik ouer mense met ryper lewenservaring wat in staat is om hulself te verloën en “onder 'n ander persoon se vel in te kruip”.

Van Amerongen (1993: 42) noem die ware biograaf 'n besetene. Die biograaf se geneentheid of afkeer – of verkieslik 'n mengsel van albei – moet enersyds empatie met die fokuspersoon moontlik maak, maar andersyds moet die biograaf hom altyd weer kan los maak, agteruit tree en ewewigtig beoordeel. Soos dit meestal met besetenes gesteld is, is daar volgens hom met 'n biograaf aan die werk geen huis te hou nie.

2.10 Soorte biografie

Vir Stuart (1992: 62) kan 'n biografie baie verskillende vorms aanneem:

Depending on the biographer’s (and reader’s) inclinations and disciplinary background, biography may be seen as history, as literature, as art form or as fictionalized ‘junk’.

Breedweg kan die volgende onderskei word.

2.10.1 Hagiografie

Dié term, wat aanvanklik verwys het na die lewensbeskrywings van die heiliges, word nog gebruik vir 'n biografie wat die fokuspersoon aan die leser voorhou as iemand wat skaars 'n voet verkeerd gesit het. Indien persoonlikheidsgebreke wel deurskemer, word dit in so 'n lig gestel dat dit eintlik as 'n positiewe eienskap na vore kom. 'n Voorbeeld is wanneer 'n tirannieke perfeksionis wat die lewe vir diegene rondom hom ondraaglik gemaak het, beskryf word as iemand wat dommes en luiaards nie kon verdra nie.

In die negentiende eeu, veral in Engeland, wat as die bakermat van die moderne Westerse biografie gesien kan word, het die aksent dikwels geval op die hoë morele statuur van die fokuspersoon en enigiets wat 'n skadu daarvoor kon werp, is eufemisties gestel of verswyg. Wanneer 'n biografie in opdrag van 'n regeringsinstelling geskryf word, soos dié van 'n prominente politieke figuur, is dit onvermydelik dat die fokuspersoon deur 'n rooskleurige bril gesien en beskryf word. Van Amerongen (1993: 43-44) gebruik die Russiese leier Lenin as voorbeeld van iemand wat in Rusland deur biograwe “bejubeld” is. As die leser hom op sy biograaf Van Het Reve moet verlaat, sal hy die indruk kry dat Lenin 'n alombeminde held was wat 'n uiters voorbeeldige lewe gelei het.

2.10.2 Interpretatiewe biografie

Hierdie soort biografie word in die sosiologie en sielkunde aangetref waar die lewensgeskiedenis van iemand opgeteken en ondersoek word as 'n gevallestudie. Volgens Denzin (1989: 74) is 'n verhaal altyd 'n interpretasie, en hy erken dat alle interpretasies uit die staanspoor bevooroordeel is. Uit 'n sosiologiese oogpunt is dié soort biografie “conventionalized, narrative expressions of life experiences” (Denzin 1989: 61). Hy raak hiermee 'n aspek aan wat ook sentraal in die literêre biograaf se werk staan en wat Bourdieu die biografiese illusie noem: dit is in die biograaf en die fokuspersoon se gesamentlike belang om 'n sinvolle, samehangende storie te

konstrueer. Volgens Bourdieu is 'n lewe byna altyd 'n oneweredige storie sonder inherente samehang. 'n Werklike lewe loop soos 'n treinspoor waar die haltes in sigself nie betekenis het nie en slegs as onderdele van 'n groter geheel sin maak. Die werk van die konvensionele biograaf draai hier weg van dié van die navorser wat die lewe van 'n meestal onbekende enkeling in 'n sosiologiese ondersoek betrek. Die konvensionele biograaf kies juis 'n beroemde fokuspersoon vanweë die betekenis en samehang wat hy in dié se lewe waarneem, maar die postmodernistiese biograaf moet die materiaal só aanbied dat verskillende interpretasies moontlik is.

2.10.3 *Vie Romancée*

Hierdie soort biografie is slegs in die breë sin 'n biografie, want dit is nie beperk tot biografiese gegewens alleen nie en die feite word aangevul met geïmproviseerde dialoog en beskrywings. Dit word om verstaanbare redes nie ernstig opgeneem deur konvensionele biograwe nie wat meen die popularisering van historiese feite maak dit onprofessioneel. Só sien Kannemeyer (1998: 32) die *vie romancée* nie as 'n tipe biografie nie, maar as “'n profanering van die geskiedskrywing” terwyl die historikus Huizinga dit “'n soort geparfumeerde storie” noem (Van Amerongen 1993: 38). Van Amerongen skryf voorts dat die Nederlandse literatuurkritikus Ter Braak skrywers van die *vie romancée* met ontdekkingsreisigers vergelyk wat 'n nuwe wêreld wil blootlê buite die droë volledigheid van die amptelike geografie om. Nog 'n siening is dié van Lord David Cecil dat die verbeeldingskrag van die biograaf te vinde is “in his ability to vitalize his material, to clothe the dry bones of truth in the breathing flesh and blood which make them living to the reader” (Kannemeyer 1989: 32). Kannemeyer stem hiermee saam, maar beklemtoon dat die biografie nie die vryhede en leesbevrediging van die roman kan bied nie. Tog verskyn baie bekende biograwe se name en foto's groter as dié van hul fokuspersone op stofomslae van biografieë. Dit illustreer weer eens die diversiteit wat hierdie tekssoort so fassinerend maak. Van Amerongen (1993: 39) erken ook: “Soms is zo 'n *vie romancée* echter waarachtig grote kunst, zodat je de schrijver alles vergeeft, ook zijn dikke duim”.

2.10.4 Antibiografie

Antibiografie is die teenoorgestelde van hagiografie. Die antibiograaf skryf volgens 'n vaste voorneme om die misstappe en persoonlikheidsgebreke van sy fokuspersoon bekend te maak en hom in die slegs moontlike lig te stel. 'n Kenmerk van hierdie soort biografie is dat die onderwerp altyd 'n groot en beroemde figuur is of was, anders sal lesers nie omgee dat hy ontmasker word nie. Van Amerongen (1993: 48-49) speel duiwelsadvokaat wanneer hy sê die antibiografie is 'n kunsvorm wat te min beoefen word. Hy vra waar is die biografie wat bewys dat Beethoven nie kon komponeer nie of dat Karl Marx nie bestaan het nie. Wat Marx betref, sê hy, lyk dit asof die politieke geskiedskrywing oor hom in hagiografieë en antibiografieë verdeel kan word, soos dikwels by omstrede figure die geval is. Die Freudiaanse invloed van die vroeg twintigste eeu op die beoefening van biografie het volgens Van Amerongen daartoe gelei dat min kunstenaars onder die aanslag van psigoanalitiese ontledings immuun gebly het teen die antibiografie.

2.10.5 Feministiese biografie

Feministiese biografie het uit die konvensionele biografie ontwikkel, en hoewel sommige feministiese literatuurteoretici, veral dié in Noord-Amerika, dit as 'n tekssoort op sigself beskou, is daar uit die aard van die saak steeds baie gemeenskaplike grond, maar met definitiewe klemverskuiwings. Aangesien die Feminisme naby aan die sosiologie staan, behoort die sosioloog Denzin (1989: 39) se definisie van biografiese arbeid die meeste feministe tevrede te stel:

(...) biographical work must always be interventionist, seeking to give notice to those who may otherwise not be allowed to tell their story or who are denied a voice to speak.

2.11 Wat verwag lesers van 'n biograaf?

Backscheider (1999: 226) se persoonlike ervaring is dat lesers bowe al eerlikheid, integriteit, fyn oordeelsvermoë, interpretasievaardigheid en nog 'n goeie leeservaring van 'n biografie verwag. Hulle wil net die regte hoeveelheid inligting hê en verwag sommige daarvan in lewendige, konkrete besonderhede wat iets diepsinnigs of karakteristiek van die fokuspersoon openbaar. En verder:

They want what in a novel would be called a character whose outer life of work and activity and inner life of emotion and thought are depicted with the clarity of a novelist and the rigour of a scholar. In their words: they expect biographers to have good evidence in their possession and ‘make sense’ of it while being accurate. (...) They want to follow the life and not encounter repetition, unexplained actions, blatant moralizing, or unrestrained speculation. They find summaries of familiar exploits or of literary works ‘pedestrian’ but want them included in some imaginative guise.

Aan Kannemeyer (1989: 44), tans die produktiefste biograaf in Afrikaans, kom die opsommende woorde oor die konvensionele biografie toe. Hy stem saam met Van Wyk Louw dat 'n biograaf nie eers homself sal kan verstaan nie, wat staan nog iemand anders, en dit binne die bestek van 'n paar honderd bladsye. Dit bly egter vir hom 'n wonder “dat die biograaf vir ons met die nodige beskeidenheid deur sy feitelike samevatting en interpretasie iets sinvols, hoe gering dan ook, kan oordra van daardie kort sillabe ‘mens’ waaraan ons almal so moeilik spel”.

2.12 Samevatting

Biografie bly 'n gewilde genre onder lesers, skrywers en uitgewers. Die rede wat voor die hand lê, is dat mense daarvan hou om te lees hoe en met watter waardesisteem, wilskrag en talente ander daarin kon slaag om sin aan hul bestaan te gee en die dood met 'n tikkie onsterflikheid te troef.

Die betowering van die biografie lê daarin dat hoewel dit “objektiewe” navorsing is, dit byna onverwags die diepste wese van leser sowel as biograaf raak. Iles (1992: 2) haal Abi Pirani aan oor haar gewaarwordinge by die skryf van Jessie Lipscomb se biografie:

It was not an accumulation of ‘facts’, unconnected until the moment of writing and reckoning, but was full of the interconnected pains and pleasures of a human encounter.

Enige biografie-aanhanger weet dat om die storie van iemand se lewe te lees, nie net die versamel van feite is nie, maar 'n herkenning van die vlietende grootsheid en oneindige moontlikhede van die menslike bestaan. Een van die doelwitte van hierdie studie is om nuwe maniere te beproef om hierdie herkenning te vergemaklik. Dit sal in hierdie studie gedoen word deur te fokus op, soos Denzin (1993: 39) sê, hulle wat vroeër nie toegelaat is om hul stories te vertel nie of nie 'n eie stem gegun is om mee te praat nie.

Hoofstuk 3

Die Feministiese literatuurbenadering

I would like to suggest, Penelope is faced... with an as-yet-unwritten story: how a woman may manage her own destiny when she has no plot, no narrative, no tale to guide her. Imagining, inventing she weaves and unweaves... Why do I say Penelope is without a story. Because all women, having been restricted to only one plot, are without story. In literature and out, through all recorded history, women have lived by a script they did not write - (Heilbrun in Morris 1993: 58).

Inhoudsoorsig

In hierdie hoofstuk word 'n oorsig oor die teoretiese aanloop tot die Feminisme en verskillende feministiese literatuurbenaderings gegee. Die diversiteit onder aanhangers van die vrouebevrydingsbeweging sal aangetoon word, maar die beskouing uit 'n psigoanalitiese en poststrukuralistiese oogpunt sal uitvoeriger bespreek word omdat dit nou verband hou met literatuurbenaderings wat die feministiese biografie onderlê. Daar sal kortliks vanuit die raamwerke van die Marxisme en psigoanalise na die feministiese diskoers gekyk word. Die kwessie van 'n vroulike taal en die rigtinggewende mites wat vroueskryfwerk onderlê, sal ook onder die loep geneem word.

3.1 Inleiding

Die siening dat taal die objektiewe waarheid oor die menslike bestaan ondubbelsinnig kan uitdruk, is ondermyn deur modernistiese skrywers wat die pessimisme ná die industriële omwenteling en die Eerste Wêreldoorlog verwoord het. Die Postmodernisme het daarop gevolg en 'n einde aan die humanistiese siening van die mens as rasionele wese gemaak. Saam daarmee sien feministe soos Heilbrun die vrou as ewig besig om grense oor te steek, altyd op die drumpel van 'n nuwe werklikheid met gepaardgaande onduidelikheid oor haar posisie in die wêreld. Daarom beskryf Kristeva (Lourens 1992: 43) vrouwees en vroueskryfwerk as “marginality, subversion

and dissidence”. Die vrou staan volgens haar op die kantlyn van die simboliese orde wat stewig in die hande van die patriargie bly.

Lourens (1992: 8) wys daarop dat die feministiese literatuurbenadering eerder deur weerstand teen die patriargie as deur gemeenskaplike teoretiese benaderings, doelstellings en metodes verenig word. Franse feministiese literatuurwetenskaplikes stel hulle ten doel om die ongelykheid tussen die geslagte soos dit na vore kom in die kultureel-gekonstrueerde oorheersing van vroue deur mans op politieke, ekonomiese, sosiale en kulturele terreine reg te stel. Hulle gaan van die standpunt af uit dat die houdings van die samelewing in die literatuur weerspieël word en streef daarom daarna om die kultureel- en taalgekonstrueerde opposisies van geslag te analiseer en te verander. Daarteenoor was teoretisering by feministe in die Engelssprekende wêreld aanvanklik in onguns. Hulle beywer hulle eerder vir praktiese vroueregte en die uitbeelding van vroue se ervarings.

Die diversiteit van die Feminisme in ag genome, kan daar volgens Lourens (1992: 8 – 9) tog van die volgende gemeenskaplike uitgangspunte gepraat word:

- Die samelewing is patriargaal, dit wil sê manlik gesentreerd en beheerd;
- Geslag (manlike en vroulike eienskappe) word kultureel bepaal, met ander woorde, soos Simone de Beauvoir sê, dis die samelewing wat sogenaamde “vroulike” persoonlikheidstrekke produseer;
- Die dominansie van die patriargale ideologie vind neerslag in die taal en literatuur. Van die invloedrykste klassieke teoretici en skrywers soos Aristoteles en Shakespeare het vrouekarakters as randfigure uitgebeeld terwyl die groot protagoniste in die literêre kanon mans is, byvoorbeeld Oedipus en Hamlet.

3.2 Teoretiese aanloop tot die Feminisme

Om die ontwikkeling van Feminisme te verstaan, moet vlugtig gekyk word na teorieë soos die Marxisme, Psigoanalise, Modernisme, Dekonstruksie en Poststrukuralisme

(en die belangrikste voorstanders daarvan) wat 'n groot invloed op feministiese literatuurbeskouings uitgeoefen het.

3.2.1 Marxisme

Die Marxisme was 'n goeie teelaarde vir feministiese beskouings aangesien dit vir lank die enigste teorie was wat die verband tussen literatuur en samelewing ondersoek het. Volgens hierdie ideologie is die struktuur van die samelewing materialisties en word dit gekenmerk deur 'n klassestryd waarbinne die burgerstand (bourgeoisie) die werkerstand (proletariaat) uitbuit en tot gebruiksgoed degradeer (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 148). Die bourgeoisie gebruik 'n sisteem van idees om die mag te behou. Dit word gedoen deur voorstellings wat in die belang van die oorheersers is, as universele waarhede voor te hou.

Die Marxiste sien die samelewing weerspieël in die literatuur. Vir Jameson (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 150) is die samelewing soos 'n teks gestruktureer, met kodes en konvensies deur die ideologie bepaal, en hierdie teks word in die letterkunde as intrinsieke subteks opgeneem. Volgens die Marxiste word die ideologie wat ekonomiese uitbuiting van die werkers onderlê deur historiese, sosiale en ekonomiese kragte bepaal. Maghebbers skryf dan volgens hierdie ideologie voor wat skrywers mag skryf, wat lesers mag lees en watter outeurs se werk gepubliseer en bestudeer sal word.

Dit is maklik om die aantreklikheid van Marxisme vir die feministe te sien as 'n mens vroue in die plek van die proletariaat sien, mans in die plek van die bourgeoisie en die patriargie (in plaas van die kapitalisme) stewig in beheer van die samelewing. Die Amerikaanse literatuurfeministe deel met die Marxisme die siening dat vroue 'n onderdrukte klas is wat polities en ekonomies uitgebuit word.

3.2.2 Psigoanalise

Die konsekwente oorlewing en aanpassing van die patriargie oor kultuurgrense en sosiale omwentelings heen, het feministiese teoretici, weliswaar met huiwering,

weerstand en agterdog, na psigoanalitiese teorieë laat kyk vir verklarings oor hoe mans en vroue se subjektiewe geslagsidentiteit gevorm word.

Juliet Mitchell was die eerste invloedryke feminis wat in 1974 geredeneer het dat die psigoanalise nie 'n voorskrif vir 'n patriargale samelewing is nie, maar 'n beskrywing daarvan. As feministe die onderdrukking van vroue wil verstaan en verander, moes daar dus van Freud en sy teorieë kennis geneem word (Morris, 1993 : 95).

3.2.2.1 Freud (1856 – 1939)

Die grondlegger van die psigoanalise, Sigmund Freud, se siening oor die onderbewuste en die ontwikkeling van seksualiteit by seuns en dogters het 'n groot invloed op Westerse denke gehad. Volgens Freud is seksuele ontwikkeling nie 'n biologiese drang wat latent bly tot puberteit en dan normaal ontwikkel sodat teenoorgestelde geslagte mekaar aantrek met die oog op heteroseksuele voortplanting nie (Morris, 1993: 95). Sy werk as terapeut het hom laat glo dat hoewel babas fisiek as manlik of vroulik in die wêreld kom, hulle nie 'n ooreenstemmende gender-identiteit het nie. Die suigeling se eerste erotiese ervaring is narcisties en die moeder se liggaam word as 'n verlenging van die self ervaar. Die proses waardeur die kind tot 'n besef van 'n eie identiteit kom en “myself” van die “ander” onderskei, geskied deur 'n moeisame proses vanaf biseksualiteit tot volwasse geslagsrol-identifikasie.

In die vroegste ontwikkelings stadium is 'n seun, volgens Freud, verlief op sy moeder en verlang hy na volkome eenwording met haar. Die vader word as 'n bedreiging en mededinger om die moeder se guns ervaar. Uit vrees vir kastrasie identifiseer die seun met sy vader om sodoende sy begeerte na die moeder op 'n sosiaal aanvaarbare manier uit te leef in die soeke na sy eie vrou. Hy aanvaar die vaderlike gesag en sy superego of gewete verban die onaanvaarbare begeertes na die onderbewuste waar dit 'n potensieel destruktiewe krag bly terwyl sy sosiale geslagsidentiteit steeds onstabiel is. As die kind nie daarin slaag om die oorgang na identifikasie met die vader suksesvol uit te voer nie, bly hy vassteek in die Oedipuskompleks, genoem na die Griekse held, Oedipus, wat onwetend sy pa vermoor en met sy ma seksuele omgang gehad het.

Vir dogtertjies is die pad na seksuele volwassenheid volgens Freud nog ingewikkelder. In haar teleurstelling en afguns dat sy (en die moeder) geen manlike geslagsorgaan het nie, wend sy haar na die vader as primêre liefdesobjek, en wil van hom 'n baba hê as substituut. Sy identifiseer steeds met die moeder as mededinger vir die vader se liefde, maar dra vir die res van haar lewe die litteken van minderwaardigheid. Dit is hier waar die probleem vir feministe lê.

Morris verwys na die studie van Mitchel, *Psychoanalysis and Feminism*, en wys daarop dat Freud 'n kykie in die psigiese meganisme van die patriargale struktuur gee en self erken dat terme soos passief en aktief wat onderskeidelik aan vroue en mans toegeskryf word, onskeibaar is van konvensionele aannames oor geslagsrolle. Morris (1993: 97) verduidelik:

Thus the account of the Oedipal struggle and its resolution can be read as description, not prescription, of the social and psychic process whereby the power relations of patriarchal authority, symbolized in the father, reproduce themselves in each new generation as a subjective sense of self is constructed. Only by understanding this process, Mitchell argues, can we begin to find ways of confronting and subverting the mechanism of internalized oppression.

Nog 'n aspek van die Freudiaanse teorie wat vir skrywer en teks van belang is, is die voorstelling van die menslike psige as 'n ruimte wat in drie verskillende subsysteme verdeel is. Die id is die instinktiewe, onbewuste deel waarheen natuurlike drifte soos aggressie en ongetemde seksuele begeertes verban word. Daarteenoor staan die superego, die behouer van die morele waardesisteen waarbinne die individu opgevoed word. Dit is die taak van die derde subsisteen, die ego of bewuste, om die teenstrydige begeertes van die id en superego met mekaar te probeer versoen. Onderdrukte begeertes kan alleen verby die sensuur van die superego kom in die vorm van drome, fantasieë en, vir Freud, ook die literatuur. Die funksies en betekenis van die literatuur lê vir Freud in die uitdrukking van onderdrukte verlangens in sosiaal aanvaarbare vorms (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 173).

Hoewel 'n goeie beginpunt vir 'n moue-oprolbenadering tot die miskening van vroue, kan daar kritiek teen die basiese psigoanalise ingebring word op grond van die veralgemenings en ongenuanseerdheid. Kan Freud se eensydige fallokratische verklaring vir manlike oorheersing in die Westerse wêreld bly geld in die vinnig veranderende wêreld van vandag? Watter erge infantiele trauma sou hy in sy ontvanklike eerste ontwikkelingstadia opgedoen het om later te verklaar: “Women are inherently subservient. ...(she) enjoys her oppression and deserves it, for she is by her very nature vain, stupid, and hardly better than barbarian, if she is human at all”. Hier is Freud in die uitgelese geselskap van Aristoteles wat die vrou se “minderwaardigheid” as 'n aangebore defek beskryf het en Aquinas wat die vrou as 'n onvolkome man beskou het (Lourens 1992: 17).

Morris (1993: 113) reken egter daar is tog goeie redes vir feministe se bemoeiing met die psigoanalitiese teorie en dit is die kragtige en oorspronklike maniere waarop na taal en die konstruksie van 'n vroulike identiteit gekyk word.

3.2.2.2 Jung (1875 – 1961)

Carl Jung was 'n navolger van Freud wat 'n nog groter invloed op die moderne literatuurstudie as speelveld van die onbewuste uitgeoefen het en wat vir baie die toets van die tyd beter as Freud deurstaan. Volgens Jung is die psige ook uit drie elemente opgebou: die bewussyn, wat die bewuste persepsies, gedagtes, gevoelens en herinneringe van die individu bevat; die persoonlike onbewuste wat die setel is van ervarings en verlangens wat vroeër bewustelik ervaar is maar wat onderdruk of vergete geraak het en die kollektiewe onbewuste waarin al die ervarings van die voorgeslagte opgegaan is sonder dat die individu daarvan bewus is. Die kollektiewe onbewuste wat alle mense deel is die setel van universele argetipiese figure, dit is karakterprototipes wat in sprokies, mites en drome van volke oor die hele wêreld voorkom. Bogenoemde Jungiaanse konsepte is ter sake vir die biografiese studie oor Ingrid Jonker (in Hoofstuk Ses) waar die digter se lewensverhaal gevolg word teen die agtergrond van tekste soos 'n sprokie en 'n argetipiese reisverhaal.

Individuasië is volgens Jung die genesende versoening van die teenstrydige elemente in die psige. Sentraal onder die argetipes is die skadufiguur wat teenstrydig met die norme van die bewussyn is. Vir heelwording moet die skadufiguur na die lig gebring en met die res van die psige versoen word. Voorbeelde van ander argetipiese figure is die wyse ou man/vrou; die sondebok wat die skuld van ander op hom neem; die animus en anima wat die onderdrukte teenoorgestelde kant van die vrou en man onderskeidelik is (Van der Merwe en Viljoen 1998: 175). Die hedendaagse neiging in die letterkunde om Jungiaanse motiewe as onderbou vir fiksie te gebruik, ontlok die volgende “resep vir die Hertzogprys” van Hambidge: “'n Bietjie Jung, 'n bietjie waansin, 'n bietjie plaas en 'n skeutjie seks”. Sy haas haar om by te voeg dat hierdie soort resep nog 'n ontwykende faktor X kortkom om te slaag (2002: 4).

3.2.2.3 *Lacan (1901 – 1981)*

Waar Freud op die krag van biologiese drifte ingestel is, wys Jacques Lacan op die sentrale posisie van taal in die ontwikkeling van die mens. Drome is volgens hom die “boodskapdraers” van die onbewuste. Dit is soos taal gestruktureer as 'n soort beeldskrif wat die literêre verskynsels metafoor en metonimie onderlê (Van der Merwe en Viljoen 1998: 175). Morris (1993: 100) vat die belang van Lacan vir die feministiese literatuurstudie só vas:

Lacan's key innovation is to refocus Freud's ideas through the intense concern with language which has been at the centre of most intellectual activity in France in the past three decades.

Lacan se siening het ontwikkel uit die werk van die Switserse strukturalistiese linguïst Ferdinand de Saussure volgens wie elke konsep waarna taal verwys 'n “betekenaar” ('n visuele of klankelement) en 'n lukraak vasgestelde “betekende” (die saak of objek waarna dit verwys) het. Alle kennisname vind deur middel van taal plaas. Die betekenis van woorde is nie universeel en noodwendig nie, maar gekoppel aan elke taal se eie sisteem.. Volgens die linguïst Derrida beweeg ons egter van betekenaar tot betekenaar en kom nooit by 'n betekende uit nie. Daar is dus geen oorspronklike betekenis nie omdat woorde se betekenis nie in inherente eienskappe lê nie, maar in hoe hulle van ander betekenis verskil. Taal is dus 'n netwerk van verskillende

betekenaars wat op 'n kontinuum van ervaring lê (Morris 1993: 101). Slegs af en toe, sê Lacan, is daar tekens van 'n “reële orde” buite die struktuur van taal, wat nie verklaar of gestruktureer kan word nie (Van der Merwe en Viljoen 1998: 176).

Volgens Lacan betree 'n baba op die ouderdom van ongeveer ses maande 'n “spieël stadium” wat die begin van 'n verbeelde selfbeeld (ego-ideaal) is. Hierna bly die mens sy hele lewe lank soek na 'n ideale self in die sosiale ideale wat die betekenisstelsel aanbied. Die skeiding wat tussen kind en moeder begin, dwing die kind om taal aan te leer omdat hy/sy nie meer die bevrediging van behoeftes as vanselfsprekend kan aanvaar nie. Die kind assosieer taal met verlies aangesien dit die paternalistiese wet verteenwoordig wat die skeiding met die moeder versterk. Taal is 'n vloeibare linguïstiese stelsel wat deur die paternalistiese of falliese outoriteit afgedwing word en die bloedskundelike begeerte na die moeder en al die verbode anargistiese begeertes van die pre-oedipale stadium verbied (Morris 1993: 105).

Sentraal by Lacan is die konsep van onervulbare verlangte, waarvan die mees fundamentele dié na die geborgenheid van die moederskoot is. Volgens hom is die subjek of self gedurig tevergeefs besig om die verdeeldheid te probeer oorbrug tussen hom/haarself en die “Ander”, wat in die onbewuste geleë is en die “ander” (met 'n kleinletter) wat verwys na belangrike figure soos ouers wat 'n groot invloed op die vorming van die psige het.

Selfs voor geboorte word 'n mens “verwag” deur die simboliese orde van die netwerk wat taal genoem word. Jy word as seun of dogter in 'n bepaalde posisie binne 'n struktuur van betekenis geplaas wat die patriargale wet encodeer, sê Lacan. Vroue kan nie met die patriargale outoriteit identifiseer nie en bly daarom altyd vervreem van die simboliese betekenisstelsel van die taal. In die woorde van Morris (1993: 108):

We have arrived at a conclusion which seems as negative for women as that of Freud's. Both Freud and Lacan insist on gender as social construction, not as inborn destiny. Lacan, even more than Freud, stresses the unstable and provisional nature of all subjective identity. However, his theories seem to

release women from biology only to lock them into another form of determinism. Instead of women's lack of a penis making their inferior status inevitable, Lacan theorizes a symbolic order that enacts an equally irresistible subordination of women. The process of constructing a social identity is the process whereby language positions us into our expected place within the Law of the Father. Certainly Lacan's account of women's marginalization from the symbolic order may offer insights into the sense of radical alienation from language and culture that many women have expressed. We can bring this insight to our consideration of women's language and writing without necessarily accepting all of Lacan's linguistic determinism.

3.2.2.4 *Modernisme en Dekonstruksie*

Die siening van die mens as soewereine individu wat die doelgerigte outeur van sy/haar eie denke, woorde, daad en wil is, is omvergewerp deur die Eerste Wêreldoorlog en die radikale nuwe teorieë van Darwin, Einstein en Freud. Terselfdertyd het kunstenaars die tradisionele vorms begin bevraagteken met vreemde en ontstellende werk. Die ikonoklastiese beweging wat persepsies in nuwe vorms van uitdrukking geklee het, word die Modernisme genoem. Die idee dat die individuele bewussyn die moontlikheid van betekenis en waarheid inhou, is omvergewerp deur Freud se teorie van die self as gefragmenteerd en die onbewuste as die setel van onvoorspelbare begeertes, fantasieë en selfprojeksies. Die onbewuste dwarsboom ook pogings om sosiale betekenis aan taal te heg. Onderdrukte emosies word gekondenseer en verplaas in taal, wat woorde dubbelsinnig en heterogeen maak (Morris 1993: 137–138).

In Lacan en ander se uitbreiding op Freud is identiteit as meervoudig, onbepaalbaar en selfs as 'n illusie beskou (Morris 1993: 137). Modernistiese skrywers het, deur die fokus op taal as verskynsel, die leser bewustelik laat besin oor die verhouding tussen woord en ervaring. Hierdie bevraagtekening van taal is aan die begin van die twintigste eeu verder gevoer deur De Saussure wat op die gaping tussen taal en die wêreld gewys het. Die mens se sin vir waarheid spruit daarvolgens voort uit die netwerk van teenoorgestelde betekenisgebaseer op die kontinuïteit van ervaring.

Sentraal in hulle denkwyse is die idee dat woorde nie net ons bewussyn van onself en die wêreld reflekteer nie, maar ook konstrueer.

Die skeppers van die Dekonstruksieteorie het hierop voortgebou. Hulle wys op die “sameswering” tussen taal as simboliese orde en magstrukture, wat die “realiteit” reproduseer as 'n hiërargie van waardes om die belange van die heersende mag in stand te hou. Taal is die middel waardeur hierdie hiërargiese waardes vir ons natuurlik en waar voorkom. Dit is in die belang van die maghebbers om die ideologiese persepsie van die werklikheid as enigste waarheid voor te hou. Die betekenis van die Dekonstruksie soos dit na vore kom in Derrida se werk, was die radikale hersiening van taal en identiteit (Morris 1993: 116). Derrida toon aan hoe Westerse denke nog altyd op die teenoorgesteldes van betekenis berus het. Sy dekonstruksie van Westerse filosofiese denke sedert Plato wys hoe ons volgens 'n sisteem van binêr teenoorgestelde konsepte dink. Morris (1993: 117) verduidelik:

Derrida calls this belief in intentional unitary meaning, which underlies Western conceptual thought, logocentrism. His strategy of deconstruction aims to undo the hierarchies of binary opposition by revealing how the privileged term actually depends on its subordinated opposite term (...) We could argue that it is the act of evil which makes possible the concept of goodness, just as it takes a caged bird to sing of freedom.

Derrida wou nie die omgekeerde van die bestaande binêre hiërargie vaslê nie; sy oogmerk was juis om die onstabiele, vlietende aard van betekenis te beklemtoon. Hy doen dit deur 'n nuwe term te skep:

His aim is to foreground his notion of differance (a word he coins to produce a fusion of differer – deferral or delay – with the idea of difference to suggest the unfixed, unstable nature of meaning – its lack of any unitary defining fixity (Morris 1993: 117).

3.2.2.5 *Poststrukturalisme*

Sedert 1980 het poststrukturalistiese idees hulle invloed binne die feministiese literêre kritiek laat geld. Hierdie teoretiese oriëntasie strook nie met die vroeëre feministiese

benaderings wat die soewereiniteit van die skrywer aanvaar op grond van haar subjektiewe identiteit as vrou nie.

Binne die poststrukuralistiese raamwerk word die konvensionele idee van die skrywer ook gedekonstrueer. In plaas van outeur, word die term skrywende subjek verkies om aan te toon dat die skrywer se rasonale voorneme verdring word deur meervoudige kulturele implikasies soos onbewuste begeertes. Geen skrywer het dus ongekontameneerde woorde tot sy/haar beskikking nie, aangesien vorige konnotasies en betekenis nog aktief in nuwe rangskikkings bly. Die term intertekstualiteit, wat later weer in die verhandeling ter sprake kom, dui hierdie vele onbewuste stemme aan wat soos tekste met die skrywer se bewustelik bedoelde betekenis meeding. Binne die poststrukuralistiese kritiek is letterkundige tekste 'n magdom terreine van betekenis en voornemens. Die bewustelik bedoelde betekenis van die skrywer bepaal net 'n klein deel van hierdie komplekse intertekstualiteit (Morris 1993: 138). Kristeva stel dit soos volg:

Any simple identification of author and meaning seems to ignore the pluralized identity of the writing subject and the intertextuality of texts. In the same way, realist forms of women's writing, valued by feminists operating within a humanist framework for offering positive images of female experience, find less favour with poststructuralist critics (Morris 1993: 139).

Volgens Morris (1993: 138 – 139) bied poststrukuralistiese teorieë die aanvaarbaarste beskikbare verklaring vir die onversetlikheid van patriargale magstrukture. Dit verklaar waarom feministe so 'n substansiële bydrae tot poststrukuralistiese idees gemaak het.

3.2.2.6 Foucault

Volgens Foucault is magsug die spil waarom die wêreld draai. Dit het 'n dubbele effek: “It constrains both those at the top and those at the bottom in frozen gestures of domination and submission” (Van der Merwe en Viljoen 1998: 177). Foucault glo dat die klemverskuiwing in fiksie gedurende die 19de eeu vanaf eksterne avonture na die verkenning van die innerlike van karakters tekenend is van die Westerse drang na

bieg. Hy suggereer dat vroue se voorliefde vir outobiografie en persoonlike ontboesemings te doen het met 'n geïnternaliseerde drang veroorsaak deur paternalistiese pogings om vroulike seksuele identiteit te onderdruk. Alleen daardeur kan die sosiale orde gehandhaaf word. Volgens Foucault is die huidige openheid oor seks nie die teken van bevryding is waarna dit, oppervlakkig geoordeel, lyk nie. Hy vermoed dat dit bloot 'n strategieverandering vanaf uitwendige beheer na geïnternaliseerde dwang is. Morris (1993: 142) meen:

Women, more than any other group, have been the object of the most intense and elaborated discourses aimed at producing female sexuality as a 'problem' to be minutely observed, pathologized and articulated. Could this perhaps have produced in women a particularly intense compulsion towards confession? This might make us pause before we celebrate all such writing as a liberating form of self-expression. What Foucault's work on discourses as historically situated practices has consistently demonstrated, is that the will to discipline and control frequently operated covertly in those forms of language we might associate with progressive thinking.

3.3 Feministiese strominge

Gesien teen die agtergrond van die Postmodernisme, is dit nie verrassend nie dat die Feminisme ruimte vir baie verskillende interpretasies bied. Feministe verskil van mekaar omdat daar selfs binne eie geledere soveel definisies is van wat vrou is. In hierdie studie sal na twee hoofstrominge gekyk word, naamlik dié uit die Anglo-Amerikaanse en dié uit die Franse tradisie. Hoewel dit soms lyk of die twee strominge mekaar opponeer, is kultuurverskille te verwagte en was daar volgens Morris nog altyd kruisbestuwing van idees. Binne Amerika en Frankryk was daar nog altyd debatte tussen voorstanders van verskillende benaderings eerder as een nasionale weergawe in elke land.

Palmer (Lourens 1992: 26) onderskei die volgende nege tipes Feminisme, wat elkeen 'n blik uit 'n ander hoek op die onderwerp verteenwoordig: akademiese, kulturele, lesbiese, liberale, psigoanalitiese (wat baie naby aan die akademiese blyk te wees),

radikale, revolusionêre, sosialistiese en polities-lesbiese. Vir die doel van hierdie aanloop tot die feministiese biografie van Ingrid Jonker word die psigoanalitiese en akademiese uitgangspunte belig vanweë hul verwantskap met die feministiese literatuurbeskouing. 'n Oorsig oor die twee hoofstrominge in die Feministiese denkringting, naamlik die Anglo-Amerikaanse en die Franse eksponente, volg.

3.3.1 Franse Feministe

In Frankryk is Feminisme sterk beïnvloed deur die intellektualisme van die Franse akademiese kultuurbeskouings. Die fokus van literatuurteorieë op taal het die Franse feministe sterk beïnvloed. 'n Kenmerk van die Franse literatuurbenadering is dat die voorstanders hiervan op tekstuele, linguïstiese, semiotiese en psigoanalitiese vraagstukke konsentreer. 'n Ander eienskap is dat poësie en teorie soms ineenvloei sodat genre-afbakenings vervaag. (Lourens 1992: 42) Die vernaamste drie figure wat hier na vore tree, is Irigaray, Cixous en veral Kristeva.

3.3.1.1 *Cixous*

In die Westerse denke verteenwoordig die vroulike geslag volgens Cixous die teenoorgestelde of negatiewe pole van Derrida se binêre opposisies: aktief/passief, son/maan, kultuur/natuur, dag/nag, vader/moeder en so ook *logos/patos*. (Moore 1989: 157) Volgens die Stoïsynse filosofie is *logos* die logiese, aktiewe beginsel waarvolgens die wêreld georganiseer is en hou *patos* verband met die gevoelens (passies) en die uitdrukking daarvan. Al hierdie pare word teruggevind in die teenstellings man/vrou en filosofie/literatuur. Literatuur, skryf Cixous, is onder beheer van die filosofiese en die fallosentriese. Daarom, sê sy, moet vroue 'n filosofiese manier van skryf verwerp wanneer hulle aan die vroulike diskoers deelneem.

Die proses van sosiale identiteitsvorming soos deur Freud en Lacan beskryf, het om verstaanbare redes heftige kritiek by die Franse Feministe uitgelok. Irigaray se bemoeienis met die psigoanaliste is tweeledig: enersyds om die manlike ideologie onderliggend aan die betekenisstelsel uit te wys en andersyds om 'n vroulike betekenisstelsel daar te stel waarmee 'n positiewe seksuele identiteit vir vroue geskep kan word (Morris 1993: 144). In die nastrewing van die eerste doelwit vestig sy die

aandag op wat Morris die “logic of sameness” noem. Dit is die meganisme waarvolgens manlike ervaring die maatstaf van alle menslike ervaring word, soos in Freud se teorieë.

3.3.1.2 Irigaray

Irigaray se filosofiese diskoers en kritiek op die psigoanalise toon die belangrike invloed wat die filosoof Derrida en sy dekonstruksieteorie op die Franse feministe uitgeoefen het. Sy beskou die manlike geslagsorgaan in die eerste plek nie as 'n liggaamsdeel nie, maar as die simbool van manlikheid. Die fallus staan vir teenwoordigheid, gesentraliseerdheid, een-en-dieselfde-wees. Sy kritiseer die Freudiaanse beskouing dat die fallus die sentrum van menslike ontwikkeling is en dat meisies se ontwikkeling ook in terme daarvan gesien word. Seksualiteit is dus per definisie manlik. Die vrou se bewuswording van haarself, daarenteen, sentreer nie om 'n enkele orgaan nie, maar haar hele liggaam verteenwoordig haarself. Die vrou is ontvanklik vir ander subjekte en kan met iemand anders as syself identifiseer; ruimte en begrip hê vir iets buite haarself. 'n Vroulike subjek is dus nie soseer bewus van die self, die teenwoordigheid van 'n enkele reguit lyn van “ek-wees” nie, en ook nie so bewus daarvan dat daar 'n groot gaping tussen die self en iemand anders is nie. Daarom is die vroulike subjek veelvoudig, veelkleurig, veelvormig (Dullaart 1998: 155).

Dullaart (1998: 155 -156) verduidelik Irigaray se redenering rondom die sogenaamde fallologosentrisme soos volg:

Sy stel dit voor met 'n vergelyking waarvolgens die fallus 'n reguit lyn is, soos 'n een: 1, lyk net soos “ek” in Engels – “I”. Die klank van “I” verbind dit ook met “eye” – oog. Die manlike subjek is dus gesentreer rondom homself en sy eenheid. Hy vorm 'n afgeslote eenheid, en is teenwoordig as homself, hy is een-en-dieselfde. Alles wat anders is as hy, wat nie teenwoordig is as 'n gesentraliseerde eenheid nie, is die Ander. Die oog (“eye/I”) oorbrug die afstand tussen Ek en Ander en vul daardie afstand met 'n hiërargiese verhouding – ek besit/begeer/beheer jou. Die ander, die Jy is dus nie 'n Ek in eie reg nie, net 'n spieëlbeeld wat dit vir die subjek moontlik maak om homself

te sien as 'n volledige Ek. Dit beperk die Ander om net 'n objek te bly wat die manlike selfteenwoordigheid begrond. Die vrou word daarom gedefinieer as alles wat nie man is nie. In Derrida se terme kan mens sê sy is die supplement – die nie-manlike waarop die manlike se ontstaan berus.

Die vrou se identiteit is dus beperk tot die afwyking van die norm. Sy word nie toegelaat om haar eie “Ek” te bepaal nie, maar word bepaal deur die falliese “I/eye”. Irigaray gebruik die vroulike liggaam as metafoer om vir die vrou 'n eie subjektiwiteit te formuleer. Hierin stem die Franse en Amerikaanse feminisme ooreen – albei streef na die ontwikkeling van 'n identiteit vir vroue deur vroue. Om self te besluit wie die vrou is – anders, maar gelyk aan die man. Hélène Cixous sê: “Her libido is cosmic, just as her unconscious is world wide” (Dullaart 1998: 156).

Teenoor die fallus as simbool van die man se hiërargiese liniêre denkstruktuur, stel Irigaray vroulike seksualiteit as “rond” of siklies voor. Dit raak aan sigself, dus het dit nie 'n objek nodig nie en kan ander ook binne die self akkommodeer. Omdat vroue dit volgens Cixous soveel makliker vind om ander deur haar te laat praat, is skryf 'n natuurlike aktiwiteit vir die vrou. Sy skryf: “Writing is the passageway, the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me” (Dullaart 1998: 157). In vroulike tydsbeleving is daar nie reguit lyne van verlede af in die toekoms in nie, maar sikliese beleving van tyd. Vroue van verskillende generasies in een familie is met bande van bloed aan mekaar verbind, ook maandelikse, sikliese bloed (Dullaart 1998: 156).

3.3.1.3 *Kristeva*

Julia Kristeva se teorie oor vroulike identiteitsvorming is van grondliggende belang vir hierdie studie. Sy grond haar teorie hoofsaaklik op die werk van Lacan en konsentreer op die pre-Oedipale verhouding tussen moeder en kind met die klem weg van die vader. Sy verskil van Irigaray en Cixous daarin dat sy nie in opstand teen die simboliese orde 'n “vroulike” taal postuleer nie. Sy huldig 'n alternatiewe siening van taal wat as agtergrond vir die vergelyking van *Die Rooi Skoene* (volledig in Hoofstuk Vyf bespreek) met die Ingrid Jonkerverhaal dien. Sy sien taal as 'n dinamiese proses wat uit orde sowel as die omverwerping daarvan bestaan. In die preverbale of

semiotiese fase is die kind nie van 'n aparte identiteit los van die moeder bewus nie. Kristeva beskryf hierdie intense band tussen die moeder en haar dogtertjie in 'n essay wat sy “Women’s Time” (1979) noem. Hierin postuleer sy drie posisies wat 'n meisie in die Oedipale stadium kan inneem wanneer sy die sosiale orde betree, naamlik die *simboliese*, *semiotiese* en *dialogiese* fases. Die drie posisies vergelyk sy met die ontwikkelingsstadia van die vrouebeweging in die twintigste eeu.

Die simboliese fase

Ten einde sosiale wesens te word, moet vroue met die simboliese orde identifiseer en dit behels die aanvaarding van die sisteem van betekenis en waardes wat in die paternalisties-georiënteerde samelewing geld. Volgens Kristeva toon die eerste of simboliese fase van die vrouebeweging tot 1968 tekens van hierdie fase toe vroue eis vir gelyke salarisse en sosiale en politieke regte gestel het. Sy wys op die gevaar om te veel te belê in die patriargale waardes waarop hierdie sisteem gegrond is. Sukses op hierdie gebied het geen wesenlike veranderings aan die magstruktuur meegebring nie. Morris (1993: 146) sê van hierdie fase:

Kristeva argues that the very difficulty that girls, as opposed to boys, have in detaching themselves from the pre-oedipal mother can intensify their subsequent identification with patriarchal values as a kind of safeguard against the maternal. In adopting this position a woman may either internalize ‘masculine’ ideals of competition, aggressiveness, power, thereby seeking success and recognition as if a man, or she may conform to the ‘feminine’ ideals men value in women. Either of these moves aligns her with the paternal or symbolic modality. In their struggle to reject an apparently all-powerful pre-Oedipal mother, women may over-invest emotionally in the paternal position.

Die semiotiese fase

Die begeerte om by die moeder te bly of na haar terug te keer, sal altyd vir vroue meer aantrekkingskrag as vir mans inhou, aangesien die sosiale orde vir vroue altyd meer inhiberend en frustrerend is as vir mans. Die tweede fase van die vrouebeweging sedert 1968 is kenmerkend van hierdie fase wat volgens Kristeva 'n reaksie was op die

politieke doelwitte van geslagsgelykheid wat die eerste beweging nagestreef het. Nou word aangedring op 'n teenoorgestelde gemeenskap as die patriargale wat harmonieus, vry van beperkings en vervullend is, alles wat vroue in die heersende sosiale orde gemis het. Deur hierdie mitiese ideaal van separatisme na te streef, het baie Amerikaanse en Franse feministe sedert 1970 die risiko geloop om uit die historiese stryd te tree. Die diskoers van hierdie fase sluit aan by marginale, mistiese en spirituele groepe en kan godsdienstige geloof vervang. Volgens Kristeva kan vroue as individue of as lede van die feministiese beweging wegstroom van die inhiberende en frustrerende sosiale orde en hulle verbintenis met die semiotiese, maternalistiese orde behou, maar hierin sien sy die gevaar van 'n soort utopiese hoop (Morris 1993: 147).

'n Begeerte om na die moederorde terug te keer is 'n reaksie op die teleurstelling met die resultate van die politieke gelykheidsideaal van die eerste generasie van die vrouebeweging. In plaas van om hulle verder te beywer vir gelykheid met mans, het die tweede generasie van die 1970s aangedring op vroue se andersheid en die moederorde as die grondslag van 'n harmonieuse gemeenskap sonder mans en die ongelykhede van die sosiale orde. Die geïdealiseerde mite van 'n tydlose, universele vroueorde bied dan ontvlugting uit 'n historiese realiteit waarin vroue nie eens 'n taal gegun word wat toereikend is om hul verhoudings met die aard van hulle eie liggame sowel as met ander uit te druk nie.

Aangesien die implikasies van die begeerte van die individuele vrou om na 'n geïdealiseerde semiotiese orde terug te keer, vir die biografie van Ingrid Jonker van belang is, word Morris (1993: 148) hieroor breedvoerig aangehaal:

By rejecting the symbolic order which sustains social identity a woman leaves herself unprotected and open to the full force of unconscious desire, of which the most powerful is always the death drive. A desire to return to the mother can become a desire for loss of identity, for a dissolution of self in m/other – for death. Since poetic language is the discourse most open to the semiotic drive, constructing itself on the threshold of the unconscious with the social, creative aesthetic activity is seen by Kristeva as more risky for women writers than for male writers. There is always a greater chance that they will be

overwhelmed by the repressed unconscious forces they release: ‘I think of Virginia Woolf, who sank wordlessly into the river... Haunted by voices, waves, lights, in love with colours – blue green...Or I think of the dark corner of the deserted farmhouse in the Russian countryside where, a few months later in that same year of 1941, Maria Tsvetaeva, fleeing the war, hanged herself, the most rhythmic of Russian poets.

Jonker en kunstenaars soos Plath en Sexton pas binne die raamwerk van Kristeva se idees as hulle selfmoord gesien word in die lig van die onbewuste kragte wat hulle ontketen met die verwerping van hulle sosiale identiteit binne die patriargie. Dan raak hulle meegevoer deur wat Morris (1993: 150) “the seductive image of a soft, enclosing maternal embrace” noem. Sy bespreek Kate Chopin se verhaal *The Awakening* (1899) waarin die heldin, Edna, haar konvensionele, gerieflike geslagsrol as eggenote en moeder as vervreemdend en gedwonge ervaar. Sy gee gehoor aan die sterk semiotiese impuls na die voorgeboortelike geborgenheid van die moederlike vrugwater wanneer sy, soos Jonker, die see instap en haar oorgee aan 'n hipnotiese, tydlose droomtoestand.

Dialogiese fase

Beide bogenoemde modaliteite (of stadia) is tekensisteme wat betekenis gee deur die onbewuste verdedigingsmeganismes van verplasing en kondensasie waardeur libidinale energie by die sensorskap van die Superego verbykom (Morris 1993: 98). Hierdie prosesse is veral vir die literêre kritiek bruikbaar aangesien poëtiese taal op 'n soortgelyke manier funksioneer. Derhalwe kan alle uitinge gesien word as die ontmoeting tussen minstens twee tekste – die sosiale betekenis en die onbewuste begeertes en daarom noem Kristeva die dialektiese interaksie tussen die twee ordes intertekstualiteit. Dit is ook 'n bruikbare manier om vroue se verwantskap met gekanoniseerde tekste uit te beeld. Die derde en ideale posisie wat vroue en die Feminisme van die derde generasie volgens Kristeva kan inneem, is 'n permanente fluktuasie tussen die voorafgaande twee: die simboliese en semiotiese modaliteit van taal. Die moontlikheid van “revolusie” bestaan volgens Kristeva op die drumpel tussen beheer en ontwrigting; tussen die sosiale en die onbewuste (of chaotiese).

Ondanks die risiko verbonde aan die verwisseling tussen die twee ingesteldhede, is vroue vanweë hul gemarginaliseerde posisie in die sosiale orde meer geskik as mans om 'n nuwe era met nuwe etiese eise in te lei. In haar boek, *About Chinese Women*, sê Kristeva vroue is miskien tot hierdie riskante balans tussen die twee uiterstes in staat (Morris 1993: 151). Haar standpunt sluit aan by Heilbrun se teorie oor vroue se liminale posisie soos beskryf in haar boek *Women's Lives: The View from the Threshold* (1999). Hierdie begrip duik telkens op wanneer die posisie van die vrou in die geskiedenis van die patriargie ter sprake kom en suggereer 'n permanente fluktuasie tussen twee wêreldes.

3.3.2 Anglo-Amerikaanse Feminisme

Aan die begin van die Anglo-Amerikaanse feministiese denke in die middel van die twintigste eeu was daar 'n groot gaping tussen Feminisme, wat uit die sosio-politiese stryd gevloei het, en die literêre kritiek. Dit het ook 'n konflik tussen kritiese standaarde en politieke betrokkenheid beteken. Hierdie kloof is oorbrug met Kate Millet se *Sexual Politics* (1969) wat 'n duidelike breuk met die New Critics ingelui het deur sosiale konteks in ag te neem by literêre interpretasie. Aanvanklik fokus feministiese kritiek op manlike outeurs se werk, maar sedert 1975 byna uitsluitlik op vrouetekste (Lourens 1992: 40 – 41).

3.3.2.1 Showalter

Elaine Showalter, een van die belangrikste Anglo-Amerikaanse feministiese teoretici, baken ook drie stadia af in die ontwikkeling van die feministiese beweging, die vroulike, feministiese en vrouefases (Lourens 1992: 4).

Vroulike fase (1840–1880)

Showalter se indeling begin by wat sy die vroulike (*feminine*) fase noem. Moet verduidelik dat *feminine* teenoor *female* staan soos *nurture* teenoor *nature*. Eersgenoemde dui op 'n kulturele konstruk van die patriargale samelewing en laasgenoemde op 'n biologiese term. Hierdie eerste fase word gekenmerk deur navolging en nabootsing (internalisering) van die patriargale tradisie. In hierdie fase voel die vrou ongemaklik oor haar literêre aspirasies omdat dit indruis teen haar

aangeleerde vroulike rol as “die engel in die huis”. Vroulike outeurs soos die Victoriaanse skrywer Mary Anne Evans (George Eliot) skryf onder mansname wat dui op die konflikverhouding tussen literêre produksie en die skrywer se genderidentiteit as vrou. Die feministiese inhoud van verhale was tussen die reëls verskuil en die konflik tussen selfvervulling en konformering was dikwels die onderliggende tema. Volgens Gilbert en Gubar het die negentiende-eeuse vroueskrywer haar verset onderdruk sodat dit in die mite van “the madwoman in the attic” gemanifesteer het. Die heldin van die verhaal het meestal steeds aan die patriargale voorskrifte vir vroue voldoen. Morris (1993: 67) verduidelik Gilbert en Gubar se standpunt só:

They analyse the sense of anxiety and the debilitation and distortion imposed on women’s literary productivity by masculine insistence that artistic creativity is male – the phallus equated with the pen – while female writing was inevitably linked to pathology and madness. Furthermore, when women writers looked to the most revered literary texts they could find only images of female monsters and whores or, alternatively, idealized figures of angelic submission.

Feministiese fase (1880-1920)

In die feministiese (*feminist*) fase probeer vroue dieselfde voorregte as mans bekom en protesteer hulle teen die ongelyke magstruktuur. Die stryd word aangeknoop teen dubbele standaarde en die selfopoffering waarmee vroue hulleself troos, word bevraagteken. Die verdediging van mindersheidsregte sluit 'n eis om outonomie in. Verhoudings tussen vroue en sogenaamde vroulike waardes soos kuisheid en moederliefde en opoffering word steeds hoog geag en in die uiterste vorm word 'n soort universele susterskap bepleit (Lourens 1992: 52).

Vrouefase (1920 -

Die derde fase is die vrouefase (*female*) wat in die teken van selfontdekking staan. Nabootsing en protes as vorme van afhanklikheid word afgewys. Wat nou plaasvind, is die ontdekking van die self deur die vrou wat bevry is van die noodsaak van nabootsing (eerste fase) sowel as teenkanting (tweede fase). Hierdie reaksies word as

verdraaide vorme van afhanklikheid van die patriargale sisteem afgewys. Volgens die “female aesthetic” word die wêreld gesien as volledig deur gender gepolariseer en vroulike fyngvoeligheid verkry 'n byna gewyde karakter. Virginia Woolf se “room of one’s own” word die simbool van artistieke outonomie, maar ook van sosiale en seksuele onttrekking. Hoewel “female aesthetics” androgeen is, is dit tog met seksuele simbole gelaai (Lourens 1992: 52).

Sedert 1960 tree 'n vernuwing in vroueskryfwerk na vore. Daar is nog steeds 'n konflik tussen kuns en liefde, selfvervulling en plig, maar woede en seksualiteit kom vir die eerste keer na vore as eienskappe van realistiese vrouekarakters. Dit is ook bronne van vroulike kreatiwiteit. Vroueskrywers eis die reg om aspekte van die vroulike ervaring wat voorheen taboe was, weer te gee en om 'n voorheen sogenaamde manlike woordeskat te gebruik (Lourens 1992: 52).

Dullaart (1998: 152) noem twee kwessies wat in die feministiese kritiek verband hou:

Enersyds word beklemtoon dat die vrou se ervaring anders as dié van die man is en daarom soek die vrou na 'n nuwe identiteit deur haarself bepaal. Andersyds weier sy om die voorskrifte van die patriargale samelewing van wat ‘vroulik’ is, te aanvaar omdat dit haar in 'n onderhorige rol hou.

Feministiese literêre kritiek word deur Elaine Showalter in *feminist critique* (die vrou as leser) en *gynocritics* (die vrou as skrywer) verdeel. Eersgenoemde is die kritiese lees van tekste deur mans om te toon hoe vroue daarin gedomineer, gestereotipeer en geïgnoreer word terwyl *gynocritics* die simpatieke lees van tekste deur vroue is om die vrou as miskende se ervaring bloot te lê. Tekste is dus 'n soort sosiologiese dokument wat gelees moet word met 'n oop gemoed vir die vrou se storie (Dullaart 1998:154). Showalter sê:

Gynocritics begin at the point when we (...) stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture (Lourens 1992 : 68).

Aangesien die vroulike liggaam en vroue se werklike belewenisse in *gynocriticism* voorop staan, kry outobiografieë baie aandag. Dit verklaar waarom die feministiese

biografie deur feministiese skrywers as verbloemde outobiografie beskou word. Baie feministe glo geen teorie is nodig om die teks te benader nie omdat teorieë deur mans geformuleer is vir die beoordeling van patriargale tekste en vroue se vraagstukke nie daaraan gemeet kan word nie (Dullaart 1998 : 152).

3.3.3 Verskille tussen die Amerikaanse en die Franse Feministe

Die Amerikaanse feministe beywer hulle vir die verandering van die bestaande kanon sodat vroueskrywers 'n regmatige plek daarin kan kry. Sommige beywer hulle vir 'n feministiese “countercanon”, terwyl ander redeneer dat vrouetekste eerder in die tradisionele kanon plek moet kry. Franse feministe wil wegdoen met die konsep van 'n kanon van aanvaarde werke omdat dit volgens hulle arbitrêr en diskriminerend is. Dit beperk toegang tot tekste buite die kanon en daarmee saam maniere waarop die wêreld gesien en beleef kan word. Hulle wil nie net aan die vrou haar regmatige plek in die wêreld gee nie, maar (soos reeds aangetoon) hulle gaan terug na die psigoanalise om ander denk- en taalpatrone vas te lê wanneer kinders se gender-identiteit gevorm en versterk word.

Die Franse verwerp die idee van 'n kanon, maar kritiseer die Amerikaners se verwerping van 'n literatuurteorie. Terwyl die klem in die Anglo-Amerikaanse tradisie op *oppression* (dit wil sê verdrinking van buite) val, beklemtoon hul Franse eweknieë *repression* (of onderdrukking deur die subjek self in 'n Freudiaanse sin). Die Anglo-Amerikaanse feministe soek meer konstruktiewe handeling by hul Franse susters en minder intellektuele teoretisering. Laasgenoemde stel nie vinnige resultate voorop nie, maar 'n ingrypende verandering wat die boustene van die hele patriargale struktuur moet laat verbrokkel.

3.4 Liminaliteit

Heilbrun (1999: 35) beskryf die herhalende tema van vroue in 'n staat van fluktuasie as *liminality*, wat sy definieer as “the condition of moving from one state to another under conditions which are, by definition, unstable”. Sy haal uit Tom Driver se boek *Liberating Rites* aan wat *liminality* verder omskryf as:

a destructuring in relation to ...the sum total of rules, norms, and statusmakers that society keeps in place to define and govern its institutions and to control the processes of material production”

Mites word dus ook gedekonstrueer - vandaar die aantreklikheid van die term uit 'n feministiese oogpunt. As Heilbrun sê “women turn to the experience of liminality to help them find viable alternatives to patriarchy,” herinner hierdie konsep aan die tussentoestand wat Kristeva “dialogic” noem en voorstaan in haar derde fase van Feminisme. Vroue kan dus die staat van liminaliteit aangryp om nuwe mites te skep in die plek van dié wat deur die patriargale stelsel gevorm is en in stand gehou word.

Heilbrun kyk na die Odysseus-mite deur die oë van Penelope, die held se vrou, wat in die tien jaar van haar man se afwesigheid ná die Trojaanse oorloë, 'n spul vasberade vryers aan 'n lyntjie hou met die belofte dat sy een sal kies sodra sy haar skoonvader se doodskleed voltooi het. Die werk kom egter nooit klaar nie, want elke nag trek sy die stuk los wat sy in die dag geweef het (Morris 1993: 58). Soos die aanhef tot hierdie hoofstuk lui, sien Heilbrun hierdie verhaal as tekenend van die vrou wat nie genoeg selfstandige rolmodelle in die geskiedenis vind om haar te help om haar eie lotsbestemming te bestuur nie. Omdat die vrou sonder 'n literêre tradisie is wat haar storie vertel, is sy vasgevang in onproduktiewe handeling en besluiteloosheid.

Heilbrun (1999: 55) beskryf die “drumpel-posisie” van hedendaagse vroue soos volg:

The new memoirists of the 1990s leave home (...) and step into a state of liminality in regard both to their homes and to their mothers. These same mothers were, in almost every case, refusers of the liminal state, preferring to suffer and strive without affronting society's conventions or expectations of women. (...) Forgiving the mother would necessitate accepting her static struggle as inevitable. It is the stasis, the failure of the mother to move out in any self-generated direction that the daughter, whatever sympathy she may or may not feel for her mother, cannot forgive.(...) And as Rich has written, the loss of the daughter to the mother, the mother to the daughter, is the essential female tragedy.(...) Unlike the women of intellectual authority who sought

only the company of exceptional men, these new daughters seek, welcome, find support in the company of their own sex. They move in a space that has not yet been made stable or identified beyond its condition of liminality.

Heilbrun (1999: 61) sê dit was nog altyd vaders wat hul kinders se bewondering en liefde gewen het omdat hulle telkens van die buitewêreld af die huis binnegekom het as verteenwoordigers van vryheid en avontuur. Die pa was die een wat die kinders se ambisie wakker gemaak en daarom hul harte gewen het. Moeders, selfs hulle wat bevry was van huishoudelike pligte, het steeds in die 19de en die vroeë twintigste eeu in 'n wêreld van afhanklikheid van mans geleef en hulle besig gehou met modes en vermaak. Meer opsies en die gepaardgaande innerlike konflikte plaas vroue vandag volgens Heilbrun opnuut in 'n staat van *liminality* (1999: 63). Om te kan besluit of sy wil trou of nie en kinders wil hê of nie, het relatief onlangs eers vir 'n vrou moontlik geword, al is sy waarskynlik nooit vry van 'n skuldgevoel en die afkeuring van die gemeenskap wanneer sy teen moederskap besluit nie. Wat die huwelik betref, is die tekortkominge daarvan nie meer in geheimsinnigheid gehul nie en dis nie meer die enigste aanvaarbare pad vir 'n vrou om te volg nie.

Maar veranderings vra ook prysgawe en is daarom nooit enkelvoudig en sonder gemengde gevoelens nie, al is dit ten goede. Die verandering van ou mites en die vorming van nuwes gaan met pyn en skeidingsangs gepaard, want dit laat moeder en dogter aan weerskante van 'n afgrond. Die moeder hou die sleutel tot haar dogter se vryheid, maar dit gaan gepaard met die negering van die moeder se eie lewe, omdat sy alles beliggaam waaruit haar dogter wil ontsnap. Heilbrun (1999: 53) haal Shirley Lim aan: “For many of us, it is the story of our mothers that makes a female heroic so necessary, yet also so impossible”.

Nie almal sien die moeder-dogterverhouding so gelaai met skuld en ambivalensie nie. Lourens (1992: 57) meen dat waar vroueskryfwerk vroeër hierdie tema verwaarloos het, daar nou toenemend oor geskryf word en die vreugde en pyn daarvan insig in die vrou se wese gee. Cixous vier die liefdevolle identiteit van die moeder-dogterband (Morris 1993: 133).

Heilbrun (1999: 66) sê dit mag nodig wees om die vorm te verander waarin vroueskrywers hulle ervaring van die drumpeltoestand verwoord:

In the last decades, writing women have almost entirely determined either to re-examine old habits and loyalties, or to move into a different world, into an as yet unscripted life. But we still have the old forms of family, marriage, parenting, children, solitude, ageing, as well as the old forms of our professions, to cope with. Into these forms we have tried to fit new ideas, and literature is the evidence of that tenuous liminality – that condition where we are always on the threshold, always in between, never accepting the old or quite succeeding in establishing the new.

Skrywers van biografieë en outobiografieë moet dus eksperimenteer met nuwe vorms van uitdrukking, in pas met die verkenning van nuwe en ongewone ervarings (Heilbrun 1999: 67). In die biografie oor Ingrid Jonker wat in Hoofstuk Ses volg, word bestaande kennis van die fokuspersoon in 'n nuwe vorm gegiet, maar dit gaan ook oor die toepassing van oerpatrone op nuwe fokuspersone.

3.5 Vrouetaalgebruik

Vrouekwessies kan volgens die Franse feministe nie in mans se taal gesê word nie. Cixous redeneer dat hoewel daar 'n vroulike manier van taalgebruik is, dit nie vasgevat kan word nie. Soos haar eweknieë Kristeva en Irigaray, berus Cixous se werk sterk op die teorieë van Lacan. Hulle glo dat sosialisering en nie biologiese geslag nie, die diskoers bepaal wat 'n skrywer gebruik. Daarom gebruik nie alle mans die fallologosentriese taal nie en sommige vroue wel. Die verruiming van die diskoers is nie net vir die beswil van vroue nie, maar vir almal buite die norm van blanke manlikheid.

Sowel Cixous as Irigaray postuleer 'n eiesoortige vroulike aard waaruit hulle filosofie, psigoanalise, die gewoontes van die samelewing, die simboliese orde en patriargale gesag en ook taal dekonstrueer. Hulle gebruik die vroulike liggaam as uitgangspunt

om die reëls en reëlmatighede van gewone taal omver te werp. Hulle verruil fallologosentrisme vir *jouissance*, 'n term wat verwys na die vreugde wat hulle daaruit put om wetenskaplike taal soos poësie te laat klink. Die doel van skryf is vir hulle nie om te beheer, te verstaan of te versamel nie, maar om te geniet, om lewe te gee en te ervaar (Dullaart 1992: 157).

Die skryfstyl wat hieruit spruit, genoem *écriture féminine*, word gekenmerk deur 'n fokus op verhoudings, metafore van liggaamlikheid en seksualiteit, paradokse, herhalings, parentesies, inkongruensie en teenstrydighede. Taalreëls en ordelike sintaksis word geïgnoreer terwyl baie aandag aan konkrete en lewende dinge gegee en die grense van vakdissiplines oorskry word. Soms is daar mimiek, nabootsing en parodie van die heersende diskoers (Dullaart 1992: 157).

Die grootste kritiek teen bogenoemde skryfwyse is dat dit die stereotipes wat die patriargale diskoers oor vroue huldig, in stand hou. Hierdie styl bly net so oorbewus van die vroulike liggaam as dié wat deur manlike seksualiteit aangedryf word en só bly vroue gebonde binne die stelsel waarteen hulle protesteer. Om teorie of wetenskap op hierdie manier te beskryf, lok die kritiek uit dat dit vaag en onduidelik is en derhalwe neem akademici dit nie ernstig op nie.

Die Anglo-Amerikaanse feministe se bydrae tot die studie van 'n eiesoortige vroulike taalgebruik ressorteer onder Showalter se term *gynocritics*. Volgens Sherry is tog gevind dat daar verskille tussen die gesproke taalgebruik van mans en vroue bestaan, onder meer wat betref woordeskat, intonasie, gespreksonderwerpe, styl en gesprekskonvensies (Lourens 1992: 59). Lakoff (in Lourens 1992: 59) het die volgende kenmerke van vroulike gesproke taal in 1973 gedokumenteer:

- Op leksikale vlak is gevind dat vroue sekere byvoeglike name wat gevoel uitdruk, soos “sweet” en “divine” dikwels gebruik. Dit spreek vanself dat “modewoorde” kom en gaan, maar dat hier na die verskil in gevoelswaarde tussen “manlike” en “vroulike” taal verwys word.

- Vroue gebruik modifiseerders om direkte stellings te versag, soos “ek dink wat ons miskien moet doen, is...” of dit in vraagvorm te stel: “Sal ons dit maar doen?”.
- Vroue ontwyk mans se soms onafgeronde of onverfynde taalgebruik deur hiperkorrek te praat.

Lourens (1992: 60) verwys na Sherry se stelling dat daar op enige gegewe tyd in 'n samelewing 'n dominante skryfmodus aanwesig is. In die geval van die Westerse kultuur is dit gebaseer op rede, logika en liniêre ontwikkeling – die sogenaamd “manlike” taal. D.J. Opperman onderskei tussen die Westerse en Oosterse lewenshoudings, wat hy met onderskeidelik die manlike en vroulike poësie identifiseer. Lourens (1992: 60) haal hom soos volg aan:

By ons Westerlinge word die daad, die daadmens, die held, die leier [...] verheerlik; die geestesgesteldheid wat lei na die daad word in sy groot eposse en dramas besing, en in die tragedies besingend veroordeel. Hierteenoor het ons by die Oosterling veral die droom, die stemming, passiwiteit; die lydelike verset van 'n Gandhi. Die lirie-geneigde Oosterse geskrifte, vol interpolasies en die grillig-fantastiese, hou min rekening met die werklikheid, sien die aarde as 'n klein vlakke in 'n geestesheerl van verskillende sielstate.

Greyling (2002: 16) eggo hierdie siening as hy skryf: “Afrikaners het lank reeds 'n spesiale verhouding met hul digters (veral manlike digters, lyk dit – maar dan was ons mos maar altyd 'n manlik oorheerste samelewing)”.

Die stereotipes oor vroueskryfwerk wat volgens Ellman (in Lourens 1992: 41) deur manlike skrywers en kritici gehuldig word, is vormloosheid, passiwiteit, onstabiliteit, beperktheid, vroomheid, materialiteit, spiritualiteit, irrasionaliteit en toegeeflikheid asook die figure van die Feeks en die Heks wat as kragtige argetipes steeds in verskillende gedaantes uiting vind.

Volgens Lourens (1992: 60 - 63) het vroue deur die eeue 'n vervreemding ten opsigte van die sogenaamd tipiese manlike Westerse taal ervaar. Sy bespreek dan die volgende vrae:

- Word taal deur biologie bepaal? In die woorde van Gilbert en Gubar: “Is anatomy linguistic destiny?” Geslagsverskille word gereflekteer in die verskil in die verhouding van subjekte tot mag, taal en betekenis. Sy wys op die manlike tradisie waarvolgens die vrou met 'n minderwaardige linguistiese bestemming geïdentifiseer word. Lourens wys soos Ellman op stereotipes wat die patriargie in stand hou, soos die swyende maagd, die praatsieke vrou of die skellende viswyf. Hierteenoor staan vroulike skrywers se fantasieë oor 'n vroulike linguistiese mag wat op byna magiese wyse aan hul eie werk en dié van hul voorgangers stukrag verleen. Hierdie magiese woordeskat is vroue se enigste verweer teen hul gebrekkige klassieke opvoeding terwyl die skoling in Grieks en Latyn 'n soort puberteitsrite vir mans is. Maar, vra Gilbert en Gubar, is dié magiese vroulike taal noodwendig fisiek aan die vroulike liggaam verwant of kan mans dit ook gebruik?
- Druk die vrou in die patriargale samelewing haar in haar eie taal uit of boots sy manlike taal na? Gilbert en Gubar (Lourens 1992: 60) vra in hierdie verband:

Since his is the chief voice she hears, does the Queen try to sound like the King, imitating his tone, his inflections, his phrasing, his point of view? Or does she ‘talk back’ to him in her own vocabulary, her own timbre, insisting on her own viewpoint?

Volgens Brown (Lourens 1992: 61) kan 'n vrou slegs haar identiteit behou deur te weier om die taal van die patriargie te gebruik. Brown neem Shakespeare se karakter Cordelia as voorbeeld: sy weier om die simboliese orde te betree as sy die diskoers van haar vader, Koning Lear, verwerp waarin hy liefde as 'n sisteem van balanse voorstel. Cordelia betaal duur vir haar verset. Indien 'n vroulike taal dan bestaan, vra Lourens, hoe word dit gegeneer en wat is die kenmerke daarvan?

- Is dit moontlik om 'n genderlose taal te ontwerp wat die digotomie van gender sal dekonstrueer om 'n vryer modus van uitdrukking aan mans én vroue te verskaf? (Lourens 1992: 61-63)

Die meeste feministe verwerp die ideaal van androgeniteit, 'n sielkundige konsep wat 'n verenigde bewussyn tussen manlikheid en vroulikheid nastreef. Hoewel die opheffing van seksuele identiteit die ondermyning van die samelewing se stereotipes en 'n kreatiewe versmelting van pole ten doel het, vrees Monteith dat dit 'n konsentrasie op manlikheid sal meebring in die resepsie van vrouetekste en in die kanon waarin vroue reeds nie maklik inpas nie. Showalter beskou Virginia Woolf se ideaal van androgeniteit as 'n vermyding van die konfrontasie tussen die geslagte en daarom 'n regressie. Lourens verduidelik waarom:

Want, wanneer geslagsverskille nie meer bestaan nie, verval die imperatief vir die vrou om haarself as vrou te definieer, om teen die patriargale orde in te gaan en haar vervreemde regte terug te eis.

Spies (1999: 19) bespreek die feministese kritikus Camille Paglia se voorkeur vir die “hermafroditiese” of tweeslagtige vers, waar die geslag van die ek-spreker nie ter sake is nie, maar die manlike en vroulike mekaar balanseer. Volgens Paglia word 'n “seksuele personasie” geskep in dié soort vers waarin die kenmerke van beide geslagte genoegsaam aanwesig is. Sy sien 'n soort kreatiewe spanning tussen die Dionissiese (vrou) en die Apolliniese (man) waar eersgenoemde staan vir die vloeibare ingewande van die aarde of natuur en laasgenoemde vir die struktuur en stilstand van die kuns of kultuur. Daarvolgens is die kreatiewe daad wesenlik vormgewing aan die chaotiese, primordiale kragte in die natuur en die menslike psige. Die natuur verkeer in 'n toestand van voortdurende metamorfose; dis stroming, vloed, vloeistof. Die kunstenaar worstel met die natuur en as die kunstenaar 'n vrou is, word hierdie worsteling nog intenser ervaar. Die rede waarom sy soveel nader aan die natuur staan, is dat die vrou se lewensiklusse aan die aarde verbode is. Die natuur, die aarde en die see word gevolglik gewoonlik as vroulik uitgebeeld soos byvoorbeeld in “moeder natuur” en “moeder aarde” (Spies 1999: 19). Daarom word

die wegbreek uit die natuur deur sommige as 'n manlike daad van struktuurgewing beskou.

Spies haal Margaret Homans aan wat beweer dat die natuur geen bewussyn of middelpunt het nie. Die skrywe van poësie eis klaarblyklik van die digteres presies die teenoorgestelde van wat die natuur is: 'Writing poetry would seem to require of the writer everything that Mother Nature is not, and the first project of any poet who is also a daughter must be to keep herself from becoming her mother' (Spies 199: 20).

Die volkome identifikasie van die vrou met die natuur beteken volgens Spies (1999: 20) die swye van die digteres, want die taal van die poësie is wesenlik dualisties en skep vanself opposisies. Die letterkunde, Oosters én Westers, wemel van hierdie identifikasie van die aarde en die see met die vroulike. 'n Voorbeeld kom in Wordsworth se sonnet "The world's too much with us" voor: "This sea that bares her bosom to the moon;", 'n beeld waarin Van der Merwe en Viljoen (1998: 42) die "mitologiese denkwys" aan die werk sien. Die see en aarde blyk ook in die Oosterse letterkunde 'n soort Jungiaanse moederargetipe te wees. In *The Prophet* van Kahlil Gibran (1983: 11) spreek die profeet Almustafa die see aan as: "Sleepless mother, who alone are peace and freedom to the river and the stream."

3.6 Gender en genre

Toe Mary Wollstonecraft in 1792 haar *Vindication of the Rights of Women* geskryf het, was genre en gender nou verwant. Moore (1989: 160) haal verskeie skrywers van die tyd aan om die siening te staaf dat vroulike taalgebruik gerig was op vermaak en manlike taalgebruik op die oordra van kennis. Moore wys daarop dat die onderskeid wat hier gemaak word tussen filosofiese en literêre genres nie net tekstueel is nie, maar ook seksueel-polities (1989: 171). Die onderskeid vind selfs in die vormlike aspekte van 'n gedig neerslag. Tradisioneel was mans die outeurs van lang, intellektuele en vroue die van kort emosionele of belydenisverse. Die bestaan van langer, besinnende poësietekste deur vroue is dus reeds 'n hersiening van die patriargale tradisie (Lourens (1992: 49).

Jean-Jacques Rousseau (Moore 1989: 160) het die volgende onderskeid getref:

A man speaks of what he knows, a woman of what pleases her; the one requires knowledge, the other taste; the principal object of a man's discourse should be what is useful, that of a woman's what is agreeable.

Wollstonecraft (Moore 1989: 158) verklaar in die inleiding tot haar diskoers:

Dismissing then, those pretty feminine phrases, which the men condescendingly use to soften our slavish dependence, and despising that weak elegance of mind, exquisite sensibility, and sweet docility of manners, supposed to be the sexual characteristics of the weaker vessel, I wish to show that elegance is inferior to virtue, that the first object of laudable ambition is to obtain a character as a human being, regardless of the distinction of sex, and that secondary view should be brought to this simple touchstone.

Moore gee toe dat Wollstonecraft se oproep aan vroue om wat sy as kunsmatige genderverskille beskou het, te negeer en die pragmatiese, rasionele skryfstyl kenmerkend van die manlike geslag na te boots, vir hedendaagse vroue anti-feministies mag klink. Tog was dit progressief in die lig van die denke van die tyd. Ondanks Wollstonecraft se verklaarde doelwit om die leser by wyse van rasionele argumente eerder as elegante taalgebruik in te lig, gee sy gou toe aan oorfloedige metafore en personifikasies soos “experience whispers to us” en “tyranny in all forms is a baneful lurking gangrene” (Moore 1989: 163 -164). Sy bereik dus die teenoorgestelde van wat sy beoog en bevestig die heersende idees oor vroue se skryfwyse.

Twee eeue later gebruik die Afrikaanse digter Antjie Krog (1995: 66) kragtige “manlike” taal wat die ewe welsprekende Wollstonecraft en haar tydgenote se asems sou wegslaan:

ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster
die see slat slingers in die lug

liggroen skuim
 onverskrokke kyk ek elke donnerse brander
 in sy gut voor hy breek
 die rots sidder onder my sole
 my bo-beenspiere bult
 my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit
 se moer ek is rots ek is klip ek is duin
 helder sing my tiete 'n koperklepgeluid
 my hande pak Moordbaai en Bekbaai
 my arms skeur ekstasies bo my kop:
 ek is
 ek is
 die here hoor my
 'n vry fokken vrou

Volgens Heilbrun (1999: 33) het alle narratiewe en intrige tot onlangs die liniêre patroon van manlike seksualiteit gevolg. Sy verwys na Peter Brooks van Yale se beskrywing van die “meesterintrige” wat noodsaaklik is vir die verstaan van alle literatuur: “he speaks of ‘awakening’ and ‘arousal’ taking their course to ‘significant discharge’”. Sy haal uit Susan Winnett se artikel “Women, Men, Narrative and the Principles of Pleasure” aan waarin die skrywer vir die eerste keer die universele toepaslikheid van hierdie intrigepatroon bevraagteken deur die ewe betekenisvolle sikliese ritme van vroulike seksualiteit in die plek daarvan te stel. Hierdie idee sluit aan by die Franse feministiese siening soos vroeër bespreek.

3.7 Kenmerke van eietydse vrouetekste

Kontemporêre vrouetekste is nie vanselfsprekend feministies nie. Lourens (1992: 47) wys daarop dat baie tekste wat op die oog af feministiese doelstellings propageer, dit in werklikheid eerder ondermyn terwyl skynbaar nie-feministiese tekste wel tot die bevryding van vroue kan bydra. Tekste met 'n feministiese aanslyn moet derhalwe steeds krities ondersoek word om te bepaal of die teks wel seksisme ontmasker en

vroue se posisie in die samelewing verbeter. Dit lyk asof dit die skrywer van 'n feministiese biografie uit hoofde van die verskeidenheid wat binne die tekssoort geduld word, vry staan om enige benadering te gebruik. Behalwe om in die eerste plek 'n bevredigende leeservaring te bied, moet eietydse vrouetekste egter die onderdrukking van vroue op 'n inspirerende manier aan die kaak stel. Dit moet lesers vir 'n nuwe *status quo* ontvanklik maak; nie deur simplistiese oplossings aan die hand te doen nie, maar eerder deur nuwe mitologiese heldinne voor te stel.

Lourens (1992: 49 – 50) noem Ostriker se vier kenmerke van “hersiene” vrouetekste:

- Dit sien bestaande literatuur geskryf in die patriargale tradisie as 'n “bolwerk” rondom mitiese waarhede en verwoord feministiese anti-outoritêre gevoelens daarteen;
- Dit behels 'n herwaardering van sosiale, politieke en filosofiese waardes;
- Dit verskil van die modernistiese *mythmaking* van byvoorbeeld T. S. Eliot, daarin dat dit nie nostalgies is oor die verlede as die bakermat van alle waarheid nie. Verlede en hede word gesien as ineengestremel en gelykwaardig; en
- Dit word gekenmerk deur formele eksperimentering, omdat veronderstel word dat nuwe betekenis met nuwe vorms korreleer. Die biografiese greep wat volg staan in die teken van hierdie eksperimentering.

3.8 Vrouematiek

Tradisioneel is tekste waarin vroue die hoofrol speel, gesien as eksklusief op vroulike lesers gerig. Tekste waarin die fokus op manlike karakters val, daarenteen, is op grond van die “algemeen-geldige” inhoud daarvan beskou as bedoel vir beide geslagte (Lourens 1992: 44). Daaruit volg dat tekste waarin mans domineer, gunstiger beoordeel is. Meer as die helfte van die bevolking (vroue) se ervarings is dus as van beperkte waarde beskou terwyl die ander deel (mans) se ervaring tot norm verhef is.

Tekste deur vroue wat gehandel het oor verhoudings, vroulike seksualiteit, huis- en gesinsake, die sosiale gewete en openbare moraliteit soos dit na vore kom in vrede en menseregte, is dus met die etiket “vrouesake” gemarginaliseer (Lourens 1992: 45).

Die Amerikaanse digter-feminis Adrienne Rich (in Lourens 1992: 57) beskryf haar ontdekking van die vroulike ervaring as geldige boustof vir die poësie só:

In the late fifties I was able to write, for the first time, directly about experiencing myself as a woman... I began to feel that my fragments and scraps had a common consciousness and a common theme, one which I would have been very unwilling to put on paper at an earlier time because I had been taught that poetry should be universal, which meant of course, non female. Until then I had tried very much not to identify myself as a female poet.

Die feministiese ideologie streef veral na die opheffing van die kunsmatige skeiding tussen die persoonlike en die openbare sfeer en herevalueer die waarde wat die private huislike sfeer behoort te hê. Kwessies wat vroue direk raak, byvoorbeeld die huishouding, moederskap, die huwelik en verhoudings tussen vroue word dus nie as van beperkte waarde beskou nie. Vir die literatuur hou dit die implikasie in dat genoemde sake tot “geldige” literêre temas verklaar is (Lourens, 1992: 25). Hiervolgens hoef die milieu wat as simbool van die lewe in die literatuur dien, nie meer 'n tipies manlike een te wees nie. 'n Huis of klaskamer vol uiteenlopende mense waarin vroue die botoon voer, kan net sowel die agtergrond wees waarteen enige leser lewenslesse leer. Oorlog, 'n lang seereis of 'n gevaarlike jag- of ontdekkingstog is nie meer die enigste waardige milieu vir ervaring van die wye wêreld nie.

Spies (1999: 18) raak 'n relevante aspek aan as sy sê:

Volgens dié stipleesmetode, is die ek-spreker konsekwent as manlik beskou (...) tensy die tema van die gedig pertinent 'n vroulike ek-spreker aan die woord stel. Sodoende is die rol van die vrou in die wêreld van die Afrikaanse poësie gemarginaliseer. Ons poësie het – ook in die geval van vrouedigters – 'n onmiskenbare manlike aansig. 'n Mens moet op grond hiervan die feministe in

sekere mate gelyk gee dat die taal van die patriargale samelewing die taal van Adam is. Eva word inderdaad meermale die swye opgelê.

Sommige feministiese kritici eis dat vrouedigkuns die stempel van die vroulike ervaring moet dra om eg te wees, maar so 'n eis kom nie eens ter sprake waar dit oor manlike digters gaan nie, omdat hulle ervaring aanspraak maak op algemeen menslike geldigheid. Van Wyk Louw as voorstander van die stipleesmetode wat geen buitetekstuele gegewens in ag neem by die beoordeling van 'n gedig nie, het 'n groot invloed gehad op die manier waarop die Afrikaanse letterkunde gewaardeer is. Spies (1999: 17) merk tereg op dat daar sprake van 'n paradoks in die feministiese strewe is, want as die ek-spreker in die gedig streng gelykgestel word aan die ware self van die digter, beperk dit haar tot die klein ervaringswêreld van die individu. Die woordkunstenaar se werk kan nie net selfrefleksie wees nie. Só 'n voorwaarde verwater vir haar die seggingskrag van die poësie en beroof die boodskap van universele geldigheid. Spies noem die voorbeelde van Sylvia Plath en Ingrid Jonker se doodsvooruitskouings wat dan in hierdie geval nie deur die ek-spreker op die self gerig word nie, maar deur die mense Plath en Jonker. Dit kom dan tot uitvoering in hul selfmoord. Spies (1999: 17) redeneer:

Die digter wat die lewe en menswees in die oneindige kompleksiteit en verskeidenheid daarvan wil peil, moet hom/haar kan vereenselwig met gestaltes buite die eie self. Die nabootsende funksie van die kuns bring mee dat die digter maskers dra: die masker voorsien vir elke digter die noodsaaklike verwydering tussen die self en die gedig. Om aan te dring op die teenwoordigheid van die digteres se eie 'vroulike ek' in die gedig is om haar die gebruik van maskers te ontsê. By hierdie aandrang op selfekspresie word die inherente fiktiewiteit van taal ook nie in ag geneem nie.

Spies (1999: 17) wys ook daarop dat hierdie eis indruis teen die suiwer literêre maatstawe waarop die formaliste aandrang:

Die vraag is: speel estetiese oorwegings hoegenaamd 'n rol wanneer ideologiese eise aan 'n teks gestel word; kom vormlike aspekte enigsins ter sprake wanneer van tekste van vrouedigters verwag word om sekere inhoudes

te hê? 'n Mens kom ten slotte weer uit by die eeue oue kontroversiële en uiters verwickelde verhouding tussen die werklikheid en die teks; die lewe en die kuns.

3.9 Mites

Hoewel dikwels verwys word na die ondergeskikte rol van die Westerse vrou wat in die literatuur weerspieël word, is vroue min of meer in alle wêrelddele ewe gemarginaliseer. Heilbrun (1999: 48) vertel byvoorbeeld van 'n Chinese immigrant na Amerika, Jade Snow, wat in haar outobiografie die konvensionele liniêre vorm gebruik, maar in die derde persoon skryf, omdat die woord vir die vroulike eerstepersoonsvorm in haar taal dieselfde is as die woord “slaaf”.

Morris (1993: 94) se kommentaar op die universaliteit van vroueonderdrukking is belangrik vir hierdie studie:

Social theories of gender in terms of social training and role models cannot account for the universality of patriarchal configurations, despite the diversity of their forms within otherwise different cultures, or for their capacity to adapt and survive other radical social transformations. Feudalism may have given way to capitalism, but patriarchal power reinhabits the new structures and institutions.

Volgens O'Sullivan *et al* (1994: 192) verwys die term “mite” na 'n kultuurgroep se manier om aan konsepte wat belangrik is vir sy groepsidentiteit, uitdrukking te gee en dit oor te dra; “of turning nature into culture, and thus (it) works also reciprocally as a naturalizing agency”. Die drie hoofbetekenisse wat aan die term geheg word, is hiervolgens die “rituele”, die “semiotiese” en die “literêre”. Die implikasies vir die Feminisme blyk uit die konsensus van die meeste teoretici dat “mites” meestal kultuureie narratiewe is wat nietemin die vermoë besit om die wêreld en die optrede van mense as universeel voor te stel. In praktiese terme is die mite dus 'n kragtige wapen in die hande van die patriargie om die magsewewig tussen die geslagte as natuurlik voor te stel en vroue so onderhorig te hou. Uit 'n feministiese oogpunt is

mites belangrik omdat feministe glo vroue moet 'n nuwe kulturele mitologie vir hulself skep as mense aan die stuur van hulle eie lewens. Hulle wil byvoorbeeld 'n ommekeer bewerkstellig in die groot verskil tussen die positiewe en negatiewe gevoelswaarde van manlike en vroulike vorms van argetipes soos heks teenoor towenaar en oujongnooi teenoor oujongkêrel.

In 'n literêr-teoretiese sin word die term “mite” 'n storie oor, of 'n beeld van, wat gesien word as ewige, permanente menslike waarhede, gewoonlik van 'n morele, geestelike of estetiese aard. O'Sullivan *et al* (1994: 192) sien dit ook as nou verwant aan argetipiese simbole wat hulle definieer as simbole met 'n transkulturele betekenis wat tekenend is van die ooreenkomste tussen die sosiale funksies van godsdiens en literatuur.

Iets van die frustrasie met die magdom definisies wat vanuit verskillende dissiplinêre benaderings aan die term “mite” gegee word, blyk uit die feit dat O'Sullivan *et al* die literêr-teoretiese betekenis van die term ietwat verdag maak deur die opmerking: “use of the term is usually the sign of an idealistic, vague and ultimately unsound approach to literature” (1994: 192). Sellers (2001: 8) noem die situasie: “An Aladdin's cave of interpretations”.

Barthes vat ook die manifestasie van mites in sprokies vas as “transformations of what is cultural and contingent into what appears to be natural and inevitable to suggest that this is now also the purpose of the fairy tale” (Sellers 2001: 9). Sellers verwys na Tatar se opmerking dat feëverhale dikwels vrouehaas en onbuigsame houdings oor gender verraa. Carter wys daarop dat feëverhale (fairy tales) selde oor feë gaan, waarmee sy aantoon dat dit oor die donkerder aspekte van die menslike psige handel (Sellers 2001: 9).

Die Jungiaanse opvatting van mites sluit by bogenoemde aan in die sin dat argetipes as persoonifikasies of draers van mites gesien word wat vormgewend vanuit die kollektiewe onbewuste op die bewuste inwerk. Behalwe kollektiewe mites wat universeel is, is daar dus ook mites eie aan 'n besondere gemeenskap wat oor 'n lang

tydperk ontwikkel. Dit moet egter deur die aanvaar word voordat dit as sulks gereken kan word.

Daar is veral meningsverskil oor hoe universeel en standhoudend mites is. Dennis de Rougemont (Steenberg, 1992: 313) se omskrywing behoort vir feministe werkbaar te wees:

A myth expresses the rules of conduct of a given social or religious group. It issues accordingly from whatever sacred principle has presided over the formation of this group.(...) The most profound characteristic of a myth is the power it wins over us, usually without our knowing.

As mites gestalte gee aan die standhoudende aard van die werklikheid, is die immer herhalende patroon van die seisoene met die gepaardgaande sterwe en hergeboorte, van lewe wat uit die dood verrys, seker die mees sentrale mite (Van der Merwe en Viljoen (1998: 175).

Die Franse kritikus Charles Mauron hou hom besig met psigoanalitiese ondersoeke waarin hy tekste van dieselfde skrywer vergelyk om onbewuste verbande of motiewe in telkens terugkerende woorde te soek. Mauron stel belang in die persoonlike mite van die skrywer, wat hy glo gevorm word weens 'n konflik in die onderbewuste. Die persoonlike mite is dinamies en ontwikkel parallel met die fases waarin die skrywer sy/haar innerlike konflik verwerk (Van der Merwe en Viljoen 1998: 176). Hierdie tipe psigokritiek het nie net met die teks te doen nie, maar ook met die wese van die skrywer, wat toon dat die grense tussen hulle vervaag. Hierdie siening word ook gehuldig deur baie feministe.

Morris (1993: 133) haal Palmer aan wat sê dat uitbeeldings van moeders en dogters steeds deur stereotypes (argetipes) gekenmerk word, byvoorbeeld die moeder as “vampier” wat die dogter se lewe opeis, of die “neurotiese versmoorder”. Omdat die literatuur meer deurspek van hierdie argetipes is as wat op bewustelike vlak besef word, is vroue die reg ontnem om hul eie simbole van vroulikheid te skep. Hoewel die feministiese kritiek hierdie stereotypes identifiseer, is die volgehoue manifestasie

daarvan selfs in vroueskryfwerk aanwesig. Dit kan miskien toegeskryf word aan negatiewe gevoelens van dogters teenoor moeders in die rol van sosialiseerders en instandhouders van die patriargale status quo. Dit mag egter vandag in progressiewe Westerse samelewings aan die verander wees en kan met vrug ondersoek word.

Morris (1993: 161) verwys na die feministiese skrywer Carter wat parodie gebruik om die moederrol te dekonstrueer. Sy glo “to be a mother is to act the part”. Hierdeur sê Carter daar is geen verhewe geroepenheid aan die rol verbonde wat die hoogste offer van toewyding verg nie; enigeen wat bereid is om die werk te doen, kan 'n moederrol vertolk. Hierdie siening sluit aan by Pearson se argetipe van die martelaar (wat in Hoofstuk Vyf ter sprake kom) as slegs ‘n stadium waarin die heldin behoort te vertoef op haar pad na individuasie en net solank dit nodig is.

Só veranker in die taalgebruik is stereotipes dat dit dikwels geïmpliseer en nie altyd bewustelik verkleinerend gebruik word nie. ‘n Voorbeeld hiervan is waar Karel Schoeman in sy outobiografiese boek *Die laaste Afrikaanse boek* oor sy tyd aan die novisiaat van die Fransiskaanse orde in Ierland skryf:

Wanneer mans op hierdie wyse en in hierdie beskutte omstandighede geïsoleer word, is my ervaring dat hulle ewe goed tot ‘ou vrouens’ ontwikkel - vitterig, kleinlik en lewensvreemd (Nieuwoudt 2002: 11).

Die stereotipe dat ou vrouens moeiliker is as ou mans is 'n persepsie wat nie deur die werklikheid bevestig word nie. Intendeel, dit is algemeen bekend dat bejaarde vroue wat op hulleself aangewese is, beter vaar as ouer mans in dieselfde posisie vanweë hulle goed geoefende rol as huishoudsters. Dan is daar die stereotipe van die brandende feminis wat mans verskreeu as hulle dit waag om te dink sy het 'n sitplek nodiger as hulle omdat sy van die swakker/skoner geslag is.

Vrouemites eie aan die patriargale samelewing is dié van uiterstes omdat dit uitdrukking gee aan die ergste manlike vrese en hoogste ideale in die onderbewuste. Voorbeelde van vroue wat die uiterste boosheid beliggaam, is Pandora met haar kis vol booshede wat ooreenstem met die sewende gesig van die profeet Sagaria (Sagaria

5: 5-11). Hy het 'n graanmandjie sien aankom waarvan die engel wat die gesigte uitgelê het, gesê het dat dit die sonde van almal op aarde bevat. Toe die ronde looddeksel van die mandjie opgelig word, sit daar tot Sagaria se verbasing 'n vrou binne-in oor wie die engel sê: “Dit is die goddeloosheid!” Anders as in Pandora se geval, het die boosheid hier nie ontsnap nie, want die engel het die vrou teruggestamp en die deksel toegeklap. Variante van die verlosservroumitiese wat die volk van onderdrukkers bevry, is Jael (Rigters 4:21), Ragab die prostituut (Josua 2) en Jean d’Arc.

Argetipes van uiterstes word deur Gilbert en Gubar beskryf as “the vexed and vexing polarities of angel and monster, sweet dumb Snow White and the fierce mad queen” – dus eensydige stereotipes, ontdaan van nuanses en individualiteit. Hierdie neiging kom na vore in die liedjie *She* van die Franse sanger Charles Aznavour wat lui: “She may be the beauty or the beast, may be the famine or the feast, may turn each day into a heaven or a hell”. Sy is óf die ek-spreker se grootste plesier óf sy diepste berou, sy grootste skat óf die dure prys wat hy moet betaal. Vir watter hemelse plesier of skandalige oortreding hy moet betaal, is onduidelik. Meer nog, sy is dalk die spieël van sy drome waarin donker skaduwees van die verlede gereflekteer word. In die Freudiaanse betekenis van drome kry die skaduwees hier die betekenis van die ongeoorloofde drange in die ongetemde onbewuste wat op die vrou as geliefde geprojekteer word.

'n Moontlike verklaring vir die neiging om die vrou in uiterstes te tipeer, kan gesoek word in Kristeva se teorie dat die vrou haar op die kantlyn van die simboliese orde, die patriargie, bevind. Moi (in Lourens 1992: 43) verduidelik dat die vrou die nodige grens tussen die man en chaos verteenwoordig. “Dit hou egter in beide die binneste en buitenste grens. Sodanige visie stel die fallokratiese kultuur in staat om vroue as sowel chaos (buitenste grens) as suiwerheid (binneste grens) te visualiseer”. Hierdie verklaring herinner weer aan die vrou se liminale posisie tussen twee wêreldes.

Morris (1993: 70) wys daarop dat die beeld van 'n spieël in vroueskryfwerk volgens Gilbert en Gubar dikwels verdeeldheid van die self simboliseer. Dit kan getuig van 'n

ambivalente begeerte om die strukture van die patriargie te aanvaar én te verwerp. Ingrid Jonker se poësie het terugkerende verwysings na die see en speëls wat in die lig hiervan veelseggend is.

Rigiede geslagsrolverwagtings waaraan vrouekunstenaars dikwels onderwerp is, en die ramspoedige gevolge wat dit vir hulle kreatiwiteit ingehou het, kom weer ter sprake in Hoofstuk 5 en 6.

In teenstelling hiermee, is vroulike rolmodelle in die literatuur nodig (en het hulle al gerealiseer) wat selfstandig en individueel hulle eie ideale navolg en tradisioneel manlike aktiwiteite uitvoer sonder om dit soos 'n man te doen. Namate die kanon genoegsaam verruim het om meer werke in te sluit wat genuanseerde vroulike rolmodelle voorhou, sal nuwe mites en assosiasies vorm aanneem wat vrouekunstenaars 'n eie navolgenswaardige literêre tradisie gee. So 'n tradisie het die krag om 'n sin van kontinuïteit aan vroueskryfwerk te gee en die individuele meesterstuk te inspireer. Daarom sê Moi “the study of a female tradition in literature (...) is surely more than a methodological choice, it is an urgent political necessity” (Lourens 1992: 51).

Afrikaanse digters soos Antjie Krog en Joan Hambidge sluit by die feministiese ideaal aan in hul aandrag op die skep van nuwe kulturele mites vir die vrou as selfstandige bepaler van haar lewe.

Eerder as om geïntimideer te word deur manlike mites en uitbeeldings, lê vroueskrywers dikwels beslag op bestaande vorms met die doel om dit nuut in te klee. Ostriker (in Lourens 1992: 49) noem vroue “diewe van taal” en vroulike Prometheuse deurdat hulle *revisionist mythmaking* gebruik om vroue sowel as die hele kultuur te herdefinieer. Die digter gebruik 'n mite van 'n voorheen gedefinieerde figuur in haar werk, maar pas dit vir 'n ander doel aan. So word bekende beelde en die onderliggende sosiale en literêre konvensies aangeval of ondermyn. Tradisionele beelde wat met die vrou geassosieer word (soos blomme, water, aarde) word getransformeer. Waar die blombeeld tradisioneel breekbaarheid en fynheid voorgestel

het, word dit omgesit in 'n metafoor van krag. Ellman (in Lourens 1992: 41) stel ook voor dat stereotipes soos “feeks” en “heks” (en daarby kan “dom blondine” gevoeg word) doelbewus gebruik word om dit te ondermyn.

3.9.1 La Llorona, ‘n Meksikaanse Medea

Die rol wat kollektiewe argetipes in mense of groepe se lewensdraaiboeke speel, verleen geloofwaardigheid aan feministe se aandrang dat vroueskrywers ou mites herinklee of nuwes vind om vroue die pad uit die patriargale woud te laat vind. 'n Voorbeeld hiervan is die Meksikaans-Indiaanse mite van La Llorona (die wenende vrou) wat ooreenkomste toon met die Griekse mite van Medea. Beide het hulle kinders vermoor. Die patriargale weergawe maak van La Llorona 'n verworde moeder wat teen-natuurlik optree deur haar kinders in die rivier te verdrink en soos 'n Antjie Somersfiguur rondswerf op soek na nog slagoffers. Die ou mite word egter met ander betekenis gevul as die Meksikaanse skrywer Alma Luz Villanueva (2001: 75) La Llorona uitbeeld as 'n Indiaanse moederfiguur wat haar vier dogters in visse verander om hulle te red van 'n veel erger lot: die barbaarsheid van die verowerende Spaanse soldate. Haar seuns kan sy nie beskerm nie en hulle sterf dapper in geveg teen die vyand. La Llorona word in Villanueva se verhaal 'n oermoeder wat regverdige wraak neem. Sy dra 'n swart tjalie om haar kop omdat sy òf te mooi òf te lelik is om gesien te word. Sy weerstaan dus beoordeling op grond van voorkoms wat eie aan die patriargale tradisie is. Haar geweeklaag roep haar dogters telkens nader sodat sy hulle een vir een in haar swart tjalie uit die water kan skep soos in 'n net. As sy haar dogters die slag nie kan naderroep nie, maak sy in haar verdriet mense dood, veral mans.

Die grootmoeder Isidra vertel haar kleindogter Luna van die verskriklike keuse tussen lewe en dood waarvoor 'n mens te staan kom as jy La Llorona hoor. Hier is weer eggo's van Kristeva se waarskuwing teen die gevaar van die totale verwerping van die simboliese orde ten gunste van 'n terugkeer na die semiotiese. Isidra spreek die hoop uit dat haar kleinkind La Llorona nooit sal hoor nie, omdat dit net gebeur met 'n mens wat in gevaar verkeer, maar toe Luna kort daarna in 'n park gemolesteer word, hoor sy hoe La Llorona ween. Die onreg wat die kind aangedoen word, beweeg Isidra tot die

besluit om haar op die strand aan La Llorona se roepstem oor te gee. Dit is die hoogste, maar ook enigste vorm van protes waartoe Isidra in staat is.

Die weerloosheid, veral van *liminale* vroue wat hulle tussen twee kulture bevind, word deur hierdie manier van protes onderstreep, maar ook dié van die Indiane teenoor die Spaanse koloniseerders. Isidra identifiseer hiermee volkome met die mitiese figuur van Llorona, aangesien die ou vrou as ontheemde ook op een na al haar kinders aan die dood moes afstaan. Hulle is “little fish that the rivier took away and I have no magic. No, not anymore.” (Villanueva 2001: 76).

Haar enigste oorlewende dogter, Luna se moeder, is vir haar moeder 'n groot teleurstelling, want sy staan los van die tradisies wat vir Isidra heilig is en sy oenteer haar liggaam vrywillig. Vir die ou vrou is dit te laat om haar lot te verander en die verhaal suggereer dat sy haar deur die rivier gaan laat meesleur. Tog laat sy haar kleindogter agter met die triomfantelike weergawe van La Llorona se motiewe, wat Luna jare later aan haar ouma se stille bemoediging herinner. Die lig wat die simboliek van verdrinking op Jonker en Woolf werp, naamlik dat dit 'n tipies vroulike manier is om onversoembare wêreldes met mekaar te versoen, is ook van toepassing op Isidra.

3.9.2 *The Woman Warrior*

Nog 'n vrou wat tussen twee kulture grootgeword het en derhalwe meer bewus was van die moontlikhede van verandering, was die Chinees gebore, maar Amerikaans getoë Maxine Hong Kingston, skrywer van *The Woman Warrior* (1975), 'n outobiografie. Heilbrun (1999: 48 – 49) skryf hieroor:

Telling Maxine that ‘girls are like maggots in the rice’, and that ‘it is more profitable to raise geese than daughters’, her mother also tells her the story of the woman warrior; she endows her daughter with the power of language, the ‘talk story’. [...] It is Kingston’s mother who both imprisons and empowers her, and in the end withdraws. ‘She said I would grow up a wife and a slave, but she taught me the song of the warrior woman. I would have to grow up a warrior woman’. The new form of narrative developed in *The Woman*

Warrior, the intertwining of Chinese legend and the lives of Chinese immigrants in San Francisco, embodies the conflicting and eventually empowering influence of less than properly passive mothers.

Die assosiasie van die vrou met buigsaamheid en aanpasbaarheid by verskillende wêreldes word steeds deur vroueteoretici as deel van die uitdrukking van die self vir vroue geag. Volgens Larsen kan die vrouedigter skakeling met verskeie dinge aangaan sonder die vrees om die self in ander gedaantes te verloor (Lourens, 1992: 50). Hieruit kan die afleiding gemaak word dat sommige simbole wat met die vroulike geassosieer word, soos byvoorbeeld water, so mag bly omdat die gendergebaseerde konstruk ooreenstem met die natuur van vroue. Die patriargale mites kan dus in uitsonderlike gevalle geldig bly met sekere klemverskuiwings. Die feit dat die Feminisme as studieveld ruimte maak vir uiteenlopende interpretasies is waarskynlik ook te danke aan die vrou se aanpasbare aard en vermoë om teenstrydhede te verduur.

3.9.3 Die Skoonheidsmite

Heilbrun (1999: 39 - 40) sê die dinamika van patriargale houdings oor vroue se voorkoms is altyd dat vroue wat die heersende mites oor skoonheid of die vrou se plek in die samelewing bevraagteken, dit doen omdat hulle nie mans se aandag kan trek nie. Dit is waarom die Amerikaanse skrywer Norman Mailer, toe hy Germaine Greer ontmoet, verbaas opgemerk het dat sy aantrekliker is as wat hy vermoed het. Heilbrun sê die tydskrif *Esquire* definieer feministe as 'n spul lelike vroue wat mekaar op televisie verskreeu. Heilbrun sê (1999: 40):

Gloria Steinem, because she was beautiful, was (...) an anomaly and a cause for anxiety to the media. They called her the intelligent man's pin-up and other things. No one could claim she had become a feminist because no man would have her (...), but many broadcasters told her that they could understand her better if she were a lesbian. Thus did they manage to condemn as ugly both feminists and lesbians.

Heilbrun (1999: 41) noem Wolf se bevinding dat die rolmodelle van selfstandige, intelligente, suksesvolle vroue wat die literatuur daarstel, magteloos is teen die “skoonheidsmite” wat 'n nywerheid van biljoene dollar in stand hou. Heilbrun (1999: 14) sê: “Women’s history, if they had any, consisted in their being beautiful enough to become events in male lives”.

Fabels wat die regte waardes probeer tuisbring, het min oorredingsvermoë teen dié mite. Net so het werklike huwelike wat elke dag rondom jongmense misluk, minder krag as die mite van die ridder op die wit perd wat die beeldskone jong vroue kom haal om vir ewig gelukkig in sy paleis te gaan woon. Heilbrun verwys na die Bybelse verhaal van Lasarus se susters Marta en Maria en vra hoekom kry 'n mens die indruk dat Maria mooi was en Marta nie. Heilbrun vertolk die verhaal as dat Jesus hieroor vir Maria bo Marta aan sy voete verkies het, 'n gevolgtrekking waarvoor daar in die teks geen gronde bestaan nie. Sonder dat Heilbrun dit besef, illustreer hierdie aanname die krag van mites in die leser se resepsie van 'n teks.

Om terug te keer na Penelope wat in Ithaca wag soos vroue deur die eeue gewoon was om te doen:

The image of Penelope turns out to be most apposite for the woman writer, encompassing as it does the endless resourcefulness, productivity, cunning and daring of literary women. Working within an unsympathetic cultural tradition, women writers have turned their very anger into a source of creativity, have laughed away the female monsters threatening them in male texts, wittily reshaped male canonical forms, reworked old myths, turned apparent conformity into artistic innovation and boldly challenged high culture on its own ground. We read women writers adequately by recognizing and responding fully to these multiple achievements (Morris 1993: 83).

Samevatting

Sonder 'n literatuurtradisie is vroueskrywers sonder riglyne en van die literêre geskiedenis uitgesluit. Maar feministiese teoretisering en militante aksie kan vroue se

omstandighede nie oornag verander nie. Vroueskrywers kan deur nuwe mites te skep en ou patriargale mites met nuwe betekenis in te klee, hulleself bemagtig om verantwoordelikheid te aanvaar vir hul lewens en die uitlewing van hulle kreatiwiteit.

Hoofstuk 4

Die Feministiese biografie

Feminist women have revolutionized biography. We ask different questions, perceive different issues, look for secrets, and take seriously issues of lust and passion...We are sensitive to nuance – the sigh, the frown, the unspoken; and we respect the lives, voices, and struggles of women - Weisen Cook (Elms 1994: 249)

Inhoudsoorsig

In hierdie hoofstuk word die historiese ontwikkeling van die feministiese biografie en die redes vir die belangrike plek daarvan in kontemporêre vroueskryfwerk bespreek. Aan die hand van feministiese sienings, wat, kenmerkend van die Postmodernisme, nie op absolute geldigheid aanspraak maak nie, maar plek op 'n kontinuum inneem, sal verskille en/of klemverskuiwings tussen die konvensionele en die feministiese biografie uitgewys word. Die rolle van die drie betrokke partye, naamlik biograaf, fokuspersoon en leser kom ook ter sprake.

4.1 Die belangrikheid van biografie om vroue 'n plek in die geskiedenis te gee.

Toe feministe aan die begin van die vrouebeweging in die vroeë twintigste eeu rolmodelle in die letterkunde, godsdiens en geskiedenis begin soek het, was almal manlik. Vroulike rolmodelle was beperk tot tydskrifte, televisie en rolprente. Vroue wat dit gewaag het om hul energie aan literêre pogings te bestee eerder as om te voldoen aan die patriargale voorskrifte vir vroue wat aandag “verdien”, is verdag gemaak as vroue én as skrywers (Heilbrun 1999: 15). Die geskiedenis van vroue sover menseheugenis strek, kan volgens Heilbrun saamgevat word in John Berger se bekende stelling: “Men look at women and women watch themselves being looked at”. Gutiérrez (1992: 49) sê met verwysing na Glendinning se beskrywing van biografie as “fiction under oath” dat biografieë oor vroue onder 'n dubbele eed geskryf behoort te word: 'n eed teenoor die data en 'n eed teenoor die posisie van vroue in die

geskiedenis. Dit was Feminisme wat lig gewerp het op wat dit beteken het om 'n vrou te wees binne die rigiede beperkings van die patriargale sisteem. Feministe het die dubbele standaard onmasker wat vroue verhinder om onafhanklik te leef, hul talente ten volle te ontwikkel en hulle as professionele en kreatiewe mense uit te leef. Die vrou wat daarin slaag om hiervan te ontkom, se lewe is volgens Gutiérrez wetenswaardig. Sy sê: “Women’s *I* (ek) has always been handicapped”.

Barry gee vroue se gesinsverbondenheid die skuld dat hulle geïsoleer was van die res van hul geslag en dus moeilik solidariteit met ander vroue kon toon. Só was vroue dikwels afgesluit van die sosiale werklikhede wat hulle aan hul groep verbind het. Sonder 'n groepsidentiteit het vroue nie 'n konkrete plek in die geskiedenis gehad nie en dus nie 'n samehorigheidsgevoel ontwikkel nie. Die tyd het volgens haar gekom om die geskiedenis en teorie in die werklikhede van vrouwees te grond. Daarom kom vrouebioografie tot haar reg as 'n nuwe genre wat waag om die strukture van die patriargie uit te daag. Barry (1992: 25) glo: “History is key to the structuring of human subjectivity as it offers a past from which we can locate ourselves in time, culture, and community”. Feministiese biografie gee die subjektiewe realiteit van vroue en die alledaagse lewe 'n plek in die groot geskiedkundige gebeurtenisse en makrososiologie waarop die patriargale geskiedskrywing nog altyd gekonsentreer het.

Dit is met die doel om vrouelewens 'n plek in die geskiedenis te gee dat Feministe biografie as van kardinale belang beskou. Kessler-Harris (Stuart 1992: 59) sê:

Without a history, public policy follows the path of social myth, conflating all women into one monolithic whole. Attention to historical reality encourages public policy makers to consider context, particularity and diversity. (...) Many things only make sense as exemplified in the life of one person. Biographies provide us with the vivid adventurous lives of women who coped in a particular society at a particular time and made choices in the face of that society’s assumptions about proper female behavior. As historian Susan Trofimenkoff points out: ‘Biography can even be the laboratory for testing certain generalizations about a given society, a given social movement, the process of social change, or even female behaviour itself’.

Gutiérrez (1992: 54) verwys na die lotgevalle van Camille Claudel, die begaafde beeldhouer wat saam met Rodin gewerk het en die laaste dertig jaar van haar lewe in 'n inrigting vir sielsiekes opgesluit was terwyl Rodin 'n onuitwisbare plek in die geskiedenis verwerf het. Sy sê:

What can be said of so many more women who remain unknown because neither sufficient information nor records are available to tell their lives? That is why the biographer of women should be fully conversant with the patriarchal ideology to be able to assess precisely how much defiance their achievement expressed, and thus how important to the women of today is the road paved by the women of the past.

Sonder 'n geskrewe geskiedenis van ander lede van hul geslag as voorbeeld, kan vroue nie die oeroue mites verander en inkleef met hul eie verhale van oorwinning oor onderdrukking en diskriminasie waarop volgende geslagte kan bou nie. Volgens Gutiérrez (1992: 54) kan mans ook die stille rekords van die geskiedenis tap om die lewens van vroue te dokumenteer op voorwaarde dat hulle vir die duur van die biografiese taak hulle distansieer van hul bevoorregte posisie en hulle inleef in die onderhorigheid van die fokuspersone. Daar word volstaan met Gutiérrez (1992: 48) se aanhaling van Adrienne Rich:

As women our relationship with the past has been problematical. We have been every culture's core obsession (and repression); we have always constituted at least one-half, and are now a majority, of the species; yet in the written records we can barely find ourselves.

4.2 Geslagsrolle deur die patriargie toegeken

In die voorwoord tot haar *Dictionary of Women's Biography* van 1988 beskryf Jennifer Uglow (Iles 1992: 4) haar gewaarwordinge oor die stereotipe beelde van vroue wat naam gemaak het:

Despite its relatively straight forward educational aim I came to realise that far from presenting a book that was representative of woman's experience, I was compiling a book of deviants: independent, odd, often difficult women who

had defied the expectations of their society as to what a woman's role should be.

Vroue wat dus enigins in die patriargale samelewing raakgesien is, was benewens dié in tradisioneel manlike rolle en dié wat hul verwantskap met mans gebruik het om mag uit te oefen, nonkonformiste wat as “moeilik” of eksentriek beskryf is in teenstelling met hulle manlike eweknieë wat as talentvolle uitblinkers gehuldig is.

Hierdie onderskeid sluit aan by Backsheider (1999: 132) se ondervinding:

Women's conflicts are likely to be different, and a moderate or modest achievement may be truly remarkable... What is acceptable, what is possible, what is imagined and attempted often differ. Women may be seen as eccentric rather than exceptional, and the world she is perceived to live in and be destined for may be markedly different, especially in earlier times.

Die verskynsel hou verband met patriargale houdings wat mans toelaat om individue te wees, maar vroue meet aan 'n stel vereistes wat vroue tipeer. Wanneer 'n man 'n onbekwame of onbedagsame motorbestuurder is, word hy beskou as 'n enkele onbekwame bestuurder, maar wanneer 'n vrou sleg bestuur, word sy as 'n “tipiese vrouebestuurder” beskryf. Dit is 'n sosiale neiging wat na vore kom in die stereotiperings van enige groep wat as buitestaanders beskou word. Insgelyks word 'n vrouedigter as sulks aangehaal, terwyl niemand sal oorweeg om 'n manlike digter aan te haal as “een van ons belangrikste manlike digters nie”. Die aanname wat sulke sienings onderlê, is dié verwoord deur De Beauvoir dat die man in die patriargie die norm en die vrou die afwyking van die norm verteenwoordig.

Sommige feministe meen dat vroue se rol in die geskiedenis so misken is dat om hulle hul regmatige plek te gee, die geskiedenis herskryf behoort te word. Hulle pleit vir 'n aparte vrouekanon – 'n “countercanon” - maar ander beskou dit as 'n belediging vir vroueskryfwerk om in 'n aparte kanon gehuisves te word.

4.3 Ontwikkeling van die feministiese biografie

Tot sowat vier dekades gelede is die biografie in die Westerse wêreld deur mans as skrywers én fokuspersone oorheers. Belangstelling in vroue se lewens was beperk tot diegene in posisies wat tradisioneel deur mans beklee is: koninginne, kunstenaars, vroue wat deur middel van mans mag uitgeoefen het of vroue wat manlike presteerders geïnspireer of versorg het. Die feit dat hulle funksies buite die huishoudelike sfeer vervul het, is deur geskiedskrywers as betekenisvol opgeteken.

Wagner-Martin (1994: 3) wys in haar oorsig oor die ontwikkeling en verandering van die biografie in die twintigste eeu daarop dat biografieë deur vroue oor vroue al in die laat twintigerjare van die vorige eeu nie meer volgens die konvensionele formule geskryf nie, maar het tog nog op beroemdes se prestasies gefokus. Die soort biografie wat aan vroue se innerlike lewens in die private en huishoudelike sfere legitimiteit en waarde verleen het, het nog nie bestaan nie.

Volgens Mary Evans is vroue nie soseer universeel stilgemaak is nie, maar die manier waarop hulle gepraat het, met wie en waaroor, is deur mans voorgeskryf uit 'n manlike oogpunt en daarom was die speelveld altyd ongelyk.

Werklike verandering het begin toe vroueskrywers bevry is van die noodsaak om slegs oor openbare figure te skryf en begin het om die huislike bo die historiese te beklemtoon. Onder die invloed van psigoanalise het biografieë oor onderdrukte seksualiteit vroue as skrywers en lesers begin lok. Die momentum in hierdie ontwikkeling is volgens Wagner-Martin (1994: 3) deur die Tweede Wêreldoorlog onderbreek en het eers weer teen 1970 op dreef gekom met Nancy Milford se biografie van Zelda Fitzgerald (in Hoofstuk 5 bespreek). Milford het Zelda uit die skaduwee van haar beroemde man, Scott, getrek en aangetoon dat sy 'n sensitiewe en talentvolle mens was in wie se literêre pogings uitgewers slegs belang gestel het as haar man se handtekening daarby verskyn het.

Heilbrun wys die feit dat vrouebiograwe hulle tot redelik onlangs hoofsaaklik met mans as fokuspersone besig gehou het, aan die ambivalensie by die vrou om enersyds

die rol te vervul wat tradisioneel aan haar voorgeskyf is en andersyds die drang om haar roeping volgens haar eie oortuigings te vertolk (Iles 1992: 4). Met die opkoms van die Feminisme in die sestigerjare van die vorige eeu het vroue 'n al groter rol begin speel in die literêre debat en biografiese arbeid. Die grense van die kanon word vandag nog steeds versit om nie net nuwe skrywers nie, maar ook nuwe maatstawe te inkorporeer. Uglow (Backscheider 1999: 152) se kriterium vir insluiting van vroue in die *Macmillan Dictionary of Women's Biography*, is 'n uitsonderlike talent waarmee 'n merkwaardige bydrae tot die samelewing gemaak is. Daarby sluit sy vroue in wat nuwe status en beroepsmoontlikhede vir vroue ontsluit het. Slegs in die laaste instansie gee sy aandag aan figure wat mense se verbeelding aangryp deur hul waagmoed, blymoedigheid, buitensporigheid, eksentriekheid of selfs wreedheid.

Daar is onder die invloed van die Modernisme en Postmodernisme tot die besef gekom dat selfs “die waarheid” nie vir twee mense presies dieselfde lyk nie. Stilistiese veranderinge het ingetree en daar was nie meer net een regte manier om iemand se lewensverhaal te vertel nie. Virginia Woolf het al in 1922 in haar roman *Jacob's Room* geskryf: “It seems then that a profound, impartial and absolutely just opinion of our fellow creatures is utterly unknown” (Pippett 1953: bladsy ongenommer). Hieruit blyk dat biografie soos beoefen deur feministe 'n tydsgees adem waardeur konvensionele biograwe ook nie onaangeraak kon bly nie.

In die vroeë tagtigerjare van die twintigste eeu het vroulike fokuspersone in toenemende mate nie meer bloot manlikes vervang nie. Selfs die lewens van magtige vroue soos koninginne is anders as voorheen uitgebeeld. Volgens Wagner-Martin (1994: 159 –160) het daar die afgelope twintig jaar 'n “avontuurlustigheid” by vrouebiograwe te voorskyn getree. Sy verduidelik die ontwikkeling soos volg:

Part of their reluctance to write the same kinds of biographies about the same kinds of subjects was prompted by discussions of questions in critical theory. First, the practitioners of traditional biography questioned its reliance on ‘a realist fallacy’ that believes in ‘a coherent, essentially unchanging and unitary self’; the aim of the good biography was to ‘capture’ that self. When the

reader's concept of a self became mutable and flexible, the rationale for biography changed.

Feministiese biografie weerspieël die solidariteit tussen vroue oor die regstelling van die feit dat hulle in die Westerse kanon grootliks oor die hoof gesien is. Feministiese biograwe voel sterk dat hulle vroue vir die eerste keer as sentrale akteurs op die verhoog van hul eie lewens moet plaas en vanuit die perspektief van hul eie ervarings. Dit is dus 'n poging om die grense van die kanon te herdefinieer sodat vroue erkenning kan kry as aktiewe agente van sosiale verandering. Daaruit kom die weiering om geslagsrolverdelings as natuurlik te aanvaar omdat dit dien om die magstruktuur in stand te hou. Kampvegters vir die werk van ander histories benadeelde groepe soos swart Anglo-Amerikaanse skrywers, bepleit 'n soortgelyke bewusmakingsproses. Maar die meeste feministe erken dat selfs 'n konsep soos mag nie staties en onveranderlik in die hande van patriargale verteenwoordigers is nie. Dit is kompleks en veranderlik in die dinamiese interaksie tussen mense. "Power is a process effected and affected by a multiplicity of means" (Stanley 1986: 43).

Feministe wend hulle ook tot die rol van mites in die instandhouding van die patriargale rolverdeling, aangesien mites die vermoë het om die *status quo* as universeel en natuurlik voor te stel. Aangesien hierdie studie ook handel oor die rigtinggewende rol van mites soos dit in vroueskryfwerk manifesteer, is Sellers (2001: 135-136) se mening hieroor van belang:

The insertion of women's experience which has been omitted from patriarchy's account and the fresh deployment of women's images can be seen in this context, supported by Luce Irigaray's argument that the reclamation of those areas which have been marginalised or ignored offers feminism a more viable form of creation than the meaninglessness that would ensue from total rejection. (...) My own view is that we can only communicate via the existing cultural currency, that that currency inevitably imposes its structures and prior investment, but that there remains room for reinterpretation and invention which cumulatively alter the status quo (...) The collective input that goes into

what then becomes myth accords us with such a view, providing it does not constitute a new despotism in its turn and allows for individual differences.

Backscheider (1999: 129) sien die feministiese biografie nie as 'n totaal ander tekssoort as die konvensionele biografie soos baie ander feministe nie. Sy voel ook sterk dat daar nie een enkele definisie vir die term “feminis” is nie en dat die meervoud, “Feminismes”, algemeen aanvaar word. Sy gee toe dat daar tradisies van vrouedenke en vrouebewussyn is wat nie feministies is nie. Baie vroue dink nooit aan Feminisme nie en ander weerstaan die etiket en die sienings wat daarmee geassosieer word. Haar siening is:

I would say that, at the minimum, feminists are aware of women's special circumstances within the larger culture and resist the idea that man equals human/normal/the standard of measurement. Liberal feminists are concerned with advocating 'women's rights' and 'equal rights', especially economic, legal, and political. Some feminists are persuaded that a 'patriarchy', which, although it spans all classes and races to some extent, is usually perceived as middle class, white, and male, has an interest in and often operates to prevent women from sharing, establishing, and asserting their equally real, valid and somewhat different frame of reference, which is the outcome of different experiences. Feminism is usually recognized as a political interpretation of experience and a struggle aimed at raising cultural awareness of the impact and implications of conceptions of gender and the treatment of women and at improving the situation of women. It engenders new ways of thinking about the family, culture, language, art, experience, and social institutions. Feminist biographer is a term with many potential meanings and positions along a continuum.

4.4 Werkwyse by die skryf van 'n feministiese biografie

Biografie as tekssoort ontwikkel 'n vaste poëtika, en daarom sê Somerset Maugham “there are three rules for writing biography, but, unfortunately, no one knows what they are” (Backscheider 1999: 162). Feministiese biografie as produk van die postmodernistiese tyd floreer in hierdie klimaat van vryheid en eksperimentering,

maar teoretici lê klem op die vereiste van 'n deursigtige werkwyse. Vervolgens word op 'n paar moontlike benaderings gewys:

4.4.1 Die lewe as 'n reeks betekenisvolle keuses

Die meeste feministe sien die soort biografie waarmee hulle hulle besig hou, as bestaande uit keuses tussen verskeie alternatiewe: lewenskeuses van die fokuspersoon sowel as keuses wat die biograaf maak in die uitbeelding van daardie lewe. Hoewel hierdie keuses implisiet in die skryf van enige biografie is, is dit van groter belang vir die feministiese biograaf omdat van haar verwag word om nie net haar keuses vir die leser deursigtig te maak nie, maar ook om dit te motiveer. Iles (1992: 58) meen:

Consciousness of choice itself is highlighted as a continuous and fascinating part of the process rather than as a headache a writer must cope with at intervals in her work, a headache that is dissipated by recourse to consultation with experts and grand theory.

Jordan (1992: 80) is byvoorbeeld gefassineer deur die keuses wat die reisiger en reisskrywer Isabella Bird van 'n depressiewe, ingeperkte Victoriaanse vrou met 'n pynlike rug in 'n sorgelose en dapper avonturier verander het. Bird het die eerste tree na bekendheid gegee toe sy weens 'n rugprobleem geweier het om langer, soos van vroue van haar tyd verwag is, sywaarts perd te ry. Sy het ook verseg om haar energie en avontuurlus in gebaande vroulike weë soos klavierspeel en liefdadigheid te kanaliseer en afstande afgelê en roetes gevolg wat selfs met die middele wat vandag beskikbaar is, bewondering sou afdwing. Jordan (1992: 89) sê:

For a woman, brought up as she had been, to make these arduous excursions driven only by curiosity and by a love of adventure, travelling neither in the wake of a husband nor (...) of an empire, was in itself a remarkable event. She went on to write nine popular travel books and was the first woman elected to the Royal Geographic Society. I want to celebrate that she was able to overcome the oppressive limitations that society placed upon middle class women and that she made the choices that expressed her basic nature and that enabled her to 'write her own script'.

Die idee van 'n lewensdraaiboek wat van kleins af in individue se onderbewuste vasgelê word en hul optrede rig, word ook deur Berne in sy teorie *Transactional Analysis* gepostuleer. In hoofstuk 5 word dit in detail bespreek omdat dit spesifiek betrekking het op Ingrid Jonker se lewenskeuses. Bird het die moed aan die dag gelê om die streng patriargale voorskrif van hoe vroue perdry, te verbreek. As sy nie haar erge ruggryn kon verlig deur soos 'n man perdry te ry nie, sou sy ter wille van konvensie moes afsien van haar reise. Haar waagmoed om 'n klomp taboes te verbreek, nie uit rebelsheid nie, maar omdat dit in die pad van haar ideale gestaan het, het haar 'n plek in die geskiedenisboeke besorg. Sy het formidabele roetes en groot afstande alleen op pakdiere afgelê wat selfs vandag nog bewondering sou afdwing. Backsheider (1992: 105) sluit hierby aan as sy die simboliek van kleredrag noem waarin vroue soveel meer uitdrukkingsmoontlikhede as mans het en derhalwe meer “foute” kan begaan. Sy wys daarop dat vroue se kleredrag 'n politieke sowel as 'n sosiale stelling maak.

4.4.2 Drie maniere om 'n feministiese biografie te skryf

Wise (1986: 108) stel die volgende drie maniere voor om 'n feministiese biografie te skryf:

- Soos 'n konvensionele biografie binne die gegewe parameters, maar uit 'n seksueel-politieke oogpunt en met verskillende ontledings van die inligting. Die biograaf sluit veral die ervarings in van diegene wat gewoonlik nie as van belang geag word nie.
- Met feministiese kritiek op 'n reeds bestaande konvensionele biografie om die seksuele vooroordele van manlike skrywers uit te wys. Mans konstrueer volgens Wise 'n objektiewe dominante ideologie uit hul eie (subjektiewe) ervarings deur die impak wat 'n ervaring op hulle het, tot norm te verhef. Pleks van om verskille toe te laat, redeneer hulle: “Dit is die effek wat die gebeure op my het, dus sal alle mense dit so ervaar”. Vroue, daarenteen, sal eerder redeneer: “Dit is die effek wat die gebeure op my het, maar dit mag anders gesteld wees met ander mense”.

- 'n Vermenging van die biografie van die fokuspersoon en die outobiografie van die skrywer.

Vir Wise gee laasgenoemde benadering 'n baie sterker en interessanter basis vir analise as die sogenaamde “objektiewe” een en omsluit dit die eerste twee metodes. Volgens haar hoef die fokuspersoon van so 'n biografie nie noodwendig 'n vrou te wees nie. Sy het al drie hierdie benaderings by die skryf van 'n biografie oor Elvis Presley gebruik. Wise (1986: 108) verduidelik haar werkwyse:

This latter approach is the one I favour, not least because it seems to me that carrying out the other two approaches necessitates their location within the latter: Without this experiential analysis, what would you base your critique/analysis on? For me, then, a feminist biography of Elvis would include all three approaches, worked out around the analysis of the point at which autobiography and biography meet: the relationship between biographer and subject. The kind of relationship we have with the subject of biography both as writers and/or consumers is central to our understanding not only the subject, but also the processes involved in the production of the end result.

4.4.3 Voorstelling van biografie as konsentriese sirkels rondom 'n kern

Onder die opskrif *Expansions: Feminist Pressures* onderskei Backscheider (1999: 127) sfere om 'n fokuspersoon wat soos konsentriese sirkels vanaf die periferie na die kern beweeg. Hoewel sy hier op die feministiese biografie fokus, sluit sy manlike fokuspersone en biograwe nie uit nie:

Every biographer works with a model of contexts which, at some point, gives way to one of levels of consciousness, to surmise about the layers of the subject's interior life (Backscheider 1999: 132).

Die sfere wat sy voorstel, is:

4.4.3.1 Die nasionale, historiese, sosiale konteks as die buitenste laag

Die belangrikste bepalende momente moet aan die begin van die biografie geïdentifiseer word, maar die keuse is wyd en die besluite daarom moeilik.

Backscheider beskou egter dié keuse as bepalend vir die sukses en betekenis van die hele biografie. Die biograaf se subjektiewe oordeel, wat uit die verwysingsraamwerk van haar tyd spruit, beïnvloed haar keuse. Sy moet ook in gedagte hou dat haar onthullings sover moontlik moet aansluit by wat haar lesers reeds weet. Backscheider (1999: 133) stel dit só:

It is always something of a challenge to determine what the Events, the major, life-changing moments, as opposed to just small-e events were in another person's life – the bombing of Pearl Harbor might pass without a ripple while the person dealt with the loss of a job, the birth of twins, or even the death of a favourite horse (...) Biography needs to speak from a sense of Event, which things were Events to the subject and what they meant to them (sic). Blanche Wiesen Cook points out that the Great Depression that moved Eleanor Roosevelt deeply had little practical reality to Franklin Roosevelt by, among other things, documenting his November and December notes about shopping at galleries and an auction of 'Chinese things'.

Backscheider se "events" stem ooreen met die sosioloog Denzen se term *epifanie* wat by die konvensionele biografie (Hoofstuk 2) ter sprake gekom het. Backscheider wys daarop dat vroue se ingrypende momente of *Events* moeiliker kan wees om te identifiseer en vir lesers minder aanvaarbaar mag wees. As 'n biograaf dus oor vrouelewens skryf, soos Wise ook reken, moet sy vroue as getuies van gebeurtenisse soek, aangesien die vroulike perspektief dikwels verontagsaam word en ongedokumenteer bly. 'n Aanverwante probleem waarvoor die biograaf te staan kom, is dat gebeurtenisse wat in retrospeksie van deurslaggewende belang blyk te wees, nie noodwendig dié is wat wanneer dit plaasvind, as sulks herken en opgeteken word nie.

4.4.3.2 Die openbare ruimte wat almal wat in dieselfde era leef, deel

Backscheider noem die tweede konteks "shared space" (1999: 134). Dit is moeilik om uit te vind hoeveel toegang 'n fokuspersoon gehad het tot die inligting wat beskikbaar was vir die mans van haar tyd. Vir 'n vrou in die Victoriaanse era, behalwe mense soos Mary Godwin en Virginia Lesley (Woolf) wie se intellektuele vaders hulle grootgemaak het op invloedryke tekste van die tyd, was dit onmoontlik om te put uit

die formele klassieke agtergrond wat die meeste manlike skrywers as vanselfsprekend aanvaar het. Bakscheider wonder steeds of selfs vandag se invloedrykste vroue dieselfde toegang as mans tot sekere inligtingsbronne het.

4.4.3.3 Die sosiale ruimte

Dit sluit in hoe die fokuspersoon op onpersoonlike vlak in die openbaar gesien word. Die biograaf steun grootliks op hierdie soort “omstandersgetuienis” om haar fokuspersoon te leer ken. Bakscheider verduidelik (1999: 135): “At this point, the biographer begins to turn inward towards the subject, rather than looking outward from the subject towards contexts”. Die biograaf verken haar fokuspersoon deur vrae te vra soos: hoe het sy in die openbaar opgetree of wat het omstanders gesien toe sy in 'n restaurant geëet het of 'n taxi nader gewink het?

4.4.3.4 Belewenisse op politieke, intellektuele en emosionele vlak

Die vierde sfeer is die een wat Bakscheider die sosiale, private sfeer van die fokuspersoon noem. Sy identifiseer twee probleme wat biograwe van vroue mag ondervind, naamlik die ineenvloei van party soorte getuienis en die taboes wat sekere aspekte van 'n vrou se lewe omhul. Sedert die begin van die feministiese era wil lesers egter meer van 'n fokuspersoon weet, ook van die persoonlike detail wat vroeër onaanvaarbaar was. Die huishoudelike ruimte word in beslag geneem deur die onmiddellike gesin, wat dikwels die uitgebreide familie omvat. Die getuienis oor die huishoudelike kan uiteenlopend, gedisorganiseerd en selfs teenstrydig wees.

4.4.3.5 Die persoonlike ruimte waarin slegs sommige kerngesinslede insae het

'n Belangrike aspek van hierdie vyfde sfeer is, veral in die geval van 'n vrou, die aura van 'n mens se woonplek, sê Bakscheider (1999: 137). Die volgende aanhaling van Joy Hooten in *Autobiography and Gender* oor die vroeë koloniste in die Nuwe Wêreld, illustreer hoe verskillende sake vir mans en vroue belangrik is:

Whereas men record external events, geographical features and climatic conditions, discoveries, feats of endurance or skill, observations on native flora and fauna, women concentrate on the minutiae of daily life, the pleasures and discomforts of ordinary relationships, the personal aura of the place that is

the new or familiar home, the anxieties, griefs, loneliness and achieved enjoyments of early settlement life.

Vroue se intens persoonlike wisselwerking met hul omgewing dien as agtergrond vir verhoudings en sluit nostalgie oor 'n vorige of verlangde lewenswyse in. Bewyse van harmonieuse bindings tussen mens en plek en die begeertes wat mense laat swoeg om verlangde woonomstandighede te skep of te herskep, is volgens Backscheider oral rondom die biograaf, hoewel sy 'n sesde sintuig nodig mag hê om dit uit te snuffel (Backscheider 1999: 138).

4.4.3.6. Die intieme detail en binnelewe van die fokuspersoon

Hierdie laaste sfeer is die heel persoonlikste ruimte van aspirasies, vrese, gedagtes, konflikte en selfs manifestasies van die fokuspersoon se onderbewuste. Dit verg 'n heel besondere vaardigheid om hierdie sfeer te ontsluit. Tog loon dit die moeite en is die bekoring van vrouebiografie grootliks hierin opgesluit:

Because the distance between die public person and the interior life is so interesting and because women often perceive their own inner lives as creative and powerful, yet also freakish, unacceptable, and perhaps even monstrous but still 'the real Me,' women often are compelling biographical subjects (Backscheider 1999: 138).

Dit spreek vanself dat biograwe 'n fyn balans tussen die verskillende sfere sal nastreef om lesers leidrade te gee na die moontlike redes vir fokuspersone se optredes sonder om 'n alwetende houding in te neem.

4.5 Verskille tussen die konvensionele en feministiese biografie

Die voordele daarvan om feministiese biografie nie as 'n aparte tekssoort te sien nie, kom in Backscheider (1999: 151) se benadering na vore. Hoewel sy kragtig bevestig: "It matters. It matters. It matters being a woman," beskou sy die ooreenkomste tussen lewensbeskrywings van vroue en mans as groter as die verskille. Sy identifiseer verskeie positiewe invloede van die feministiese benadering op die biografie in die algemeen. Oor die laaste twee dekades het die studie van vroue eindelijk respek begin

afdwing, maar meer nog, dit het onaanvaarbaar geword om vroue te ignoreer. Feminisme het die studie van geskiedenis en letterkunde omgekeer en vroue van die rand van die kultuur na die middelpunt verskuif. Biografie is volgens haar steeds besig om toegankliker vir die lewens van vroue te raak met gepaardgaande verlies aan streng afgebakende geslagsrolidentifikasie.

Backscheider illustreer hoe 'n feministiese invalshoek die manier beïnvloed waarop ook 'n manlike fokuspersoon benader word. Dit het haar na die fokuspersoon van haar biografie, Daniel Defoe, laat kyk deur die oë van die vroue in sy lewe. Om vroue waardig te ag as fokuspersone vereis 'n manier wat van die tradisionele werkswyse verskil, maar nie mans as fokuspersone uitsluit nie. Sy sien die gaping tussen die verskillende benaderings dus nie as teenoorgesteld nie, maar beskou die verskille eerder as klemverskuiwings. Dit blyk egter duidelik dat biografieë oor vroue nie netjies by die konvensionele tekssoort inpas nie. Die volgende aspekte is ter sake:

4.5.1 Feministiese biograwe brei temas uit

Soos in die voorgaande aangetoon, gee feministiese biograwe meer aandag aan die alledaagse, huishoudelike sake en private, intieme aspekte van 'n fokuspersoon se lewe. Backscheider (1999: 154) wy daarvoor uit:

Quite a few topics are being treated with new candour, and biographers today are aware of pressures to make choices about these topics and their presentation. Among the most notable is the arresting power of women's deepest feelings, their comments about their own bodies, and the stark force of their drive to work.

Backscheider (1999: 131) sê ook dat in 'n kultuur waar vroue bewus daarvan is dat hulle liggame beoordeel en geoordeel word, dit vals aandoen as daar nie eerlik en eksplisiet oor die onderwerp geskryf word nie. Sy beklemtoon egter dat hierdie tema vaardig gehanteer moet word sonder om die leser te irriteer met onbeholpenheid, ideologie, verleentheid of appeltjies om te skil.

Feministiese biograwe soos Linda Wagner-Martin wend volgens Backscheider (1999: 153) vergeefse pogings aan om hul eiesoortige metodes en die belangrikheid van die “gewone” onder keurders se aandag te bring. Temas wat feministiese biograwe verken is hoe 'n vrou dit hanteer om as iemand se dogter, eggenote of moeder belangstelling uit te lok maar nie as 'n mens in eie reg nie; die samelewing se gemengde reaksies op 'n vrou se ambisie; haar stryd om haar verskillende rolle in die gesin en gemeenskap te versoen en haar pogings om haar gesinslede se eise met haar eie behoeftes te balanseer. Backscheider (1999: 137) haal Bowen aan wat sê: “A women’s life is built largely of tangible matters; the furniture of her house is part of the furniture of her spirit”.

Wagner-Martin (1994: x) beaam die tematiese klemverskuiwings wat vrouesubjekte in 'n biografie afdwing en sê: “Genre divisions collapse under the weight of pervasive themes in women’s writing”. Die eiesoortige uitdagings waarmee volwasse vroue te kampe het, is onder meer:

- Die dikwels botsende rolle van eggenote, moeder, tuisteskepper en beroepsvrou gepaard met die onkonsekwente verwagtings van die samelewing. Hoewel 'n man 'n beroep mag kies wat by sy aanleg en belangstellings pas, word gewoonlik van 'n vrou verwag om vervulling in tuisteskepping en huishoudelike pligte te vind. As sy om finansiële redes 'n buitenshuise beroep volg of dit doen omdat sy vervulling daarin vind, is dit in orde mits sy bereid is om eerstens 'n goeie huishoudster, vrou en moeder te wees en daarna haar ander rolle te vervul. Die onbereikbare standaard van die “Supervrou” waarvan Sylvia Plath volgens haar biograaf Wagner-Martin, 'n prototipe was, is die hoë prys vir die nastrewing van individuele ideale buite vroue se voorgeskrewe geslagsrol. Die Supervroumitemite oefen 'n kragtige invloed op die moderne beroepsvrou uit en ontsê haar dikwels die werksbevrediging wat haar toekom omdat sy veral in haar eie oë nooit goed genoeg sal wees om te vergoed vir haar roloorskryding nie;

- Nou verwant aan laasgenoemde is die rigiede afbakening van die openbare en huishoudelike sfere waar vroue in sekere samelewings tot laasgenoemde gereleëer of gedwing word om tussen die twee te kies;
- Die eise van 'n loopbaan saam met die versorging van bejaarde ouers en tienerjarige kinders en die versoening van die behoeftes van drie generasies, dikwels in een huis;
- Die oordeel van die Westerse verbruikersgemeenskap en die media oor die verlies aan uiterlike skoonheid by vroue namate die verouderingsproses vorder;
- Die wisselwerking tussen 'n vrou en haar huis of blyplek en die sogenaamde nesinstink wat met fisieke geborgenheid saamgaan. Hierby kan die leënesindroom gevoeg word wanneer 'n vrou se kinders die huis verlaat en sy gedwing word om haar rol as versorger in heroënskou te neem;
- Die stryd om finansiële selfstandigheid.

4.5.2 Biografie as 'n dinamiese proses eerder as 'n voltooide eindproduk

Stanley (1986: 42) sien die skryfproses as net so 'n integrale deel van die navorsing as die versamel van gegewens. Sy noem die proses “omgekeerde argeologie” en sê daarmee dat die feministiese biograaf by die fokuspersoon begin en terugwerk na haarself. Kenmerkend van enige verhouding wat ontwikkel, is 'n groeiende kompleksiteit wat in die biografie weerspieël moet word. Dit gaan dus vir haar in die feministiese biografie oor die biograaf se groeiende “verhouding” met die fokuspersoon. Stanley (1986: 43) verduidelik:

The heart of what I mean by “reverse archeology” lies herein: it is constituted by the accumulation of layers of knowledge and complexity, not the stripping away of these as but so much debris preventing us from seeing the real X or Y beneath.

Die skryfproses is dus ook 'n dimensie van hoe die biograaf haar taak sien, watter bewyse sy vir haar “feite” vind en op watter manier sy dit aanbied. Die proses van *hoe sy verstaan wat sy verstaan* gaan voort selfs ná die voltooiing van die biografie. Vir Stanley (1986: 43 – 44) lê die hart van die feministiese biografie daarin dat dit soos 'n kaleidoskoop geen onveranderlike waarheid bied nie, maar verander na gelang van hoe jy dit draai. Sy meen die manier om reg te laat geskied aan 'n vrouelewe is om telkens na 'n ander aspek daarvan te kyk. Sy sê konvensionele biograwe bewaar die heimlike besef dat die volle “waarheid” nie vasgevat kan word nie uit vrees dat uitgewers hul weergawe as 'n “mislukte” biografie sal afkeur omdat dit nie die ware X beskryf nie, maar eerder 'n reeks X'e. Daar kan dan ook net een moontlike siening van X per biografie wees uit 'n teoreties oneindige reeks moontlikhede.

4.5.3 Bekendes, en nie net beroendes nie, word fokuspersone

'n Belangrike verskil tussen manlike en vroulike fokuspersone is dat vroue nie (noodwendig) soos mans in die openbare oog hoef te wees om deur 'n feministiese skrywer as 'n waardige fokuspersoon vir 'n biografie geag te word nie. Van Amerongen (1993: 35 – 36) se definisie toon aan hoe die konvensionele biografie van die feministiese siening verskil. “Een biografie gaat immers altijd over Grote Mannen en *desnoods* (eie kursivering) Grote Vrouwen, en niet over de groenteboer of de bloemenverkoper”, meen hy. Let wel dat hy skoorvoetend toegee dat vroue ook in die kategorie “groot” kan val, hoewel hy impliseer dat vroue van statur onwaarskynlik is.

Kannemeyer (1989: 29) definieer die literêre biografie as navorsing oor die lewe en ontwikkeling van 'n geniale persoon. Hy meen “hoewel dit prinsipiëel moontlik is om die lewe van die ‘klein’ man te beskrywe, die subjek in 'n biografie tradisioneel 'n sekere grootheid en formaat het. Lee glo: “The life of a nonentity or a mediocrity, however skillfully contrived, conflicts with primary biographic principles” (Kannemeyer (1989: 34).

Konvensionele biografie verklap hier sy verwantskap met die hagiografie van ouds wat gehandel het oor die navolgenswaardige lewe van 'n heilige en met die klassieke

Griekse tragedie waar die noodlottige oordeelsfout (en die gevolge daarvan) van 'n edelman of heerser uitgebeeld word. Sonder die mag waaroor so 'n fokuspersoon beskik, het sy besluite en lotgevalle nie die trefkrag wat die skrywer met sy uitbeelding beoog nie. Die konvensionele siening van die biografie is dus dat dit beperk is tot figure wat oor hul tydgenote troon, en dit toon dat die keuse van 'n fokuspersoon 'n politieke sowel as 'n klasgebonde proses is (Wagner-Martin 1994: 160). Die feministiese siening is dat dit die moeite loon om die lewens van bekende (maar nie noodwendig beroemde nie) vroue na te vors. Een van die hoofmerke is om persoonlike en politieke prosesse onder die loep te neem waardeur gewone vroue bo hul beperkende omstandighede kon uitstyg. Hieruit volg dat dit net so toelaatbaar is om 'n fokuspersoon se innerlike lewe as haar uiterlike tekens van sukses te verken.

4.5.4 Die afstand tussen biografie en outobiografie verklein

Selvs skrywers en teoretici wat hulle met die konvensionele biografie besig hou, is bewus van die neiging dat skrywer en fokuspersoon mekaar komplementeer soos verskillende kante van dieselfde muntstuk. Feministiese biograwe gaan veel verder en beweer selfs dat om die biograaf se eie storie te onderdruk, is om die realiteit te verdraai. Met hierdie benadering sal baie konvensionele biograwe glad nie saamstem nie. Die grootste verskil blyk uit die feit dat feministe die verbondenheid openlik erken, hulle daarmee versoen en 'n potensiële swakheid tot 'n sterk punt omvorm. Waar tradisionele biograwe geneig is om die dualisme te ignoreer en selfs aandring op die moontlikheid van volkome objektiwiteit, blyk dit dat feministiese biograwe maniere vind om dit tot voordeel van die biografie aan te wend. Dearden (1992: 143) sê:

The choice of subject for biography derives from autobiographical concerns; this acknowledgment of the subjective in the process of any writing is one of Feminism's major contributions to critical theory.

Wagner-Martin (1994: 167) haal Garrison aan wat sê skrywers kies fokuspersone om die hoofemas van hul eie lewens as't ware "op te voer". Sy meen "the elusive link between biographer and subject is a source of analytical and literary power".

Volgens Stanley (1986: 42-43) is die biografiese proses in simbiose met die “intellektuele outobiografie” van die biograaf. Sy skryf onder die opskrif *Biography as microscope or kaleidoscope*:

I have described some of the complex interminglings of ‘biography’ and ‘autobiography’: not sisters (...) but the self-same woman in different dress. These interminglings contain within them a chronologically-occurring series of changes in my thinking about the biographic subject whose life I have concerned myself with in intimate detail.

4.5.5 Verskillende weergawes van 'n lewe is almal ewe geldig

Feminisme dra die stempel van die eietydse postmodernistiese denkrigting dat die lewe vloeibaar en sonder absolute waarhede is. Derhalwe kan geen weergawe van enige lewe op eksklusiewe en absolute geldigheid aanspraak maak nie. Daaruit vloei een van die sterkste onderskeidende kenmerke van die Feministiese biografie: die oortuiging dat daar soveel weergawes van 'n fokuspersoon se lewe is as wat daar biograwe is wat haar beskryf. Hoewel die kontemporêre konvensionele biografie hierdie invloed nie heeltemal vryspring nie, meen Farran (1986: 79) dat een van die grootste verskille tussen konvensionele en feministiese biografie steeds is dat:

Conventional biography resists the possibility of versions, different views of a biographic subject produced by different people and insists on its own factual superiority over all contrary interpretations. We need to remember that all biographies, including autobiography, contain retrospective accounts.

Vir Sally Cline (1986:116) is verskillende weergawes nie net onvermydelik nie, maar selfs nodig:

We as readers and writers need all these alternative versions of womens’ lived experiences because without them we are without the symbolic meanings and understandings of half the world. Without them we shall have a partial and distorted literature, a literature like a life, reduced to the level of propaganda, nothing more than a medium for the unchallenged view of one sex.

4.5.6 Deursigtigheid van werkwyse

Nog 'n onderskeidende kenmerk is die deursigtigheid wat feministiese biograwe aan die proses van lewensbeskrywing gee. Stanley doen aan die hand dat biografiese prosesse neergeskryf word om 'n spoor na te laat wat teruggevoer kan word na die biograaf om dit wat gewoonlik ontken word en onsigbaar is, duidelik te laat blyk. Stanley (1986: 51) sê:

Surely when you are explicit that you are selecting and why you're selecting and the criteria that you're using, then other people can think, well, she turned left and I know why she turned left; and she did this and I can understand that, but I wouldn't have done it.

Om aan hierdie kenmerk van die feministiese biografie te voldoen, is die proses wat gevolg word in die skryf van 'n eksperimentele biografie oor Ingrid Jonker, breedvoerig (in Hoofstuk 5) verantwoord.

4.5.7 Subjektiviteit versus objektiviteit word 'n onbruikbare onderskeid

Soos hierbo aangetoon, sien die meeste feministe geen nut in die konvensionele binêre opposisie subjektief teenoor objektief nie, omdat hulle oortuig is dat ware objektiviteit nie bestaan nie. Buitendien, sê Stanley (1986: 49), die siening dat mans objektief en vroue subjektief na sake kyk, is teenstrydig met haar ervaring. Virginia Woolf het in die 1920s al dié vraag gevra en self beantwoord: “Do we then know nobody? Only our own versions of them, which as likely as not, are emanations from ourselves” (Pippett 1953: 255).

Die feminis Wise (1986: 107) verduidelik:

Far from subjectivity tainting analysis, by exploring what men dismiss as subjectivity we can change or challenge a dominant ideological view much more successfully and efficiently than by slugging it out with ‘objective’ counter-arguments. That is, by invoking one type of reality (subjectivity), the other (objectivity) can be made to crumble before our eyes. I think we feminists should always look for versions which are contrary to the dominant ideology – and I would include the dominant ideologies of feminism here too.

Feminist biography is much less about who is the chosen subject, and much more about why they are chosen and how we go about looking at them.

Barry (1992:30) skryf van haar navorsing oor Susan Anthony dat deur haar fokuspersoon se subjektiewiteit “aan te raak”, sy naderhand begin agterkom het wat eg en waar omtrent Anthony is. Dit het haar 'n waarlik objektiewe en dialektiese verwysingspunt gebied waarvandaan sy die tradisionele historiese interpretasies van Anthony se lewe kon bevraagteken.

4.5.8 Feministe vind sirkulêre uitbeelding net so geldig as liniêre

Heilbrun (1994: 33-34) glo dat lewensbeskrywings deur mans die liniêre vorm van manlike seksualiteit volg in teenstelling met dié van vroue wat siklies verloop. Sy vra waarom die ewe betekenisvolle sikliese ritme van vroulike seksualiteit vir mans (en vroue wat geleer het om soos mans te dink) ongewoon en herhalend voorkom.

Backscheider (1999: 105) vind in vergelykings tussen ouer en meer onlangse biografieë dat die verskil tussen die uitbeeldings van die lewens van mans en dié van vroue meer verskil as wat in die werklike lewe die geval is. Sy verwys na William Epstein wat hierdie liniêre verloop van die intrige as die negentiende-eeuse “demand for the ‘myth’ of the straight line” beskryf. Vroulike narratiewe is lank reeds weerstandig teen hierdie “manlike” patroon van intrige. As George Eliot se roman *The Mill on the Floss* nooit by kritici byval gevind het nie weens die sirkulêre vertelstyl soos Backscheider beweer, is daar aansienlike ironie in die feit dat Eliot 'n manlike skuilnaam gekies het om as skrywer ernstig opgeneem te word. Dit is eers relatief onlangs dat die reglynige pad boontoe wat 'n mens se lewe en loopbaan veronderstel is om te volg, bevraagteken word. Backscheider (1999: 105) sê:

In the last fifteen years feminist and women’s studies specialists have pointed out how different the shapes of many women’s lives are from those of most men. They have created, at the least, a greater tolerance for unusual trajectories and life shapes and, at best, considerable interest in such biographies.

4.5.9 Feministe glo sosiale konteks en verhoudings is belangrik

Die tendens om nie net op beroemdes te konsentreer nie, maar ook op gewone vroue wat bewondering afdwing deur beperkings te oorwin, word verder gevoer. Feministiese biograwe ag dit sinvol om die lewens van 'n breër groep vroue in die konteks van gedeelde ervaring en onderlinge verhoudings te ondersoek (Hannam 1986: 4). Die feministiese biograaf stel dus ook belang in die verwickeldheid van maatskaplike bewegings en netwerke tussen vroue wat hulle vir sosiale verandering beywer. Die belang van hierdie benadering vir agtergeblewe etniese groepe lê voor die hand. Die beweegredes van manlike sosiale hervormers is nooit identies aan dié van vroue nie omdat hulle hul roepings anders benader. Die verskillende argetipiese rolle waaraan die twee geslagte se identiteite volgens die ses argetipes van Pearson gekoppel is, naamlik die man as “vegter” en die vrou as “martelaar” het baie hiermee te doen (Sien Hoofstuk 5).

Die uitbeelding van ondersteuningsisteme tussen vroue staan in direkte kontras met die konvensionele biografie waar die kollig veral vroeër amper uitsluitlik op die fokuspersoon geval het. In biografieë oor mans is dit steeds aanvaarbaar om ander mense heeltemal in die skadu te laat om sodoende die fokuspersoon se individualiteit te beklemtoon. Stanley (Backscheider 1999: 157) merk in dié verband op:

Conventional biography sees the rich complexity of a person's life as an embarrassment, an obstacle to finding the real person (...) and in writing biography, biographers have developed efficient ways of reducing complexity to manageable proportions.

Die belangrike invloed van vriendskappe op die professionele en persoonlike ontwikkeling van vroue is 'n fokuspunt van baie feministiese biografieë. Wagner-Martin (1994: 39) noem die navorsing van Smith-Rosenberg oor vriendskappe tussen vroue gedurende die laat negentiende eeu waarin ontdek is dat die meeste vroue hartstogtelike verhoudings met ander vroue gehad het terwyl hulle relatief gelukkig, of minstens pligshalwe, getroud was. Of dit ooit fisieke uitdrukking gevind het, is in die meeste gevalle onseker, maar menige sielsgenootskap blyk uit passievolle briewe wat bewaar gebly het. Dit dra by tot die vermoede dat vroue dikwels hoofsaaklik

getrou het omdat dit van hulle verwag is. “It questions the overarching social gender stereotype that women lead lives intent on finding some male partner to validate their existences” (Wagner-Martin 1994: 39). Bakscheider vind dat hoewel aandag aan die verhoudings as 'n unieke kenmerk van die feministiese biografie beskou word, dit aan die verander is. Sy glo ook dat sowel vroulike as manlike biograwe meer aandag aan verhoudings en huwelike gee, en skryf die groter sensitiwiteit aan feministiese druk toe.

Hannam praat uit 'n histories-sosiologiese oogpunt as sy sê vroue kan net verstaan word in die historiese konteks waarin hulle geleef het en teen die agtergrond van die sosiale, ekonomiese en politieke posisie van vroue van die tyd. Sy het 'n biografie geskryf oor die vroueregte-aktivis Isabella Ford. Hannam (1986: 9), gee toe dat dit belangrik is om erkenning te gee aan die spesifieke bydrae van 'n individuele vrou tot die bewegings en idees van haar tyd, maar met die volgende voorbehoude:

It is possible, therefore, to use Isabella’s life as a focus for exploring more general themes, such as the changes in the social position of middle-class women or the relationship between feminism and socialism. By studying the lives of individuals as part of a wider context, historians can avoid the danger of looking at events just through one person’s eyes and becoming too involved in the uniqueness of their personality.

4.5.10 Feministiese biograwe span nuwe soorte getuienis in

Dokumente soos foto's word op oorspronklike maniere gebruik as bewyse vir byvoorbeeld verhoudings tussen die fokuspersoon en ander mense. Ego-dokumente met hul inherente subjektiwiteit word deesdae as waardige getuienis van sosiale geskiedenis beskou. Feministe het die gebruik van hierdie soort getuienis in biografie oor die algemeen bevorder en gedemonstreer hoe om met sulke materiaal te werk (Bakscheider 1992: 153). Fotografiese getuienis kan vermoedens bevestig, bykomende fasette van 'n fokuspersoon se lewe suggereer en selfs die aandag vestig op temas wat andersins misgekyk sou word. Bakscheider (1999: 155 – 156) meen:

The availability of such evidence, decisions to use it, knowing how to interpret it adequately and accurately and ways of treating familiar kinds of evidence with new sensitivity undergird revisionary approaches.

4.5.11 Feministe gee nuwe aandag aan die verhouding tussen die biograaf en fokuspersoon

Volgens Backscheider tree die onsigbare outeur (wat onder die invloed van die New Critics geïgnoreer is), in die feministiese biografie uit die skadu na vore (1994: 157). Sy gee toe dat die betrokkenheid van die skrywer by die boek dalk problematies gemaak is deur Amerikaanse feministe wat die persoonlike ervarings van die biograaf as geldige getuïenis aanvaar omdat hulle glo persoonlike getuïenis is ook politieke getuïenis en daarom relevant. Backscheider (1999: 159) haal Sara Alpern aan: “Many women biographers believe part of their job to be attachment and re-visioning, and, therefore an active, not a neutral voice, is appropriate”.

4.6 Die rol van die biograaf in die feministiese biografie

As die grense van biografie verskuif, volg dit vanself dat die rol van die biograaf ook in 'n ander lig beskou word. Daar is aangetoon hoedat feministiese biograwe die stryd om die teenstellings *feit* versus *fiksie* en *objektief* versus *subjektief* waarmee konvensionele biografie nog altyd geworstel het, oplos deur die biograaf se unieke hantering van die stof as waardevol te akkommodeer.

Die manier waarop feministiese biograwe met hul hoofkarakters omgaan, versterk die vermoede dat veral vroue fokuspersone kies wat raakvlakke met hul eie persoonlikheid, uitdagings en omstandighede toon. Barry (1986: 42 - 43) erken dat sy meer van haarself geleer het deur die interaksie met haar fokuspersoon. Sy vertel van Ascher, De Salvo en Ruddick wat in die boek *Between Women*, hul “literêre verhoudings” met fokuspersone beskryf. Terwyl sy haar verdiep in iemand anders se lewe, begin 'n skrywer haar eie lewe in die lig daarvan ondersoek. Dit is nodig dat die biograaf die basis van haar aanvanklike belangstelling verstaan en bewustelik die verhouding verken soos dit ontwikkel omdat dit grootliks haar beleving, interpretasie en voorstelling van die fokuspersoon beïnvloed.

Iles (1992: 4) bespreek die verskillende gesigspunte waaruit 'n biografie geskryf kan word en verken die implikasies van elk. Hoewel dit uit die oogpunt van 'n feministiese biograaf geskryf is, is dit op biografie in die algemeen van toepassing.

4.6.1 As die outeur haar rol as dié van biograaf sien, bedien sy haar van “fiksie onder eed”, 'n konsep wat ook deur konvensionele biograwe aanvaar word en deur Holmes (1995: 15) as “inventing the truth” beskryf word. MacCarthy noem die biograaf “an artist upon oath” (Kannemeyer 1989: 32). Dit is oor hierdie arbeid wat die studie gaan. In hierdie geval sal 'n biograaf geen steen onaangeroerd laat nie om alle inligting omtrent haar fokuspersoon in te samel en in die lig van haar verworwe insig vir die leser te verwerk.

4.6.2 As die outeur haarself as fiksieskrywer sien, neem sy die verantwoordelikheid op haar om karakters vir haar storie oor iemand se lewe te “skep”. Die verhaal is nie streng gesproke 'n biografie nie en kan oor 'n onbekende persoon handel. Die skrywer aanvaar aanspreeklikheid vir *moontlike* karakters eerder as letterlik *ware* karakters. Romans is dikwels lewensverhale geklee in fiksie soos wanneer 'n vroueskrywer eietydse temas verken en die karakters werklike mense is waarin haar vriende hulself herken. Hulle is miskien gedokumenteerde “gevalle” of tipes teen die agtergrond van histories geverifieerde gebeurtenisse soos die Xhosavrou Poppie in Elsa Joubert se roman *Die swerfjare van Poppie Nongema* oor die gefragmenteerde lewe van swartmense in die apartheidsjare. Die fokuspersoon van so 'n “geromanseerde” lewensverhaal sal waarskynlik anoniem bly, hoewel literêre kritici haar assosiasie met die skrywer mag ondersoek om meer van laasgenoemde te wete te kom.

4.6.3 As die outeur haarself as navorser sien, onderwerp sy haar aan heeltemal ander reëls, naamlik om aan die leser wie se belangstelling in die onderwerp suiwer akademies is, wetenskaplik gefundeerde werk te bied. Een van die uitdagings waarvoor sy te staan kom, is die aanbieding van verwysings sonder

om die aandag af te trek van die navorsingsresultate, wat die werk sy besondere vorm gee. Daar is kritici van die biografie wat heeltemal teen interpretasie gekant is en ander wat van mening is dat al die onverklaarde “los drade” in die lewe van 'n bekende in 'n biografie netjies “vasgeknoop” moet word.

4.6.4 As die outeur haarself as redigeerder sien, val die kollig net soveel op watter gegewens ingesluit as op watter uitgelaat word. Afhangende van haar eie ingesteldheid, beskou sy sekere feite as van min of geen belang nie terwyl die volgende persoon dieselfde feite as deel van die hoofstorie mag beskou. Sy veroorloof haar die vryheid om haar eie spesifieke weergawe te kies aangesien seleksie in die biografie onvermydelik plaasvind. Sy moet van die proses bewus wees in plaas daarvan om dit te ontken.

Hierby kan nog minstens twee rolle gevoeg word:

4.6.5 As die outeur haarself as historikus of antropoloog sien, moet sy bedag wees op watter lig haar studie van 'n bepaalde individu op die geskiedenis werp aangesien biografieë die enigste kontak mag wees wat sommige lesers met die geskiedenis het, meen Hannam (1986: 4). Sy reken die fokus op 'n sekere individu se unieke persoonlikheid ten koste van ander verdraai die feit dat die fokuspersoon 'n veel groter groep mense byvoorbeeld feministe, verteenwoordig wat almal 'n rol in die proses van sosiale verandering gespeel het. Dit kan lei tot 'n skewe beeld van die historiese proses en die aard van die beweging wat die groep verteenwoordig (Hannam 1986: 8).

Gutiérrez (1992: 56) gaan sover as om te verklaar dat uit die feministiese perspektief die biografie van enige vrou deel van die nuwe herskrewende geskiedenis is. Die biograaf moet totaal betrokke wees, nie alleen by die onderwerp van haar biografie nie, maar ook by haar wêreld. Sy glo: “In a last analysis I would say that the biography of a woman, if written honestly and well founded, is bound to be a feminist biography”.

4.6.6 As die skrywer haarself as 'n psigobiograaf sien, sal sy die soeklig laat val op haar fokuspersoon aan die hand van verskillende sielkundige persoonlikheidsteorieë: hoe meer eklekties, hoe meer geloofwaardig. Hoewel sy op hierdie manier leidrade tot die misterie van die wisselwerking tussen die fokuspersoon se persoonlikheid en haar uiterlike omstandighede sal probeer gee, moet sy simplistiese verklarings ten alle koste probeer vermy. In die lig van die mitologiese en sielkundige maatstawe waarmee 'n greep uit die lewe van Ingrid Jonker aangepak word, vertoon die biografie in Hoofstuk 6 baie van die kenmerke van die psigobiografie.

4.7 Die rol van die fokuspersoon

Iles (1992: 7) sien die fokuspersoon wyer as net die herkenbare onderwerp van die biografie. Die fokuspersoon kan volgens haar byvoorbeeld die volgende rolle vervul.

4.7.1 As sy as *bona fide* fokuspersoon vir 'n biografie optree, moet die skrywer dit duidelik maak dat die fokuspersoon apart staan van die voorstelling wat die skrywer van haar in die biografie maak. Sy kan nie soos 'n probleem netjies opgelos en finaal geliasseer word om plek te maak vir die volgende onderwerp nie. Omdat die eindproduk soos 'n chemiese reaksie tussen twee stowwe is, in hierdie geval die biograaf en haar fokuspersoon, gaan elke kombinasie uniek wees. Daar kan verwag word dat die fokuspersoon se groeiproses die skrywer gaan raak en beïnvloed.

4.7.2 As sy as informant of navorsingsdeelnemer optree, is sy nie in die ware sin van die woord 'n fokuspersoon nie. Sy bly meestal onbekend hoewel die navorser bekendheid mag verwerf vir haar biografiese arbeid. As een van baie bronne van inligting kan sy nie verwag om die formaat van die ondersoek te beïnvloed nie. Sy sal wel antwoorde op spesifieke, gedefinieerde probleme van die skrywer kan verskaf. Sy mag selfs as die probleem *per se* beskou word. Sy word agtergelaat sodra die verlangde inligting verkry is en dit mag wees dat sy haarself nie in die finale produk herken nie. Sy mag toestem om inligting te gee sonder om presies te weet waarvoor dit gebruik sal word. Dit

bring etiese kwessies na vore. Sy mag gekies word omdat sy as 'n tipe of 'n uitsondering gesien word of omdat haar lewe buitengewone wendings geneem het.

4.7.3 As sy as 'n karakter in iemand anders se biografie optree, sal sy waarskynlik anoniem bly, behalwe as die outeur baie bekend is. In so 'n geval sal die bronne waarskynlik goed nagevors en bekend wees. Of die biograaf haarself sien as herorganiseerder of bloot navorser en optekenaar van iemand anders se lewensgeskiedenis, sy bly aanspreeklik teenoor die fokuspersoon, die leser en haarself.

4.8 Die rol van die leser

André Breton (in Backscheider 1999: xiii) sê oor die rol van die leser: “Tell me whose life you read. Tell me who haunts you; I will tell you who you are.” Hieruit blyk dat aan die leser ook 'n eiesoortige rol toegeken word in die interpretasie van 'n feministiese biografie. Wagner-Martin (1994: 4) beaam dit wanneer sy kommentaar lewer oor die rol van die leser:

Women readers are demanding narratives of women’s lives told with one focus on the subject’s interior life and another on the external values and conflicts they, as women, recognize. What changed in biography during the 1960s and the 1970s was that readers developed a new consciousness about both the facts of women’s lives and the many possible ways stories about those lives might be told.

Vroue het al meer die lesers van biografieë geword en wil die verskil in die uitbeelding van mans en vroue se lewens daarin sien. Veranderings aan die literêre vorm het noodwendig gevolg weens vroue se idees oor wat wetenswaardig is. Dale Spender (in Stuart 1992: 59) sê vroue lees biografieë oor geslagsgenote omdat hulle 'n kykie (wat hulle vroeër ontsê is) wil kry in ander vroue se private wêreld, oor hoe hulle hulself en die lewe gesien het, hul bronne van mag en hoe hulle beroepe met huishoudelike pligte versoen het. Volgens Martin (1994: 4) wil moderne vrouelesers die fokuspersoon se lewe geplaas hê in die konteks van haar posisie in die gesin, haar

verhouding tot ouers en sibbe, haar skoolondervindings, fisieke en seksuele gesondheid en selfs intieme persoonlike besonderhede soos byvoorbeeld haar stryd om gewig te verloor. Sulke besonderhede mag vir lesers van konvensionele biografieë beuselagtig voorkom, maar moet gesien word in die lig van die behepthed met die vroulike liggaam waarvan die invloed deur die meeste mans nie eens vermoed word nie.

Die tyd en plek waarin die biograaf haar bevind, sal die vrae bepaal wat sy sal vra en ook die aspekte waarop sy sal fokus. Daarom is dit vir feministiese skrywers van besondere belang dat biograwe hul benaderings en belangstellings duidelik aan die leser sal stel om kritiese en ingeligte studie moontlik te maak. Die uitbreiding van die kanon om erkenning aan vroue en minderheidsgroepe te gee, hang saam met die postmodernistiese afbreek van die streng magsverdeling wat tradisioneel tussen skrywers en lesers bestaan het. Skrywers het nie meer die mag om aan lesers voor te skryf (hier is die feite en klaar) nie. Lees word 'n aktiewe proses waartydens lesers toegelaat word om hulle eie gevolgtrekkings te maak (Stanley 1986: 44). Dit gee aan die leser as interpreteerder 'n deurslaggewende rol in die betekenis van 'n literêre werk en ontnem 'n hoog aangeskrewe letterkundige werk baie van sy glorie. Vir Stanley is dit een van die ware feministiese dade wat skrywers en lesers verrig. 'n Gematigde feminis soos Backscheider (1999: 10) stem nie heeltemal hiermee saam nie. Haar standpunt is dat lesers van 'n oortuigende biografie met 'n goed ontwikkelde en konsekwente standpunt 'n begrip van die fokuspersoon vorm wat ooreenstem met die siening van die biograaf: “The biographer’s X is now their X”. Volgens Backscheider is daar 'n kontrak tussen biograaf en leser. “More than a bridge, it is a primary signal of the writer’s relationship to readers and to content”(Backscheider 1999:10). Hierdie stelling sal gekwalifiseer moet word met die voorwaarde dat die leser ten volle ingelaat word by die biograaf se gevolgtrekkingsproses sodat sy as leser haar eie ingeligte besluite oor die fokuspersoon kan neem.

Die oogmerke, vereistes en verwagtings van biografieaanhangers bly volgens Backscheider naby mekaar, of dit lesers van die konvensionele “outoritêre” of die feministiese biografie is. Lesers is gewillig, selfs begerig, om vanuit 'n gemakstoel te

deel in 'n ander persoon se lewe. Hulle weet daar was/is 'n werklike persoon agter die boek, emosies wat nog natril, en betekenisvolle optredes waarvan die reperkussies waarskynlik nog naspeurbaar is. As biograwe en hul fokuspersone medewerkers is, dan is biograwe en hul lesers sielemaats, sê Backscheider (1999: 226).

Samevatting

Vir feministe is die statur van 'n fokuspersoon nie so bepalend vir die sukses van die biografie as wat die konvensionele biografie impliseer nie. Die klem lê eerder op hoe die biograaf die geleentheid tot selfekspresie laat saamval met die uitbeelding van die lewe van haar fokuspersoon. Afgesien van onderlinge verskille in die radikaliteit van die feministiese literatuurbenaderings, is literatuurkritici volgens Backscheider (1999: 159) dit eens dat hierdie tekssoort op die voorpunt van biografiebeoefening is. Feminisme het die studie van geskiedenis en letterkunde omgekeer en vroue van die rand van die kultuur na die middelpunt verskuif. Biografie is steeds besig om toegankliker vir die lewens van vroue te raak met die gepaardgaande verlies aan afgebakende geslagsrolidentifikasie. Vrouebiograwe is begeesterd om 'n groepidentiteit en 'n geskiedenis vir vroue te vind wat 'n atmosfeer van afwagting meebring. Daardeur word die biografie met nuwe energie en intensiteit besiel. Sy is oortuig dat:

Like music, biography will continue to exist in myriad forms, and, like the lovers of music, readers of biography will differ in their favourite kinds, enjoy several kinds, and, in tune with their moods and needs, select different kinds at different times (Backscheider 1999: 227).

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 hooftemas van Plath se lewendraaiboek. 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

kleeftand 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 eggenotes 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 aandrag 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 biegestelsel 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 kunstenaar). 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 lewensdraaiboek soos gepostuleer deur Eric Berne in sy teorie, *Transactional Analysis (TA)*, waarvolgens mense se optrede gerig word deur 'n lewensdraaiboek (*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 oordaad 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 smee 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, geïmmobiliseer 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 lewendraibook 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, gesigsuitdrukings 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 persoonlikheidsbotsings 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.

Hoofstuk 6:

'n Greep uit die lewe van Ingrid Jonker as eksperiment in feministiese biografie

Opdrag

Wees jy die pad waarlangs ek weer
kaalvoet oor die dubbeldorings loop
Na waar die varing en die varkblom bloei
die gousblom kranse oor die velde knoop...¹

Eendag, lank gelede, was daar 'n klein vlasblonde Afrikaanse dogtertjie met die uitheemse naam Ingrid. Sy het intense, bruin bokkie-oë gehad waarin al haar emosies weerspieël is. Haar oë het soms amper te groot vir haar gesig gelyk.² Sy het mense laat dink aan 'n elfie of 'n nimf, selfs toe sy al groot was en daarom het almal gesê sy het die gawe van ewige jeug. Ingrid het saam met haar ouma, haar ma en haar ouer suster Annetjie langs die see gewoon. Party dae het sy van die skool af weggedwaal na haar gunstelingplek, die dennebos agter die skool. Só het sy nie net van die “meedoënlose somme”³ ontsnap nie, maar as sy doodstil op hierdie betowerde plek gesit het, het die hasies uitgekom en naby haar gewei, om skielik weg te spring wanneer 'n dennebol neerplof. Hier het sy gesit en droom, en dikwels vergeet om terug te gaan skool toe. Die bome was vir haar ou vriende. Sy het blomme, bessies en takkies van struik wat sy nie geken het nie, gepluk en dit aangedra skool toe om uitgeken te word. Sy kon ure lank doodstil sit en net kyk: na die wieg van 'n tak, 'n voëltjie, 'n akkedis, 'n plant. Sy het die roep van voëls geken en kon hulle uitken. Met haar skewe glimlag, verwondbare oë, haar “vlinderbewegings”⁴ en haar binnetoe kyk, was sy 'n eenkantkind en het sy, behalwe haar sussie, nie eintlik mensemaats nodig gehad nie.

Eendag, toe hulle twee in die bos sit en sy lank voor haar uitstaar, vra Annetjie, wat gesit en lees het: “Hoekom lees jy nie 'n boek nie?” “Ek skryf 'n boek,”⁵ kom die antwoord. Teen daardie tyd het Ingrid reeds besluit sy sou 'n digter word.

Dit het haar altyd gefassineer hoedat woorde, as jy die regtes agter mekaar inspan, die wêreld vir 'n mens nuut en anders kan maak. Die toeheid en noutes in die lewe kon gewoonlik met woorde oopgeskryf, besweer word. Dit was die Hallelujaboek wat haar geleer versies skryf het, en soos haar pa, wat sy eers later leer ken het, en 'n paar generasies Afrikaanse kinders voor en ná haar, het sy gou al wat 'n Hallelujalied is uit haar kop geken. “Dit is my roemtaal, dit is my lied... DJesus my heiland...”⁶ het haar ouma vroeg soggens lispelend vir die hoenders gesing as sy die agterplaas in patrone gegee het. Wat die kind getref het waar sy soggens in haar bed van die gesing wakker geword het wanneer die laaste sterre verdwyn en die soet geur van die perskebome in die môredou opslaan, was nie soseer die betekenis van die liedere of selfs die melodieë nie, maar die woorde. Elke vers het verras met sy onverwagse rymende slot. Hierdie liedere het reeds vir haar “die struktuur, ritme en die geheim van die poësie bevat”⁷ en daarom het die ontluiking van Ingrid se digterlike stem nou verband gehou met die meevoerende woorde van die Hallelujaboek en met die kinderlik-opregte geloof van Ouma Annie.

Die Jonkersusters het in hul onmiddellike natuurlike omgewing veel gevind om 'n ryke verbeeldingswêreld te ontwikkel: hulle het veldvrugte soos brame en appelliefies gepluk, beseerde diertjies verpleeg, paddavisse gevang, wier en skulpe uit die see versamel en lang sorgvrye dae aan hulle eie speletjies bestee. Een hiervan was “secrets”: optelgoed soos vere, krale, klippies, stukkies blinkpapier, skulpe of blomme wat hulle op vele wandeltoegte versamel het, in 'n blikkie gesit of met 'n stukkie glas bedek het. Die “secret” is êrens begrawe om baie later weer opgediep te word, maar Ingrid het besluit hare moes vir ewig daar bly, want, het sy gesê: “'n mens kan nie net vat nie, jy moet terugsit ook”.⁸

Ingrid het vroeg geleer om op haar eie pogings staat te maak om haar doelwitte te bereik, want haar mense was baie arm en het dikwels die paar stukkies huisraad wat

hulle gehad het, opgepak en 'n ander blyplek gaan soek, altyd naby die see. Ouma Annie kon die waterblommetjies, alikreukels en ander kos uit die see wat hulle in hul rokke aangedra het, in geurige disse omtower. Die veld en see rondom Gordonsbaai, die Strand en Durbanville, die dorpe waartussen hulle rondgetrek het, was ryk en vrygewig. Hulle het eendag padkos gevat en die rivier myle ver deur die veld gevolg om die oorsprong te soek, maar moes teen die aand onverrigtersake terugkeer.

Uit beide Anna en Ingrid se latere vertellings spreek heimwee na 'n sorgvrye kindertyd vol verwondering en ontdekkings. “My childhood? I found a way of making my own happiness and I suppose that was the beginning of my poetry”, skryf Ingrid⁹ later toe die mense wat haar gedigte gelees het, meer van haar wou weet.

In “n Daad van geloof ”¹⁰, net voor haar dood geskryf, vertel sy hoe sy as kind wakker word terwyl haar ouma viskoppe skoonmaak en die bekende paraffienreuk meng met die reuk van reën en winter en see:

Ek kruip dieper in die warmte van vertroutheid. Die kleur van die bossietee is warmbruin, dit is geurig soos heide. Bossiestee, kalkoentjies, heide. Die stofie sing.

‘Poplap.’

‘Ek slaap nog, Ouma.’

Terwyl die kind haar brood met vet en gouestroop daarop eet, gaan haal die ou vrou haar verslete Bybel. Die atmosfeer is “warm soos die lappieskombers en die tee en die sorgsame stem vertrou soos die blou bearde hande.” Ingrid self laat Uys Krige¹¹ dink aan die veldblommetjie, - in die volksmond bekend as “kalkoentjie” - wat sy dikwels as beeld gebruik:

Om haar ganse kinderdae vas te vat in 'n enkele beeld van twee woorde, “my kalkoentjies” – die pragtige bruinrooi blommetjie wat met die koms van ons Bolandse lente oral in die oop veld teëgekom word – is 'n wonderwerkjie van frisheid, varsheid, ongereptheid, spontaneïteit.

Jack Cope dramatiseer 'n toneel uit Ingrid se kinderjare in sy huldeblyk "A Crown of Wild Olive"¹² waaruit iets blyk van die atmosfeer waarbinne haar sielkundige draaiboek beslag gekry het: 'n Blonde kind met windverwaaide hare en groot bruin oë sluip op sagte voetjies agter haar ouma aan na 'n kaai waar vissersbote vasmeer. "The little girl is full of mischief and adventure and love towards her ouma. But deep down the tears are being stifled." Wat die rede vir die ongestorte trane is, sê die skrywer nie, maar die afleiding is dat dit die armoede en die stryd om voortbestaan moet wees, met die suggestie dat die onderliggende verdriet die twee saambind. Waar die ouma vroegoggend die vissersbote tegemoet gaan om met die meeu te ding vir 'n paar afvalviskoppe, dit in koerantpapier toedraai en die pad huis toe aandurf, het die kind groter planne. "The child goes near the men and stares at them with her very large pleading eyes curling a flaxen lock around one finger. She knows how sad she can look." Kort daarna haal die kind haar ouma uitgelate in. In haar handjies lê 'n hele vis: kop stert én lyf.

Anna vertel hoe hulle die hoë duin buitekant Gordonsbaai "Garlicks" genoem het, vernoem na die groot afdelingswinkel, omdat daar die wonderlikste skulpe opgetel kon word. Dit was net so begeerlik as die duur items in dié winkel. Ouma Annie het hulle geleer dat dit baie belangriker is om iets uit niets te maak as om nuwe goed te koop. Sy het die verslete matjie wat Annetjie en Ingrid met kleurkryt "n verjongingskuur" gegee het, trots ten toon gestel.

Nog 'n kreatiewe speletjie waar die kinders iets uit niets gemaak het, was "Stinkbottels". Hulle het bottels of blikke op die vullishoop van die hotel op Gordonsbaai opgetel, gevul met vreemde konkoksies bestaande uit "geurmiddels" van die badkamer, die kombuis en veld. Terwyl die veldkos "ingelê" in lekkerruikgoed uit die badkamer en gegeur met enigiets uit die kombuis op 'n wegsteekplek staan en verouder, het hulle met die aweregse plesiersin van kinders die slegte reuk met genoegdoening afgewag in die hoop dat hul ouma dit nie sal ontdek nie.

By die kleibank het hulle poppies, osse en "tamatiesop" van die rooi klei gemaak. Dit was 'n eenvoudige wêreld waarin dit veilig vir kinders geag is om vryelik in die veld,

die bos of by die see rond te dwaal en te speel. Daar was skynbaar nie by die grootmense of die Jonkersussies enige gedagte aan gevaar nie en op hul ontdekkingstogte het hulle dikwels by die kleurlinghuisies aangedoen vir vetkoek en koffie.

Ongeveer veertig jaar later sit Anna Bairos (née Jonker) as 46-jarige vrou in haar kliphuurhuisie op Kampsbaai in Kaapstad en skryf haar herinneringe aan Ingrid se kinderdae om lesers die “waarheid” oor haar beroemde suster as kunstenaar en as mens te vertel. Sy is ook vaardig met die pen, want sy is ook mos 'n Jonker. Sy wil vertel van al die voetpaaie en afdraaipadjes waarlangs Ingrid haarself soos 'n “secret” weggebêre het in die alledaagse dinge: slapende lammertjies, plantsteggies met die belofte van selfstandige groei en die saluut van 'n verbyvarende skip (soos sy dit in die gedig “L’art Poetique” beskryf) om later getransformeer in haar verse met sintuiglike krag na vore te kom. Anna skryf¹³:

Ingrid Jonker se onstuimige lewe en tragiese dood, nou al byna twaalf jaar gelede, gooi steeds 'n skaduwee oor haar werk. Dit roep by mense die beeld op van 'n jong digter wat smag na die dood, wat die dood voorspel en daarop afsnel.

Tog, sy was 'n liriese digter. En 'n liriese digter het veel vreugde in sy geestesamestelling nodig. Klein vreugdetjies, klein deernissies, groot gul vreugde. Dit het Ingrid ook gehad. Sy het immers kon luister na die toktokkies in hul fyn-ver kring, sy het die maan gesien waar hy met sy boepens in die lug by die gousblomme gaan slaap.

Waar en wanneer? Miskien toe sy klein was, 'n vlasblonde kind, skraal, ingetoë, met verwonderde groot bruin oë, wat toe reeds met voordigterlike opmerkzaamheid en oordeel alles ingeneem het – later sou dit in die eerste aarselende gediggies en nog later in die helder lied van haar volwasse werk uiting vind.

Wanneer Ingrid self van haar kinderjare vertel, gebruik sy verkleinwoorde, wat die indruk van bejammering deur haarself en ander skep: “Die lewe soos ek hom ken, het

vir my begin op 'n afgeleë plasie in die distrik Douglas. (...) My vader was nie destyds saam met die klein gesin nie.”¹⁴ Waarom “die klein gesin”, bestaande uit Beatrice Jonker en haar twee klein dogtertjies, so saam met die kinders se grootouers op die rand van haweloosheid rondgetrek het, is onduidelik, aangesien Ouma Annie Cilliers van 'n vooraanstaande Hugenote-familie was. Een van haar seuns, Ingrid se Oom A.C., was 'n professor aan die Universiteit van Stellenbosch. Ingrid vertel voorts: “Die datum van my geboorte, wat *ook* (eie kursivering) nie ooreenstem met die doopsertifikaat nie, is sover ons weet 19 September 1933”.

Oor haar geboortedag en -jaar is daar inderdaad nie eenstemmigheid nie en sy is eers as kleuter gedoop. Onsekerheid oor haar identiteit skemer deur in die mededeling. Later sou sy aan 'n psigiater vertel dat sy altyd eenkant en verstote gevoel het en bang vir alles was. Die radarfyn preverbale aanvoeling van die kunstenaar kom na vore in die manier waarop sy familie en vriende se simpatie oor die omstandighede rondom haar geboorte geïnternaliseer het. Sy was haar ouma se “hartseerkind” en Anna vertel: “Reeds voor haar geboorte het die skaduwee oor haar lewe gehang”¹⁵. Die “skaduwee” kon dus nie na 'n morbiede geaardheid verwys nie, maar eerder na haar ouers se huweliksverbrokkeling rondom haar ontvangenis. Abraham Jonker het sy vrou Beatrice blykbaar verdryf omdat hy haar van ontrouheid verdink het en derhalwe nie geglo het dat hy die vader van die jongste van die twee dogtertjies was nie. Volgens ander het Beatrice hom vrywillig verlaat, onder meer weens sy drankmisbruik.

Behalwe die een keer dat hy Annetjie as kleuter vir 'n besoek kom haal het en 'n opwentol vir die baba saamgebring het, het hy geen kontak met sy dogters tot in hul vroeë tienerjare gehad nie. Ingrid het aan vriende vertel dat Abraham sy vaderskap van haar periodiek ontken het en Anna verwys na 'n insident toe hulle as kinders op die mat gespeel en Ingrid haar “gebroke aangekyk het oor een of ander ongeregtigheid”¹⁶. Beatrice het teenoor die ouma opgemerk: “Hoe kan sy nie sy kind wees nie? Sy het dieselfde gebroke kyk in haar oë.” Wat die kindergemoed daarvan verstaan het en of sy bewus was dat haar vader verkies het om geen kontak met haar te maak nie, sal duister bly, maar Anna sê: “Sy (Ingrid) het dié woorde nooit vergeet

nie, nooit daarvoor uitgevra nie, dit net gebêre totdat dit in ontreding en verstotenheid verklaar is".

Hoewel sy van haar ma én ouma moederliefde gekry het, was daar dus nie die sekuriteit van 'n vader wat in die patriargale samelewing waarin Ingrid van haar identiteit bewus geword het, in die oë van die buitewêreld legitimiteit aan haar bestaan kon verleen nie. Nadeliger nog was die feit dat die afwesige, dog waarskynlik alomteenwoordige vaderfiguur, in 'n atmosfeer van spanning gehul was. Hy is regstreeks verantwoordelik gehou vir Beatrice se senuwee-ineenstorting en miskien onregstreeks vir die kanker waaraan sy gesterf het. Aangesien Ingrid sterk met haar moeder geïdentifiseer het, kon sy dit onbewustelik op haar geneem het om die aanvaarding by Abraham te probeer verwerf wat Beatrice as slagoffer van sy jaloesie verbeur het. Volgens Van der Merwe¹⁷ het hierdie toedrag van sake daartoe bygedra "dat sy sedert haar geboorte as't ware gedoem was".

Catherine de Villiers, Ingrid se susterskind, sien die rolle wat die susters gespeel het, soos volg: "Ingrid was the treasure to be looked after. And my mother was the responsible one."¹⁸ Van die Jonkervroue, wat haarself en Simone insluit, sê Catherine: "The Jonker women were always poor, always moving and insecure in relationships,¹⁹" wat aanduidings van 'n familiedraaiboek gee.

Biografiese verkennings is geneig om die ontberings wat die Jonkersusters se "ongelukkige" kinderjare gekenmerk het, te beklemtoon in die soeke na 'n verklaring vir die berekende, planmatige, amper gedistansieerde wyse waarop Ingrid op haar einde afgestuur het. Die vaslegging van haar persoonlike draaiboek van gedoem te wees, spreek uit die idillies-weemoedige karakter wat haar vroeë kinderherinneringe aanneem. Maar hoewel Beatrice se siekte 'n lang skadu oor die susters se lewe gegooi het, toon hul herinneringe uit dié tyd 'n groot mate van geborgenheid binne die uitgebreide familie. Daar was oorvloedige sintuiglike stimulasie vanuit die landelike omgewing wat hul kindertyd oneindig verryk het ondanks 'n gebrek aan aardse goed.

Behalwe die pop wat Ingrid gekry het toe sy 'n blommemeisie op iemand se troue was, het die susters nie gekoopte speelgoed gehad nie. Daar was wel die selluloïedepoppies wat sy met klippe platgerol het, 'n storie wat Anna vertel om Ingrid se beheptheid met die dood te illustreer. In die lig van haar latere geskiedenis is hierdie speletjie betekenisvol, maar as haar lewe anders verloop het, sou dit waarskynlik aan die sadisme eie aan 'n normale kind toegeskryf gewees het as 'n manier om die vreesaanjaende konsep van die skynbaar totale annihilasie van die dood te besweer. Dit was 'n ritueel waartydens die poppies met blomme aangetrek, van stralekrans voorsien en ná hulle “dood” plegtig begrawe is.

Reeds op vier, vyf jaar het Ingrid die ongekunstelde bo die gekunstelde verkies, sê Anna. Ingrid het eendag aangekondig dat hulle haar voortaan “Gousblom” moes noem na haar gunstelingblom. Anna sê sy het minder sin in die gekultiveerde tuinblomme, behalwe die rankrose, gehad.

'n Te direkte biografiese interpretasie van haar werk is skaars moontlik, want soos Cope²⁰ dit stel, sy het geen onderskeid tussen die lewe en die poësie getref nie. Die feit dat sy in wese kind gebly het, het niks goeds vir haar volwasse verhoudings ingehou nie, maar dit was 'n eienskap wat haar as liriese digter goed te pas gekom het. Haar impulsiewe uitstortings oor die lewe, die liefde en verraad het spontaan uiting gevind in die onmiddellikheid van haar digkuns. 'n Voorbeeld van die sterk biografiese inslag van haar gedigte is “Gesprek op 'n hotelterras” waaruit die afgemete, meedoënlose afloop van haar lewensdraaiboek blyk:

My dood klop agter my oogappels soos die maan
 Ek hoor hom roer agter die galme van die branders
 Ek meet sy gang soos die sleepsel van 'n slak
 Die dae val soos mossies in die aarde
 En elke woord het die aanskyn van die Niet

Ons, op die oop terras, tel die jubeling van die sterre
 As jy lag breek die ritmiese pad van die werkers oop in my are

Meet ek die daad van jou oë die einders
 Hoor ek die dag verbysluip soos 'n kind vol geheime
 En sou jy my vra waaraan ek altoos dink sou ek antwoord

Kind, 'n rankrosie, of 'n glas water

As die “rankrosie” die natuur verteenwoordig en die water in die glas tot die water in die see uitgebrei word, is dit saam met die “kind”, drie sentrale elemente in haar werk, hoewel skynbaar lukraak opgenoem in die gedig,. Die frase “'n kind vol geheime” staan in die lig van haar poëtika vir die konkrete voedingsbron van haar hele oeuvre.

Weens die ongebondenheid van haar kinderjare het sy ervarings eerstehands opgedoen. Tot op die dag waarop sy op 31-jarige leeftyd al haar profesieë in vervulling laat gaan het, was dit opmerklik hoe eerlik en ongekunsteld sy was - 'n kind vol teleurgestelde verwagtings. Haar psigiater en haar vriende vertel dat sy dikwels soos 'n dogtertjie opgetree en aangetrek het. Die allure van ewig kindwees het deel van die kultus van Ingrid Jonker geword.

Cope²¹ vertel dat sy onderskeid tussen mans en vrouens, veral in die kunste, verag het. Sienings soos dat vroue oor die “dop” van die lewe skryf en nie oor die essensie nie, het haar lip in afsku laat krul.

‘But you,’ she was told, ‘you write like a man. Experience, feeling, vision going through in a flood, the lines and images pure and bold and direct. And the words edgeless, luminous like new-found diamonds. Poet, not a poetess.’

Smiling and amazed with doubt she said: ‘Yes, people have told me I write like a man. But do you want to forget that I’m a woman?’

Dié skynbare teenstrydigheid kan verklaar word in die lig van Ingrid se karakteristieke eerlikheid: sy wou hê haar werk moes beoordeel word op grond van haar eie unieke styl en nie gemeet aan sogenaamd manlike of vroulike kenmerke nie.

Uys Krige, wat sy vanweë sy kritiese benadering tot haar werk “The Iceman” genoem het, som haar besondere styl soos volg op:

In haar beste gedigte eien jy altyd onvermydelik hierdie stem van Ingrid, hierdie suiwer liriese stem met sy spontaniteit, sy vloeiende gang, sy welluidende toon, fyn innerlike musiek. Hoe sing die stem op sy suiwerste in ons gedagtes, ruis hy soos 'n ver geheime musiek na in ons bewussyn.²²

Haar ongebonde kinderjare het sekerlik daartoe bygedra dat sy nie geneë was tot rigiede geslagsroltoekennings nie. Beatrice was 'n onkonvensionele, vrysinnige soort mens wat haar kinders vryheid van beweging, leesstof en denke gegee het. Die naam wat sy vir haar jongste dogter gekies het, het glad nie die familie se goedkeuring weggedra nie omdat dit nie 'n familienaam was nie. Die sedige tantes was tydens familiebyeenkomste in die Paarl ook ontsteld omdat sy haar dogtertjies kaal in die Bergrivier laat swem het, onthou Anna.

Dit was ook sy wat hulle deernis met die skuldiges geleer het, soos die dag toe sy die geskokte motoris getroos het wat haar kinders se troeteldier doodgery het. Hoewel hulle haar met 'n soort heldeverering onthou en sy vir Ingrid wonderlik slim was, was sy geestelik en liggaamlik broos en was dit die praktiese Ouma Annie wat vir die gesin gesorg het. Oupa Swart Fanie Cilliers was 'n invalide wat die huis vanuit sy bed geregeer en vol grappige stories was. Anna het haar kleinsus se skaterlag van agter hul oupa se rug onthou waar sy dikwels ingekruip en haar aan hom verluister het. Hy is in hul huis in Durbanville dood toe Ingrid ongeveer vyf jaar oud was, een van haar vroegste kennismakings met die dood.

By die ryk Malans van Constantia was hulle altyd in “die volk se huisies, en altyd in onguns”.²³ Hulle kon ure lank na die werksmense se stories luister. “In die skynsel van die kolestoof het Ingrid se oë geblink van die lag en het sy saggies 'n raak woord of segswyse agterna geprewel,” vertel Anna. Hul reputasie as wilde, ongetemde meisiekinders is in stand gehou deur speletjies soos om op die varkkraal se muur te staan en op die varke se rûe af te spring, te ry tot aan die ander kant en weer by die hek af te spring. By hulle ryk nefies op Stellenbosch het hulle hulle vergaap aan die

muurkas vol speelgoed. “Maar eintlik het ons nie geweet hoe om met sulke goed te speel nie, en dit het ons verveel. Alles was te deftig, te skoon, en die geur van laventel in die huis was vir ons te verfynd.”²⁴

Sy skryf in 'n outobiografiese skets *'n Daad van geloof* hoe sy eendag op pad skool toe na die see gekyk en dit haar aan 'n groot wit blom laat dink het. Sy het haar ouma se gekraakte ou handsak, wat moes diens doen as 'n boeksak, oopgemaak om dié digterlike vonds sommer dadelik in haar boek te skryf. Maar skielik het 'n plan haar te binne geskiet en sy is terug huis toe. Sensitief vir die ou vrou se gevoelens, kies die kind 'n intieme oomblik, saam met haar ouma gebuig oor die vreugde van 'n geel, pas geopende pampoenblom, om aan te kondig dat sy haar gedigte gaan verkoop om geld vir 'n regte boeksak te kry. Hoewel Ingrid erken dat sy as langbeenkind haar soms voor ander vir haar ouma se uitspraak van Engelse woorde geskaam het, spreek vertedering tussen die twee uit vertellings soos die volgende²⁵ :

Sy het weggekyk, in die kamer waar haar handsak op my bed lê. Sy het seker gedink aan daardie dag toe ek huis toe gehardloop het, toe die kinders by die skool met my gespot het oor die handsak. Hulle het in 'n kring om my gedans. Sy het seker gedink aan al die dinge wat sy graag vir my sou wou gee. Maar sy het nooit gedink aan wat sy wel vir my gegee het nie. Ek wéét, want sy het haar hand op my wit kop gesit en gesê : ‘Kom Poplap, dan maak ons dit 'n saak van gebed.’ Ek het daarna een hele naweek lank geskryf . Ek het al die gedigte na *Die Jongspan* gestuur. Hulle is aangeneem. Ek het begin geld verdien. Ek het begin leer, van ouma Retief : ‘The act of writing is the act of faith’.

Soos die weeskind in die sprokie van *Die Rooi Skoene*, het dit haar intense bevrediging gegee om self in haar behoeftes te voorsien.

In 'n lewenskets vir die koerant *Die Vaderland*²⁶, verwys Ingrid na die lang swaar stofpad en die modderrooi poele waarin sy Sondae aan haar ouma se hand getrap het tot aan die buitewyke van Die Strand. Ouma het uit haar vaalswart Bybel en van Ingrid se treurige verse aan haar "Kleurlinggemeente" voorgelees en les gegee.

Terwyl Ouma preek en bid, het Ingrid gewoonlik in die voorste ry op die stowwerige grond gesit. Dan het die kind langs haar preekstoel gaan staan “en gewoonlik was Ouma en ek en die hele gehoor saam onder trane soos strofe op hartroerende strofe gevolg het”. In *'n Daad van Geloof*²⁷ is haar kommentaar op dieselfde toneel: “Enigeen kon sien hoe trots Ouma dan op haar withaarkleinkind is, en die Kleurlinge was maklik bewoë deur die treurige gediggies, en deur die maer agtjarige kind wat so baie kan verlang”. Anna beaam dat die Kleurlinge die witkopkind wat sulke hartroerende versies kon skryf, verafgod het. Ingrid se rol as versieskrywer was dus van die begin af gehul in hartseer, want haar gediggies was bedoel om tranetrekkers te wees.

In Durbanville, toe nog 'n klein dorpie, het hulle 'n groot peperboom in die agterplaas gehad waarin hulle 'n boomhuis gebou en hulle ouma en ma, “toe reeds siek maar steeds beeldskoon en vrolik”²⁸, genooi om te kom kuier en tee drink. Akkerdoppe vir teekoppies, mymer Anna veertig jaar later.

Die Jonkersussies het, ondanks materiële gebrek, met boeke grootgeword. Anna vertel dat hoewel die skool in hul vroeë kinderjare bysaak was, die biblioteek 'n baie belangrike rol in hul lewens gespeel het. Beatrice het by haar dogters 'n leeslus gekweek en nooit enige beperkings op leesstof geplaas nie. Anna vertel:

Mamma moes die onmoontlikste boeke aan ons verduidelik, maar sy het ons nooit verbied om iets te lees nie.²⁹[...] As jy besig was met 'n boek, kon die skool wag tot jy klaar gelees het. Dan gaan jy terug skool toe en sluit jou aan by die klas waarvoor jy lus het.³⁰

Ouma Annie het ook gehelp om 'n atmosfeer te skep waarin boeke, in die afwesigheid van ander aardse skatte, 'n spesiale plek beklee het, al was sy nie aldag so seker dat haar kleindogters nie verderflike goed inkry nie. Sy het Ingrid en Anna ook ritse groot woorde geleer, Engels ook, want sy het saans by die lamplig vir hulle Shakespeare en die Hollandse Bybel gelees. Hierdie deel van hul opvoeding het bygedra tot 'n ongewone woordeskat wat die Jonkersussies nog meer apart van hul skoolmaats gemaak het. Hulle was egter gelukkig in hul eie wêreld. As 'n interessante boek 'n

geldige rede is om stokkies te draai, waar is 'n beter leesplek as een van hul boshutte? Een keer het hulle amper 'n week lank elke dag in die boshut geles totdat die onderwyseres kom navraag doen het.

Gordonsbaai, waar die gesin gebly het totdat Beatrice as kankerlyer verswak het, word vir Ingrid die simbool van geborgenheid, die plek waarheen sy geestelik ontvlug het as die eise van die lewe te veel word. Die natuurelemente uit die Gordonsbaaiverblyf: die bos, die veld, die see, die riviertjie met die waterval agter die huis en al die wesens wat hierdie milieu bevolk het, sou telkens weer in haar gedigte na vore kom. Hierdie ryk kinderervarings was die teelaarde van die bont papegaai wat weer baie later vanuit die gedig “Bitterbessie Dagbreek” sou koggel, hoenders wat met agterdochtige kraalogies op die werf skrop en pik soos in die gedig “Gistraand” en “klein blou Namakwalandse madeliefies” wat “agter die hart gesluit teen homself” sou protesteer teen die sinloosheid van die verskeurde Suid-Afrikaanse samelewing. Die vluggende steenbokkies en die baie voetpaaie in die Jonker-oeuvre (soos in “Op die voetpad”, “Bitterbessie Dagbreek” en “Ek het die pad van my liggaam gesoek”) dateer uit hierdie tyd van kaal voetjies en “selfgemaakte skoene” wat wel deur die duwweltjies verniel is, maar wat geestelik vastrapplek gevind het.

Die geborgenheid waarmee sy Gordonsbaai assosieer, kom weer terug in die proloog van “Ballade van die drie Vriende”, wat eers in 1966 in haar postume bundel *Kantelson* verskyn en waarin haar drie vriende Uys Krige, Jan Rabie en Jack Cope sit en filosofer. As die skemeraand en die Libertas die weemoed in hulle wakker maak, bedaar die gelag en gepraat en kom daar 'n stilte as elkeen terugdink aan “sy Gordonsbaai of sy bekende straat”.

“Gordonsbaai...” hervat Anna haar mymering, “daar het Ingrid se kindertyd 'n goue glans gehad”³¹. Hier was die kinders selde tuis. As hulle nie in die bos gespeel het nie, het hulle koekemakrankas en froetangs in die veld gesoek of hulle verwonder aan nessies wat voëls sommer in geroeste blikkies gemaak het. Dan hulle het die eiers dopgehou en dit nooit uitgehaal nie, maar gereeld gaan kyk of die voëltjies al uitgekom het. Daar naby het polle vinkel en koljander gegroei. Met die terugblik

wonder Anna skielik of die plante wat hulle met sekerheid vinkel en koljander genoem het, reg benoem was. Die gedig wat hieraan herinner, “Dis Vinkel en Koljander”, raak in ses strofes 'n hele paar universele temas aan: die natuur se roepstem aan die ontluikende mens tot romanse, die haat en onverdraagsaamheid van mense jeens mekaar al is almal, ironies, dieselfde en gelyk voor God, die meedoënlose aftel van die dae soos mossies wat geskiet word en die paadjies wat maar almal weer na dieselfde beginpunt terugloop.

Die boustof vir die flirtasie met die dood kom ook van Ingrid se kindertyd, soos uit die gedigte “Graf”, “Donker Stroom” en “Ontvlugting” blyk. Soos by Eugène Marais is die dood ook 'n “donker stroom” wat in Jonker se geval haar later letterlik meesleur. Hierdie gedigte som die hele Jonker-draaiboek in konkrete beelde op sonder om van enige nuwe insette ná die eerste dekade van haar lewe gebruik te maak. Ingrid se ontsteltenis as die paddavisse vrek voordat hul agterbene uitgegroeï was, kom weer in “Donker Stroom” na vore en toon weer hoe 'n ryke voedingsbron Ingrid se kinderjare vir haar digterlike bewussyn was.

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

Vanweë die sterk patriargale inslag van die samelewing waarin Ingrid grootgeword het, moes hul armoede, gebrek aan 'n vaste adres en onkonvensionele gesinstruktuur hul skoolmaats en die gemeenskap opgeval het. Die sussies was bewus van hul andersheid, maar het van hul moeder geleer om individualiteit bo konformisme te stel. Van die armoede was hulle skaars bewus, behalwe by die Sondagskool as die ander kinders so mooi aangetrek was en by die swembad as die ander roomys koop en hulle in hul tiervelballetkostuums moes swem. Die kinders het Ingrid ook gespot omdat sy haar ouma se ou gekraakte swart blinkleerhandsak as 'n skooltas moes gebruik. Anna het hierdie lot skynbaar nie gedeel nie en dit het Ingrid kwesbaarder gemaak. Waarskynlik moes die susters ook opmerkings verduur oor hul afwesige pa. Maar hulle het enige gespot uit die hoogte beantwoord, want by Beatrice het hulle geleer dat nonkonformiste dit nie altyd maklik het nie. “Mamma was 'n vry mens, en sy het ons ons vryheid gegun,” vertel Anna.³² Omdat hulle mekaar gehad het, wil dit voorkom asof probleme met ander kinders slegs aan die periferie van hul bestaan was. Maar hoewel Ingrid meestal in 'n verbeeldingswêreld van haar eie gelewe het, moes hierdie ervarings tot haar onsekerheid en afhanklikheid van die goedkeuring van ander bygedra het.

Die aanslae van die werklikheid op die kinderidille het feller begin word. Hul ma se dood is vooraf gegaan deur 'n lang siekbed waartydens hulle dikwels van die Strand af Somerset-Wes toe moes loop om haar in die hospitaal te besoek. Daar aangekom, het hulle moeg, stowwerig en honger met handevol kalkoentjies en ander veldblomme by Beatrice in die hoë bed geklim. Kalkoentjies kom as kragtige simbool van instinktiewe kreatiwiteit in 'n hele paar gedigte na vore, soos byvoorbeeld in die speelse “Kaboutertiefde” (“Die kalkoentjies met hul rooi mondjies het die spinkaanwals gesing”)³³, “Die Blommeverkoopster” (“Hoe roer die koel kalkoentjies tog vanmôre weer in my 'n geesdrif, onuitspreeklik teer”)³⁴ en “Swanger Vrou” (“my gister hang onder my hart, my kalkoentjie, my wiegende wêreld”)³⁵.

Beatrice is dood toe Ingrid nog nie elf jaar oud was nie en dit het die kind se beleving van haarself as slagoffer van 'n donker lotsbestemming verseël. Eers het hul moeder al

hoe kleiner in die wit hospitaalbed gekrimp totdat Oom A.C. van Stellenbosch die kinders eendag kom haal het om haar te gaan groet. Toe was sy al klaar nie meer 'n mens nie, nie meer 'n ma nie, net 'n “n” met 'n stem sonder klank en 'n lyf sonder kleur soos 'n spook. Ja, sy was klaar 'n spook wat alomteenwoordig was. Die gedig “Mamma”, waarin hierdie verwysings voorkom, slaan nie net op hoe sy haar ma se aftakeling beleef het nie, maar ook op Ingrid se eie geestesongesteldheid kort voor haar dood. Beatrice se klere het lank in die hangkas bly hang en Ingrid wou nie meer daarin wegkruip as hulle “donkerkamer” gespeel het nie. Die bruin vrou wat by hulle gewerk het, vies omdat sy haar skoon rok vuil gesmeer het, het haar grootogig bang gepraat vir 'n spook wat in die bos op die loer lê as sy en Annetjie smiddae so lank daar speel. Ouma Annie het Beatrice se klere vir die mense gegee vir wie sy Sondae kerk gehou het toe sy eendag kuiermense kry wat hulle goed in die kas moes bêre.

In 'n skets, “Die Pop”, wat in *Versamelde Werke* van 1975 onder prosa en nie outobiografie nie, ingedeel is, word die pop 'n plaasvervanger vir die kind se ontslapte moeder:

Eenmaal het die pop in my arms geslaap. Sy was my dooie moeder én sy was my babatjie. Gehoorsaam daar, volgens my wil. Snags as die weer raas, het ek my warm wang in haar hare gedruk, en die storm het stil geword in my voorkop. Hoe dikwels het ek daardie mond gesoen en haar naam gesê, haar vergete naam, en haar naam wat alle name was³⁶.

Dit is duidelik dat Ingrid se eie verwerking van haar ma se dood hier ter sprake is: Hierdie vertelling vind 'n weerklank in die gedig “Op alle gesigte”, wat op die oog af te doen het met die gesig van 'n minnaar of vaderplaasvervanger. Maar aangesien die spreker te kenne gee dat die persoon se naam uit alles spreek en deur “elke geboortekreet bevestig word”³⁷, verwys dit eerder na die gestorwe moeder. Soos die herinnering aan die geliefde persoon se oë begin vervaag, loop haar bloed gevaar om in water te verander. Dit wek die vrees dat die afgestorwene se naam nie in ere gehou sal word nie. In bogenoemde verhaal is die pop “dood” sonder dat die kind presies onthou hoe dit gebeur het. Sy sê: “Ek dink dit het gebeur toe die leegheid in my hart gekom het, geleidelik”.³⁸ Die kind kon die pop se “sterwende eisende oë” op die bed

nie meer verduur nie. Sy het die huishulp, haar ouma, almal in die huis, ontsteld verwyrt omdat hulle nie vir haar gesê het die pop, Sarie, is “lankal morsdood gevrek” nie. Die kind het haar ontsteld in 'n skoendoos in die tuin gaan begrawe en bitterlik in haar kamer gehuil. Dan “vergeet” sy van die pop totdat sy haar eendag op haar verjaardag, toe sy van die skool afgekom het, weer op die bed aantref. Toe sy in die pop se blou, glasige oë kyk, het die “warmte en die verdriet van die jare” weer oor haar gespoel. Sy het die bittersoet vreugde van haar ma se teenwoordigheid kort voor haar dood herleef. Die kind het na die sonsondergang oor die see gestaan en kyk, die pop opgetel en haar op die tafel neergesit soos 'n ou foto. Só het sy tot 'n gesublimeerde aanvaarding van haar moeder se dood gekom. Omdat daar geen behoorlike sielkundige afsluiting by Ingrid plaasgevind het nie, het Beatrice dwarsdeur haar lewe van anderkant die graf vir haar bly wink. Die digter bevestig die afspraak met haar afgestorwe moeder só³⁹:

...terug na my bloedverwante
terug na my naasbestaandes
terug na die voorgeboortelike dood
waar ek hoort

As Ingrid op 'n ander manier aan haar einde gekom het, sou haar vroeë ontmoetings met die dood veel minder aandag gekry het. Sy het nie 'n groter blootstelling aan die dood gehad as ander kinders wat voor die Tweede Wêreldoorlog naby aan die natuur grootgeword het nie. Toe hulle in die Strand gebly het, het Ingrid by die dood omgedraai met masels en pampoentjies wat sy gelyktydig opgedoen het. Sy het ook meer as een keer amper verdrink, maar het goed leer swem en dit geniet. Terwyl Anna sit en skryf, voer haar herinnerings haar sintuiglik terug na een van hierdie insidente: die Wilgerivieroewer op die plaas van familie met die reuk van palmiete in die warm son en die drukte van baie mense rondom die slap, skynbaar lewelose lyfie. 'n Ander keer is Ingrid weer deur 'n swerm bye toegetakel.

Ten koste van haarself vertel Anna hoe 'n oom in hul huis dood is, en sy gemaak het asof sy bid, maar deur haar vingers geloer het om nie die goedkeuring van die familie

te mis nie. Die vyfjarige Ingrid het haar berispe: “Jy bid nie, *you’re showing off*”⁴⁰. Die onwrikbare integriteit wat alle valsheid verafsku, was toe reeds in haar ontwikkel, sê Anna.

Een van Ingrid se spesiale “geheime” was haar kalwerliefde vir Myprins...iemand vir wie sy een oggend spesiaal wakker gemaak wou word, maar verslaap het en bitterlik gehuil het toe sy hoor hy is reeds verby. Die beeld wat in haar gemoed ingegraveer was, was sy rooi hare en “sidderende gespanne lyf”⁴¹. Was sy as ‘n dogtertjie reeds geprogrammeer om vergeefs vir die ridder op sy wit perd te wag? Ouma Annie kon nie meer onthou van eerste liefde nie en het buitendien nie tyd gehad vir sulke nonsies nie. “Julle ruik nog na klein hondjies, en julle praat van liefde en kêrels,”⁴² het sy gelag toe haar twee kleindogters begin grootword en seuns op die strand tydens kerkjeugdienste ontmoet.

Die Tweede Wêreldoorlog, wat selfs in Ouma Annie se kleindorpse nomadiese gesin 'n draai gemaak het met Beatrice wat warm goed vir die soldate gebrei het, het eindelijk 'n wending begin neem en daarmee saam het Ingrid se kinderjare tot 'n abrupte einde gekom. Abraham Jonker het in 1944 in Kaapstad kennis geneem van Beatrice se dood en besluit om sy dogters onder die invloed van hul “dweepsugtige” grootmoeder weg te neem. Hy het vooraf laat vra of daar iets was wat hy vir hulle kon saambring. Ingrid wou graag 'n Bybel hê. Soos die goue koets van die ryk ou vrou van die sprokie, het hul vader se swart motor eendag voor die nederige huurhuisie stilgehou. Anna en Ingrid se lewens het soos met 'n handomkeer verander. Hulle is vir hulle “eie beswil”, sonder 'n keuse, uit hul eenvoudige, ongedissiplineerde natuurgerigte bestaan weggeneem na die grootstad waar die aanpassings in 'n nuwe, veeleisende omgewing saamgeval het met die begin van Ingrid se puberteit.

Die skrywer-agter-die-skerms, Anna Jonker, laat sak die gordyn oor die eerste fase van hulle lewe op hierdie noot⁴³:

Hy [Abraham] was vir ons 'n volslae vreemdeling. Toe ons die dag saam met hom uit die Strand wegry, het Ouma se skraal figuurtjie agtergebly met ons kinderdae. Ingrid was elf jaar oud. In daardie elf jaar het sy genoeg sonskyn en vreugde en kennis en beelde opgegaar om haar deur die grys tienerdae te dra tot sy haar debuut as liriese digter kon maak. Haar Gordonsbaai het weerklank gevind in haar werk, in haar uitbundige skaterlag, haar lewensgierigheid en lewensblyheid, in haar skewe glimlaggie, in haar oorgawe aan mense en in haar integriteit.

Onvoorbereid vir die grootstad en op die drumpel van die grootmenslewe moes Ingrid as ongekonstelde preadolesent baie angste ervaar het. Iets hiervan kom na vore in die derde strofe van die kort gediggie “Fragment” wanneer die ek-spreker kinderlik tussen twee wêreldes is en 'n mens haar as't ware in 'n klein stemmetjie kan hoor sê:

Gister is die trugverlang

Môre is die baie bang. (Jonker 1995: 139)

Tot tyd en wyl Abraham 'n groter huis in Plumstead gekoop het en albei die susters by die Engelse hoër meisieskool in Wynberg ingeskryf het, moes hulle elders loseer totdat Ingrid haar laerskoolloopbaan voltooi het. Abraham was met sy derde vrou, die skryfster Lulu Brewis, getroud. Uit hierdie huwelik is twee kinders, Koos en Suzanne, gebore. Die situasie was 'n kitsresep vir 'n klassieke stiefmoeder-stiefdogter-antipatie tussen veral Ingrid en Lulu wat allerhande "mites" tot gevolg gehad het, soos dat die Jonkersusters eintlik maar as kinderopassters in die huis gewerk het. Lulu het klaarblyklik die skoene van die wrede stiefmoeder-argetipe vierkantig volgestaan, want volgens haar seun Koos was sy as oujongnoui tot haar troue met Abraham, nie gewoond aan of baie lief vir kinders nie. Sy het die susters se aanpassing by adolessensie en die nuwe stadsomgewing klaarblyklik nog moeiliker gemaak. Sy was die “stiefma” wat glo gereed met onnodige take vir die twee “Aspoesters” was as hulle vir eksamens moes leer. Hulle is blykbaar ook nie toegelaat om seuns aan huis te ontvang nie. Sy het waarskynlik nie begrip gehad vir die meisies se swerwersmentaliteit nie en 'n verdere wig tussen pa en dogters ingedryf.

Terwyl Abraham een skoolvakansie uitstendig was, het sy (volgens oorlewing) aan Anna en Ingrid gesê hy het hulle verbied om uit gaan. By sy terugkeer het dit 'n leuen geblyk te wees. 'n Stiefmoeder sou buitendien byna bomenslike begrip moes hê om dié gekompliseerde jong digter se hart te wen. "Die feit bly staan dat Ingrid gedurende haar tienerjare verworpe en vernederd gevoel het, haarself nie ervaar het as 'n persoon met waarde nie, en nie die vermoë om liefde te gee of te ontvang aangeleer het nie."⁴⁴

Die verlorenheid van die weesmeisie wat ontuis voel in die gemeenskap met sy valse waardes waarheen die ryk ou vrou haar verplaas het en die hunkering na haar verlore instinktiewe kreatiwiteit in 'n lewe naby die natuur, word treffend in die volgende strofes van "Die blommeverkoopster" uitgebeeld:

Troostelose agterstraat wat om my slaan
 Waarlangs my susters en my broers laggend gaan.

Hoe roer die koel kalkoentjies tog vanmôre weer
 In my 'n geesdrif, onuitspreeklik teer.

Ingrid het aangehou skryf, maar die enigste aansporing wat sy van outoriteitsfigure gekry het, was van die skool waar haar talent raakgesien is. Dit kom vreemd voor dat die ouerfigure, beide skrywers, volgens Anna nie een iets gerep het oor Ingrid se gediggies en die verskyning daarvan in skooljaarblaai, *Die Huisgenoot* en *Die Jongspan* nie. Professionele jaloesie kon bygedra het tot Abraham se miskenning van Ingrid se letterkundige pogings; maar moontlik was haar skrywery op 'n dieper vlak vir hom 'n bedreiging, want as sy talent gehad het, moes sy dit van hom geërf het en moes sy dus sy dogter wees. Maar in die lig van sy houding soos later opgemerk deur Ingrid se vriende, het hy eenvoudig nie genoeg in haar belanggestel om aandag te gee nie. Ingrid het haar tot haar suster gewend vir literêre kritiek en Anna tydig en ontydig voorgekeer om 'n nuwe gedig vir haar voor te lees.

Anna se troebel slotwoorde toon iets van die ontredding van die weeskind wat haar primitiewe, maar selfgemaakte (en daarom vir haar die beste) skoene in die vuur sien verskroei⁴⁵:

Ons moes ons skik na 'n georganiseerde lewe, heeltemal anders as wat ons vantevore geken het. Daar het 'n koudheid oor ons gelê in hierdie adolessente lewe. Sy het nou nie meer so dikwels gedigte na *Die Jongspan* gestuur nie maar voor sy sestien was het sy die meeste van die gedigte in *Ontvlugting*, haar eerste bundel, geskryf. Sy het in dié jare al geweet dat sy allereers 'n digter sou wees en het volle vertroue in haar vermoë gehad alhoewel sy diep getwyfel het aan haar rypheid. Dié sou mettertyd kom, het ek haar belowe en van haar die belofte geëis dat sy haar Gordonsbaai nie sou vergeet in die grys dae van die toekoms nie. Waarom ons dit toe al as grys en melankolies voorgestel het, weet ek nie. Maar ons veronderstelling was reg.

Dat Ingrid aanpassingsprobleme sou ervaar in hierdie veranderde omstandighede, ontwortel en vervreem van die natuur en haar moederfigure en self besig om van kind na grootmens te verander, kon verwag word. Daar was een ligpunt in hul nuwe omstandighede: die liefdevolle verhouding met hul halfboetie en –sussie. Ingrid was veral geheg aan Koos, vir wie sy verantwoordelikheid aanvaar het. “Die baba”,⁴⁶ 'n gediggie wat Ingrid op ongeveer dertienjarige ouderdom geskryf het en wat in die *Wynberg Girls' High School* se jaarblad verskyn het, is waarskynlik geïnspireer deur haar teer gevoelens vir klein Koos. Hier het mevrou Jonker 'n gulde kans laat verbygaan om haar en haar stiefkind se gemeenskaplike liefde vir die baba te gebruik om Ingrid se toegeneentheid en samewerking te wen. In die gedig word 'n suigeling se ouers tot dankbaarheid opgeroep:

Moeder! Vader!

Vir die kind, onskuldig,

Moet jul Jesus huldig.

Hy kan gee en hy kan neem

Julle het hy groot geseën

Toe hierdie vers die lig gesien het, was die digter prakties self 'n weeskind met haar moeder dood, haar vader onbereikbaar en haar stiefma Lulu, koud en afwysend. Sy kon nie huis hou met Ingrid se slordigheid en ongedissiplineerdheid nie. Hierdie “warhoofdigheid”, soos 'n latere werkgewer, dr. Cor Pama, dit beskryf, word deur Jack Cope se seun, Michael, sowel as Kannemeyer genoem.

In sy verheerliking van kindwees is "Die Baba" die voorloper van “Die Kind” wat 'n stewige plek in die Afrikaanse kanon en daar buite verwerf het. Oor eersgenoemde gedig hang reeds die skadu van die dood waaroor die Voorsienigheid beslis. Weerklanke van die Bybel en die tema van verraad is in haar vroegste werk aanwesig. Sy skryf 'n dramatiese voorstelling wat op haar veertiende verjaardag in *Die Jongspan*⁴⁷ verskyn oor die nag toe Petrus vir Jesus verloën het. Die subjek vereenselwig haar met die "simpatieke, onskuldige oë van my Verlosser" as die slagoffer van 'n naasbestaande se verraad.

In die latere gedig, "Puberteit", kom die onskuldige kind te staan teen 'n figuur wat "die kind in my vermoor", miskien nie willens en wetens nie, maar laggend, onwetend, onsensitief en met "ruwe gebaar". In die prosagedig, "Nag", wag die ekspreker op 'n trein. Die landskap om haar is 'n windverwaaide vlakte wat 'n atmosfeer van verlatenheid skep, beklemtoon deur die openingsin⁴⁸ "Aanhoudend waai die wind oor die wye, eindelose vlakte...", wat ook die slotsin is. Wanneer dit tyd is om die trein te bestyg, is sy verskeurd tussen 'n nuwe bestemming en die eensame figuur van 'n meisie (syself? haar ma?) wat in duidelike sielswroeging op die grond neersyng en na die hemel staar. "Ek moet inklim, maar ek kan nie, ek voel ek mag nie. Wat hinder? Is dit omdat ek weet dat daar 'n arme siel rondswerwe op die wye vlakte?" Die figuur dui waarskynlik op haar gestorwe moeder, wie se nagedagtenis Ingrid as tiener lewendig probeer hou, maar wat sy gedwing voel om saam met haar ander kinderherinneringe agter te laat. Die eensame vrouefiguur oefen egter 'n sterk invloed op die spreker uit om eerder ook agter te bly. Die "vrou, of liever 'n meisie" met "krulle" wat deur die wind verwaai word, kan ook 'n aanduiding wees dat die subjek haarself sien as die vrouefiguur wat 'n worstelstryd voer tussen vertoef by herinneringe aan sorgelose kinderdae en 'n onbekende, bedreigende bestemming.

In 'n totaal ander trant is die "Drome" van 'n verliefde vyftienjarige waarin selfs die geliefde see tweede kom en ingespan word in diens van haar optimisme oor die polsende lewe waarna sy uitsien. Die lewe sou selde of ooit weer so vir haar glimlag. Die gedig eindig met:

O, ek hou van die see ; die brandergeskater–
Maar my Liefde koester ek allenig vir jou.

In 'n brief gedateer 30 September 1950 skryf een van die gerekendste Afrikaanse digters, D.J. Opperman, aan 'n ander, N.P. van Wyk Louw:

Tussen hakies : Abr. Jonker het 'n dogter : Ingrid, 16 jaar oud, wat nogal aanleg het. Ek bespreek Dinsdag haar verse met haar. Seker van die 1e vrou? Cilliers- & Jonker-streep? ⁴⁹

Hierdie afspraak is gemaak na aanleiding van 'n manuskrip wat Ingrid aan die Afrikaanse Pers Boekhandel voorgelê het en wat onder Opperman as keurder se aandag gekom het. Dit was 'n versameling gedigte, volgens haar, “tragies” getiteld: *Ná die Somer*⁵⁰. As digter het sy beslis 'n vroeë somer agter die rug gehad as in ag geneem word dat sy toe al min of meer tien jaar lank verse geskryf het. Opperman het die manuskrip, waarvan die inhoud verlore geraak het, afgekeur, maar haar vir tee genooi om haar werk te bespreek en raad te gee. Sy vertel van die ontmoeting: “Ek was baie opgewonde en 'n bietjie bang, maar is dadelik gerusgestel deur sy erns en kalmte en, bowenal, die briljante oë wat nie vir my uitgelag het nie”⁵¹. Opperman se kommentaar op die manuskrip was: “Die digteres stem haar lier...”⁵² Hy moedig haar aan om verdere pogings in te stuur, wat sy in Februarie 1951 doen. Haar waardering vir die erns waarmee hy haar gedigte bejeën, is aanvanklik grensloos. Sy houding is so anders as Abraham se ongeërgdheid oor haar talent, maar die verering wyk later voor Opperman se kritiek op haar so-gemaak-en-so-gelaat werkwyse. Hy het gemeen “sy is 'n strenger dissipline aan haar ontluikende talent verskuldig”⁵³. Maar dit druis

teen Ingrid se geaardheid en werkwyse as liriese digter in om, soos Uys Krige en haar ander digtersvriende ook later sterk aanbeveel, haar werk na te gaan, te verfyn en te verbeter. Cope som dit soos volg op: “Such was her uncompromising sense of truth that she mistrusted what did not come to her with the blinding immediacy of poetry”.⁵⁴

In 'n ongetitelde gedig⁵⁵ wat op 17 Desember 1956 in *Die Huisgenoot* verskyn, val die klem op die ongenaakbare fisieke eienskappe van die stad waarheen die susters verplaas is:

Die winter is 'n krom ou vrou
wat op die sypad ween.
Wa-la, sy dra 'n koue rok
van vuil-grys crepe de chine.

Ek mik verby die rooi robots,
koes teen die winkelvenster,
ek loop my telkens blindelings vas
in 'n ballingskap van mense.

Ek haat die liggies van die stad
wat uit die duister groei
en in die strate oopgevelek
soos groot, wit blomme bloei.

My ouma was 'n krom ou vrou,
ons huis was sink en kluite,
en voor die wintervensters was
koerantpapier vir ruite.

Jou liefde was 'n werklikheid
soos melk en bloed en warm grond,

maar nou druk hul telkens as ek skree
'n fopspeen in my mond.

Die suiwerheid van klapperwit
varkblomme langs die waterspruit
brei in 'n roes van modder op
teerstrate monsteragtig uit.

Hierdie gedig vat die geestelike onherbergsaamheid vas wat die Jonkersusters in die huis van hul vader en stiefmoeder ervaar het. Strofe vyf dui op die liefde van 'n moederfiguur wat instinktief aan die subjek as kind se behoeftes voldoen het. Voortydig ontruk aan haar voedingsbodem, vervreem van haar wortels en primêre versorgsters, roep die subjek vergeefs om die versadiging van haar geestelike honger. Sy hunker na die omgewing en die verhoudings van haar kinderdae, wat, hoe primitief en armoedig ook al, aards en eg was. Die skielike beëindiging van haar kindertyd het die groei na geestelike volwassenheid gekortwiek. Steeds emosioneel 'n kind, kan sy nie aan ander die soort opofferende onselfsugtige liefde gee wat 'n groot deel van volwasse liefde uitmaak nie. In die gedig lei dit tot 'n disintegrasie van die self en die werklikheid, wat in die laaste strofe op surrealistiese wyse uitgebeeld word. Die uitbeelding van die winter én die ouma as “'n krom ou vrou” word in jukstaposisie geplaas: die winter is 'n patetiese figuur, huilend en hulpeloos in 'n ontoepaslike mondering terwyl die brandarm ouma die beste van die karige beskikbare middele kon maak. Die grond is die positiewe teelaarde vir die suiwer wit varkblomme langs die spruit wat, verplaas na die stad se teerstrate, 'n monsteragtige mutasie ondergaan en nou, modderig verkleur, onbeheersd aanteel. Die “bloei” van die blomme is 'n veelduidige digterlike vonds wat positief met groei en skoonheid in die natuur geassosieer word, maar in die gedig soos 'n bloedvlek uitsprei tot die simbool van die subjek se pyn en verlies.

Abraham het sy dogters met geld gemanipuleer en aangesien Anna minder rebels was (en dalk omdat hy nie sy vaderskap van haar betwyfel het nie), het hy meer geredelik aan haar versoeke voldoen. Sy het egter lojaal aan Ingrid gebly omdat hulle saam in

die verknorsing was en sedert hul kinderjare sulke hegte bande gehad het. Ingrid se woorde: “Anna het genoeg gebedel vir ons albei”⁵⁶ spreek boekdele. Sy vertel hoe hulle nêrens privaat met Abraham kon praat oor wat hulle gehinder het nie. Eendag het hulle saam met hom gaan ry om hom te probeer vertel hoe ongelukkig hulle in die huis was. Abraham was smoor kwaad omdat hy spesiaal 'n groter huis ter wille van hulle gekoop het, maar sy dogters het deurgedruk en verduidelik dat hoewel die huis mooi en groot was, daar nie plek vir hulle in die (stiefmoeder se) hart was nie. Hy het eindelijk ingesien dat dit beter sou wees as Ingrid uit die huis trek.

Haar pa se traak-my-nie-agtige houding jeens Ingrid blyk uit die feit dat hy haar nie aangemoedig het om universiteit toe te gaan nie. Dit lyk na die natuurlike impuls van 'n vermoënde vader wat bewus is van sy kind se talente om haar aan te moedig om verder in dié rigting te studeer. Haar toesighouer by die uitgewer waar sy 'n proefleser was, Ancy Theron, was vas onder die indruk dat Ingrid gegraduateerd was en is nooit reggehelp nie. Vriende sowel as Ingrid se psigiater was oortuig dat sy 'n groot sukses van 'n graadkursus sou kon maak omdat sy met insig oor die letterkunde kon praat. Nie alleen sou dit aan haar beter betaalde betrekkings besorg het wat haar finansiële kwellings minder sou gemaak het nie, maar dit kon bydra tot lewenskwaliteit en ryping in haar digkuns. Hul stiefmoeder het glo vertel Abraham se ouer kinders het nie soos hare in universiteitsopleiding belanggestel nie. Vriende van Ingrid het hierdie uitspraak ten sterkste ontken.

Die briljante Abraham was self 'n kompulsiewe leser en leerder wat vertel dat hy op sestien reeds goed onderlê was in die Westerse kanon en bekend met werke van Goethe, Schiller, Wordsworth, Chaucer, Vondel, Shakespeare, Keats en Shelley. Volgens Anna was sy persoonlike biblioteek vir die susters 'n wonderlike toevlug. Hy het reeds 'n meestersgraad in Grieks, 'n diploma in teologie en buitelandse studie in die regte op sy kerfstok gehad toe hy 'n doktorsgraad oor die roman aan die Universiteit van Stellenbosch verwerf het, die eerste wat daar met lof aan 'n student in die lettere toegeken is. Daarby was hy ook 'n violis en meubelmaker in sy vrye tyd.

Ingrid het, nadat sy aan die Wynberg Girls High School in 1951 gematrikuleer het, 'n handelskursus geneem en verskeie betrekkings as sekretaresse, vertaler en proefleser met wisselende grade van sukses bekleed. Vir sommige van haar werkgewers was dit duidelik dat sy die pas markeer terwyl ander met lof van haar toewyding en deeglikheid met vervelige roetinewerk gepraat het. Metelerkamp som dit só op: “Die kind wat kaalvoet in wind en weer op strande en duine grootgeword het, vind as agtienjarige haar eie weg in die middestad. Sy verlang na haar kinderdae”.⁵⁷ 'n Bewys hiervan vind 'n mens miskien in die storie van 'n diaken wat aan Metelerkamp vertel het hoe hy by Ingrid en 'n vriendin in hul woonstel huisbesoek afgelê het en 'n doos vol slangetjies in die piepklein woonstelletjie aangetref het.

Daar het 'n onvolkomendheid in haar gegroei namate die eise van die volwasse lewe en die druk van ekonomiese oorlewing in die stad geestelike volwassenheid vereis het. Iets van die wilde natuur wat om selfgelding roep, maar deur die arbitrêre, rigiede reëls van die samelewing onderdruk word, kom na vore in die versugting “Hoe lank sal dit duur”⁵⁸. Vir die spreker skuif die werklikheid en die droom hier oormekaar en verteenwoordig dit die sinvolle teenoor die waansinnige van die samelewing.

Hoe lank sal dit duur
oomblik van werklikheid
sonder die waansin
en in aanraking met die droom?

Die gedig “Ontnugtering”⁵⁹ is 'n erkenning van die valse front van insiklikheid en konvensionaliteit wat die digter voorgehou het om by haar beperkende omstandighede te probeer aanpas. Sy is egter uitgevang en “ontsyfer”. Die slotstrofe is 'n aanduiding van die prysgawe van die front wat sy vroeër voorgehou het om die skyn van aanpassing by verstokte waardes en voldoening aan die gemeenskap se dubbele standaard te bewaar. Pretensies is nou iets van die verlede, maar die prys wat sy vir haar nonkonformisme betaal, is spot en selfs verwerping:

Laat hulle spot!
Die dag roer uit sy papie
Die kuiken uit sy dop
Die slaap roer uit my wese
Ek wou die wêreld fop:
Ek wou my aan hul voorstel
As 'n klein rooiwang pop.
Met hierdie oggend is ek uit
My kierang en my rok:

Nou het hul my ontsyfer
en staan ek voor hul op
As die verwronge digter
Laat hulle spot!

Gestroop van die pretensie (“ontsyfer”) en sonder skanse staan die “verwronge digter” nou voor die koue spottende wêreld. Sy het ontwaak uit die slaap van ‘n valse inskiklikheid waar sy so min aanstoot probeer gee het as “n klein rooiwang pop”. Maar voorgee kan net so min voortduur as wat 'n kuiken vir altyd in sy dop kan bly.

Die vermoede dat as sy 'n seun was, Abraham nie net groter toegeneentheid teenoor die kind sou gehad het nie, maar dalk selfs kontak van geboorte af sou behou het, kry legitimiteit as sy mededeling in 1951 aan P.J. Nienaber in ag geneem word: “Baie jare gelede wou ek dolgraag 'n seun gehad het, maar dit kon nie. (Nou het ek een)”.⁶⁰ Dit lyk na skrynende ironie dat hierdie lang begeerde seun, Koos, wat Abraham eers in sy derde huwelik kon verwek, in 1995 op verskeie aanklagte van bedrog skuldig bevind is waarby 2 276 beleggers van miljoene rande betrokke was. Hy is saam met sy mede-direkteure tot tien jaar tronkstraf gevonnis⁶¹.

Soos dikwels in die patriargale samelewing gebeur, is iets van hierdie verheerliking van 'n manlike nasaat aan Ingrid oorgedra, want volgens André Brink wou sy altyd 'n seun hê en het sy haar dogtertjie Simone dikwels in dié rol ingedink. Die enigste

drama wat sy geskryf het, dra die titel “'n Seun na my hart”⁶² en het kort na die geboorte van Simone die lig gesien.

Ingrid se heldeverering vir haar pa was aanvanklik grensloos en straal uit haar verwysings na hom as “dr. Abr. H. Jonker, die leier van die beweging in die letterkunde: Die Nuwe Saaklikheid, en skrywer van naam”.⁶³ Marjorie Wallace vertel: “Sy wou so graag haar pa bewonder. Sy was soms omgekrap dat ons sê hy’s 'n ‘turncoat’ ...sy wou hom wonderlik hê en sy wou hom 'n goeie skrywer hê”.⁶⁴

Toe Ingrid se eerste digbundel getiteld *Ontvlugting* eindelijk in 1956 verskyn, dra sy dit aan Abraham op. Sy was 23 jaar oud. Dit was 'n soort offerande – van 'n jong digter op die drumpel van 'n deurbraak as gerekende digter, maar miskien ook op die drumpel van geestelike volwassenheid, miskien selfs van 'n goeie verstandhouding met haar pa. Dit kon 'n offer uit erkentlikheid aan 'n literêre voorganger gewees het en 'n manier om haarself as woordkunstenaar teenoor hom te bewys. Maar meer nog, dit sou onteenseglik toon dat sy haar skryftalent van hom geërf het en daarom sy dogter móés wees. Sy reaksie? “My kind, ek hoop dit is nie net 'n buiteblad nie, ek hoop daar is iets tussenin ook. Ek sal vanaand kyk hoe jy my in die skande gestee het.”⁶⁵

Hierdie skalkse opmerking is seker darem nie in dodelike erns kwytgeraak nie, maar is tog tiperend van die manier hoe hy haar hanteer het. Hy het haar as kunstenaar gering geskat, selfs spottend gestaan teenoor haar aspirasies as digter en dít het die seerste gemaak, nie soseer die feit dat haar liriese ontboesemings nie by hom byval gevind het nie. Ingrid het gesmag dat haar pa haar ernstig moes opneem, want as sy nie haar pa se liefde waardig was vanweë hul verwantskap nie, was die tweede beste om hom met haar werk te probeer beïndruk. Hy het Ingrid se gedigte as “dada”⁶⁶ afgemaak, verwysend na die kunsbeweging in die vroeë 20ste eeu wat opsetlik absurd van die Franse woord “hobbelperd” afgelei is. Dit is gesien as 'n moedswillige verrinnewering van die beginsels van logika, sintaksis en semantiek; 'n nihilistiese tonguitsteek vir die kuns.

Ingrid het haar belofte aan haar suster gestand gedoen: Gordonsbaai, soos in die titelgedig van *Ontvlugting*, bly die simbool van die kinderparadys waarna sy telkens in haar werk sou terugkeer. Haar eerste gedigte was meestal in die vorm van rymende koeplette, soos ook in hierdie gedig:

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

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

Valkenburg, die inrigting vir geestelik versteurdes in Kaapstad, word hier as die teenpool vir Gordonsbaai gebruik en verwys eerder na 'n staat van geestelike ontgogeling as na die plek self. Die “wild, hopeless yearning” waarna Jack Cope⁶⁷ later in 'n huldeblyk verwys, spreek uit die res van die gedig. Die verlange na 'n ongebonde tyd wat verby is, die beloftes wat nie gerealiseer het nie, vind uiting in die beelde wat sy uit haar kinderjare oproep:

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

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

Dié twee strofes spreek van weemoed oor 'n lot waaraan die subjek skynbaar magteloos uitgelewer is. Hier toon die digter se lewensdraaiboek dat sy haarself al meer as bestem tot 'n vroeë dood, selfs as vervloek, begin sien. Haar lotsbestemming, soos dit in haar (en ander se) werk in dramatiese momente voorspel en uitgebeeld is, toon die noodwendigheid in die gang van haar draaiboek waarskynlik beter aan as wat haar alledaagse lewe doen. Daar is egter dikwels nie eenstemmingheid oor die volgorde waarin sommige gedigte geskryf is nie.

Die doodsbegeerte, wat as 'n al sterker terugkerende motief in haar werk figureer, kry in die slotstrofe van “Ontvlugting” die metafisiese betekenis van terugkeer na die intuïtiewe kreatiwiteit, ongebonde aan tyd en plek, waarvoor die moeder staan:

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

In die profetiese gedig “Graf” is die soektog op die strand by Gordonsbaai vir die digter die versinnebeelding van die futiliteit van drome en van die eksistensiële pyn van menswees. Hoewel nie baie verskillend van die emosies wat in haar ander vroeë gedigte uiting vind nie, verskyn temas in dié gedig wat in haar latere werk verder ontwikkel word:

In die aand by Gordonsbaai
het sy kinderlik geraai

waar die lelieblom sou wees
wat haar hart van pyn genees.

In haar soektog raak haar hande
aan die onkruid op die strande,

word haar oë sag en blind
waai haar drome in die wind

hurk sy roerloos vasgerank
toegemaak deur wier en sand.

Ondanks die onpersoonlikheid van die perspektief, verskil dit wat die sterk biografiese inslag betref, nie van ander gedigte wat in die eerste persoon geskryf is nie. Sy het self as klein dogtertjie saans op die strand by Gordonsbaai gespeel, opdrifsels bymekaar gemaak en daarvan skuilings gebou en haarself daarin versteek

net soos sy haarself later in haar gedigte sou “versteek”. Treffend is die beskrywing van die lelie wat die hartseer kan wegneem; hier word waarskynlik verwys na die dood wat as geestelike hergeboorte 'n teenvoeter vir aardse sorges en skuiling teen lewenswinde bied. Maar die “lelieblom” kan ook verwys na die ongedefinieerde verlange na die intuïtiewe kreatiwiteit waarna blindelings en onbewustelik gesoek word tussen die “onkruid” wat die subjek teëkom. Dit word 'n simbool van geborgenheid en verlange na 'n verlore paradys wat terselfdertyd 'n oerargetipe is. Gedigte uit haar adolessentejare noem sy “verlange-gedigte”, en heimwee na 'n ongedefinieerde tyd en plek bly 'n kenmerk van haar werk. Dit is nie verbasend nie as in gedagte gehou word hoe skielik haar tyd van onskuld ten einde geloop het. Dit is ook betekenisvol dat die verhaal *Verloren Zaterdag* deur Lea Timmermans haar so aangegryp het dat sy dit uit Nederlands vertaal het - 'n boek wat sy volgens eie erkenning nooit sou vergeet nie.

In "Swanger vrou", net soos in die vorige gedig en "By die Goodwood-tentoonstelling", gee die subjek hunkerend uiting aan gevoel van verlatenheid sonder die vooruitsig dat sy of haar nageslag na die "original wildish nature" kan terugkeer.

In die gedig “Ontwaking” verwoord die subjek die besef dat sy geflous is en haar teleurstelling oor die oppervlakkigheid van die stadslewe. Vol verwagting soos ‘n bruid het sy die nuwe dag (of lewe) tegemoet gegaan, maar die ontwaking is hier ‘n ontugtering. Sy loop haar vas teen die gemeenskap se dor, uitgediende en onnadenkende kritiek:

Toe ek getoor is uit die slaap en wag
op die wit bruidsluier van die dag

vlug ek alreeds om die hoeke van Langstraat
koop ek koerant, drink koffie en praat

oor partypolitiek, vermy lastige vrae
en breek in die fluite en motors en vlae

en byt koppig teen die grys uitgediende
bourgeois-kritiek van familie en vriende.

Miskien het Ingrid haarself as 'n “tussen-hakies”-mens bly beleef ondanks die ophief van die kritici waarvan sy haarself en ander telkens verseker het. In 'n onderhoud met die SAUK in 1964 sê sy byvoorbeeld: “Ek was nog baie gul behandel deur die kritici. Ek het geen klagte nie; ek dink hulle prys my 'n bietjie te veel”.⁶⁸ Die lof van 'n duisend ander het egter nie vergoed vir haar vader se geringskatting nie. Dit was baie skadeliker as om heeltemal sonder 'n vaderfiguur groot te word.

Vir Abraham Jonker, in sekere opsigte self 'n fyngevoelige mens en volgens sy seun Koos “in baie opsigte saggeaard”⁶⁹ en “glad nie 'n hardekwasmens nie”, was skryf volgens eie erkenning 'n manier om van opgekropte gevoelens en pyn oor verydelde ideale ontslae te raak. Hy vertel van die “magteloos-skrynende pyn”⁷⁰ oor die dood van 'n geliefde dosent wat hy met die skryf van 'n verhaal besweer het. Vir Ingrid was die rol van die kunstenaar in die samelewing om sin te gee aan die sinlose. Die doel van haar digkuns was “om 'n sekere orde te skep en om 'n spieëlbeeld te stel vir die volk”.⁷¹

Haar fisieke omstandighede was onbestendig, gekenmerk deur baie verwisseling van werk- en woonplek en dieselfde hand-na-die-mond-lewenswyse van haar kinderjare, vandaar miskien die behoefte aan ordening deur die poësie. Haar bewustheid van menslike nood weens die apartheidsideologie was meestal ondergeskik aan haar persoonlike lewendilemma, maar Ingrid se sienswyses oor die politiek was soos al haar menings: hartstogtelik en sonder opportunisme en kompromieë. “I think it has been an advantage to my development as a writer and a human being that I have never been conscious of racial feelings. From childhood onwards, I have seen people simply as people.”⁷² Met haar onkonvensionele opvoeding en selferkende “kleurblindheid”, kon sy dus geen sin maak van die Afrikaner se eng politieke sienings van die tyd nie. Terwyl sy op Clifton se strand in die son gelê het, het sy haar verknies oor wat op die Kaapse Vlakte gebeur. Sy het 'n weerloosheid in haar omgedra wat haar laat

identifiseer het met jongmense, siekes, onrustiges, rebelle, soos Jan Rabie gesê het.⁷³ Dis met diegene wat die ongevoelige, ondeurdagte oordeel van die gemeenskap uitlok dat sy haar skaar. In een van haar laaste gedigte, “Met hulle is ek”,⁷⁴ identifiseer sy met diegene wat seks misbruik, dronk word, moord pleeg, met die oues en die armes, met die verwaasdes in inrigtings, die kleurlinge en die “africans”.

Dit kan egter wees dat sy die politieke situasie “verpersoonlik” het deur naderhand die regering en haar vader met mekaar te vereenselwig as patriargale gesag sonder deernis met anderskleuriges en andersdenkendes soos syself. Abraham Jonker het die reputasie gehad dat hy hom geskaar het by die politieke party wat aan die wenkant was. Dit was reëlreg in stryd met sy dogter se integriteit. Haar houding was: “We’ll never make terms with the enemy”.⁷⁵

Dertig jaar ná haar dood het die gedig “Die Kind” haar status as ikon, ook buite die landsgrense, bevestig toe 'n ander ikon, president Nelson Mandela, dit in die parlement voorgelees het. Eers nadat haar lewensnood deur die dood opgelos is, kon haar politieke boodskap duidelik gehoor word by monde van die land se eerste demokraties verkose president. Dit wys dat sy tog daarin geslaag het om 'n spieël vir haar volk omhoog te hou. “Die Kind” begin by 'n spesifieke kind van Nyanga wat in polisiekrusvuur in sy ma se arms getref is en groei tot 'n universele beeld van protes teen die gehate paswet. Haar identifikasie met die slagoffers van die politieke situasie en haar eie nood aan redding is waarskynlik die geheim van die geslaagdheid van die gedig. Afrikaanse Pers Boekhandel het beswaar gemaak teen die gedig weens sy politieke konnotasies en wou dit uit haar tweede bundel *Rook en Oker* weglaat, maar Ingrid het vasgeskop en gedreig om die publikasie daarvan te onttrek.

Tog is “Die Kind” nie in die eerste plek 'n politieke betoog teen die paswet nie. Van Wyk sê: “Maar selfs in haar mees betrokke oomblikke soos in ‘Die Kind’, skemer daar iets van haar eie eksistensiële situasie deur en is die kind wat sy vuiste lig teen sy ouers, beeld van haarself wat in die steek gelaat is deur haar moeder en verwerp is deur haar vader”.⁷⁶ Dit strook met haar eie verduideliking in 'n onderhoud met die tydskrif *Drum*:

I saw the mother as every mother in the world. I saw her as myself. I saw Simone as the baby. I could not sleep. I thought of what the child might have been had he been allowed to live. I thought what could be reached, what could be gained by death. (...) It grew out of my own experiences and sense of bereavement.⁷⁷

Die uitspraak oor die futiliteit van die dood kry 'n skrynende ironie as dit in die lig van haar latere selfmoord gelees word. Opvallend is weer die gevoel van verlies (“bereavement”) aan 'n persoonlike paradys wat waarskynlik dateer vanaf die breuk met haar moeder, grootmoeder en die omgewing waaruit sy al die inspirasie vir haar werk geput het.

'n Ander ideaal van haar digterskap, vertel sy in 'n onderhoud met die SAUK, is om nie “té serieuus” te word nie sodat sy soveel moontlik mense kan bereik, maar nog die misterie behou. Haar werk is maar 'n speelwêreld, hoop sy vergeefs, nooit heeltemal diepe erns nie, maar “*safe* soos Jesus”.⁷⁸ In 'n oënskynlike weerspreking hiervan sê sy aan 'n radio-onderhoudvoerder dat sy gereeld skryf van haar sesde jaar af, waarop hy oorbodiglik vra: “En daarna, wanneer het u vir die eerste keer ernstig begin skrywe aan gedigte?” “Wel, ek het heelyd gedink ek is ernstig,”⁷⁹ was haar antwoord.

Haar vriende voel 'n leemte in haar aan en verwoord dit op verskillende maniere. Hulle kry die indruk dat sy “‘hol van binne’⁸⁰ was, dat die eie bestaan by haar slegs in die aanvaarding van die vader betekenis sou kon kry, en dat sy dit dus onvermydelik moes nastreef”. Ingrid verwoord haar bewustheid van (indien nie insig in nie) 'n knaende verlange of onvolkomendheid só in 'n brief aan Cope⁸¹: “Jack, I have gone wrong most of the way. I don’t think you could ever emotionally understand this flaw in me, this personal feeling of being forsaken of everything I love and need”.

André Brink verduidelik die dinamika van dié leegheid soos volg⁸²:

Alle mense was surrogate vir die vaderfiguur en die vaderfiguur waarskynlik self 'n plaasvervanger vir iets anders – 'n gevoel van ‘heelheid’, van behoort. Daarom was daar die eenaardige ding in haar dat by tye wat 'n mens gevoel

het hier is 'n verhouding wat werk, sy dan na so 'n tydjie van absolute volkome geluk, amper droomagtige geluk, gewoonlik dan die een was wat amper doelbewus begin het om dit te verskeur, asof sy vasgekeer gevoel het deur die ding wat sy eintlik gesoek het...

Haar maklike empatie met mense en haar ontvanklikheid vir ander se gemoedstemmings het miskien gespruit uit 'n swak ontwikkelde sin vir haar eie egogrense. Dit het in haar digkuns goed te pas gekom, want, soos Keats (een van haar geliefkoosde digters) gesê het: “A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no identity, he is continually in for, and filling, some other body”.⁸³ Cope beskryf Ingrid soos net 'n ander digter kan⁸⁴:

... she was ready always to pit her courage and will in defence of the weak. She wrote and spoke and acted for those who called out her fierce sense of justice and hatred for hypocrisy. (...) To have ‘eyes that see the things’ that others do not see is the poet’s gift. But with her it was a gift that accompanied a peculiar personal defencelessness that left her a prey to immediate influences, for she took on unconsciously the colour that those around gave to her. With the unspoilt and the happy she was gay, and to them her infectious laughter, delighted and impish, is the most overwhelming memory. Ringed when she thought herself by enemies, she became all hostility.

Sy het verkies dat haar vriende haar nie op haar regte naam noem nie, want elke bynaam was die ontvlugting na 'n ander fantasie wat haar ondefinieerbaar gehou het. Vir Brink was sy “Kokon” en vir Cope “Pie”. Daaroor sê Cope: “When all is said, the definition of her character slips from the mind’s grasp and she remains elusive”.⁸⁵

Ingrid het deelyds modelwerk gedoen en dit het ook die redaktrise van die modetydskrif *Sjarme*, Hélène Kesting, opgeval dat sy die vermoë gehad het om verskillende mense vir verskillende geleenthede te wees. Ook wat haar fisieke teenwoordigheid betref, honger sy gedurig na positiewe terugvoer. So kla sy byvoorbeeld in 'n brief tydens haar oorsese reis in 1964 oor hoe lastig sy 'n kamer sonder 'n spieël in Amsterdam gevind het en merk op: “Ek vind dit nogal nodig om in

kontak te bly met my eie liggaam”.⁸⁶ Iets daarvan kom ook na vore in Marjorie Wallace se opmerking : “If she bought a new dress, you simply had to like it”.⁸⁷

Ingrid het haar vir die vervulling van haar behoefte aan die goedkeuring van 'n (verkieslik ouer, literêre) outoriteitsfiguur na die skrywersvriende gewend wat sy leer ken het sedert die verskyning van haar eerste bundel. Die soeke was egter tot mislukking gedoem omdat dit by haar aan insig ontbreek het om haar draaiboek te ondersoek en te “herskryf”.

In 1954 ontmoet Ingrid vir Berta Smit, redaktrise van *Naweekpos*, waarin heelwat van haar gedigte verskyn het. Ingrid was toe sekretaresse vir die hoofbestuurder van Citadel-pers, die Heilsleër se drukkerij waar *Naweekpos* gedruk is. Berta het as 'n soort biegmoeëder vir Ingrid opgetree, want net soos met mans, het sy ook graag ouer vroue se geselskap opgesoek. Soos baie vriende en kennisse, het Berta ook aangevoel dat Ingrid se lewe gekenmerk is deur 'n soort heimwee, 'n aanhanklikheid, 'n soeke na iets wat ontbreek of iemand om aan vas te hou. Sy het gereeld onvoltooide gedigte na Berta se kantoor gestuur vir kennisname. Hulle het soms tydens die etensuur saam gaan koffie drink en dan gesels oor sake soos letterkunde, godsdiens en die liefde. Berta vertel hoe Ingrid eendag, oorstelp van dankbaarheid vir 'n eenvoudige kospakkie om werk toe te vat, Berta se ma om die nek geval het. Vir Neels Bouws, seun van 'n ouer vriendin Juliana, het sy die aand van haar dood gesê: “Jou moeder is ook 'n bietjie my moeder”.⁸⁸

Die vergeefse soeke na haar vader se goedkeuring het voortgeduur tydens gereelde besoeke en ete-afsprake. Die kere wat Berta saam met die Jonkers gaan eet het, het dit haar opgeval dat Abraham nie reg werk met Ingrid nie. Daar was min deernis en begrip in sy houding jeens haar. Terwyl Ingrid 'n groot bewondering vir (maar ook 'n geweldige minderwaardigheidsgevoel jeens) haar pa gekoester het, het Abraham haar volgens Berta “so effens kasueel behandel, eerder as onvriendelik”.⁸⁹ Jan Rabie, op wie Ingrid glo ook op 'n stadium verlief was, beskryf haar gevoel teenoor haar pa as 'n geweldige verlange wat ná 'n besoek aan hom weer 'n bietjie gestil was. Dan het haar “gesiggie sommer weer gestraal”.⁹⁰

Hierdie verlange is verplaas na elke liefdesobjek, want die liefde moes sin en betekenis aan haar lewe gee. Haar lewensplan het slegs vir verhoudings op 'n alles-of-niks-basis voorsiening gemaak. Die literêre kritikus Antonissen⁹¹ skryf:

Die geliefde in die Jonker-oeuvre het die gesig van alle geliefdes, alle geliefdes die gesig van die één ideaal-gedroomde geliefde, van 'die' liefde. Min liefdespoësie wat ek ken, is so sterk gesublimeer, só onthef aan die enkele ek-jy-geval, hoeseer ook die voornaamwoordelike benoemings 'ek' en 'jy' die spreek en handel van verreweg die groot meerderheid van die gedigte rig. Die heel persoonlike gerig-wees van een op een, of in liefde of in liefdesvermorseling of in medeaanse haatliefde, het hier eintlik geheel en al opgegaan in die op-mekaar-gerig-wees of die aan-mekaar-gekruisig-wees van “die manlike” en “die vroulike”. Die geliefdes is mekaar se gesig, mekaar se komplementêre liggaam, mekaar se spieël; en hulle bly dit willens of onwillens – sy dit onvoorstelbare gesig, ledige liggaam, gebarste of versplinterde of grotesk-misvormende spieël miskien – ook nadat die feitelike saamwees verbreek of vir goed beëindig is.

Die spieël-simbool figureer sterk in Ingrid se werk. Een van die redes is waarskynlik omdat⁹² “selfwaarneming – wat ook beteken om die self weerspieël te sien in die oë en liefde van andere – een van die hoofbemoeienisse van die poësie van Ingrid Jonker is”. In “Bitterbessie Dagbreek”, waar die ek-spreker kla “n spieël het gebreek tussen my en hom”, is die geliefdes se blik op mekaar versplinter en in “Dubbelspel” is daar twee spieëls, “die een blink-glad, die ander een gebars” wat kan dui op die innerlike verdeeldheid of 'n teenstrydige verhouding tussen geliefdes. Die spieël word ook as 'n simbool van ambivalensie in die self tenoor die strukture van die patriargale samelewing gesien.⁹³

Hoewel die Jonkersusters 'n blymoedige ouma as gelowige rolmodel in hul grootwordjare gehad het, het geloofsekerheid Ingrid altyd bly ontwyk. Die liewenheersbesie in die gedig *Ladybird* is nie net 'n moedersimbool nie, maar verwys ook na Moeder Maria of *Our Lady* in die Katolieke idioom. Beide Ingrid en Anna

voel aangetrokke tot die Rooms-Katolisisme en Anna ontvang 'n maand voor Ingrid se dood haar eerste kommunie. Van der Merwe⁹⁴ sê van Ingrid se godsdienstbeleving:

Alhoewel sy haar teen kerklike dogma uitgespreek het, vind ons tekens van 'n sterk religieuse aanvoeling, maar met 'n onvermoë eerder as 'n onwil, om uiting daaraan te gee, waarskynlik omdat sy in 'n mate ook in hierdie verband gevoel het sy is in die steek gelaat.

Die bewys vir Ingrid se spiritualiteit vind hy in die gedig “Madeliefies in Namakwaland”⁹⁵ wat só eindig:

en ons hoor nog verdwaasd
klein blou Namakwaland-madeliefie
iets antwoord, iets glo, iets weet.

Al het Ingrid soos die verlore skaap gevoel wat (tevergeefs) na God roep, kan dus nie aanvaar word dat sy nie gevind is nie. W.A. de Klerk sê “sy het waarskynlik ook goed die aard van die geloof verstaan. Wat sy byna sekerlik ook geweet het, was hoe moeilik dit is – juis vir diegene wat besondere gawes ontvang het – om die geloof te vind”.⁹⁶

Dat die veelbesproke en komplekse vader-dogterverhouding sentraal in Ingrid se problematiek gestaan het, ly geen twyfel nie. In die tradisionele patriargale samelewing waarin sy grootgeword het, was mag sinoniem met die vaderfiguur. Ingrid het naamlik haar hele lewe lank in verhoudings met die teenoorgestelde geslag die goedkeuring gesoek wat sy nooit van die enigste manlike gesagsfiguur in haar lewe gekry het nie. Hierdie gefrustreerde behoefte het in 'n obsessie ontaard wat geen blywende vervulling toegelaat het nie, omdat sy onbewustelik die verwerping bly uitlok het wat in haar draaiboek vasgelê is toe Abraham die swanger Beatrice van ontrouheid beskuldig en verstoot het.

As Abraham Jonker die insig gehad het om verby Ingrid se onbeholpe en ambivalente pogings tot toenadering te kyk en sy dogter se eie “magteloos-skrynende pyn” raak te

sien, kon beide se lewens anders geëindig het: Jan Rabie⁹⁷ het haar onvervulde soeke ook na die vader-dogterverhouding teruggevoer:

Omdat haar vader haar... teleurgestel het, het sy haar lewe lank na 'n ouer man gesoek, 'n skrywer, iemand met outoriteit, dit tel ook, en as sy dit het, omdat dit die vader spel, wil sy dit vernietig... As jy haar trou, was jy in jou peetje in. Die vader het haar verstoot en sy was in die ban van daardie vaderverstoting vir haar lewe. En dan , as sy 'n man kry wat naby aan haar vader kom, dat sy hom nou besit, as sy met hom trou, dan gaan sy hom straf, gaan sy haar vader straf in hom. Sy gaan hom breek. Sy't dit met Pieter Venter gedoen. En almal was bang om met haar te trou daarna.

Maar die misterie van die lewe, wat verder en dieper as oorsaak en gevolg strek, is nie tot een verhouding te reduceer nie. Op 'n metafisiese vlak was daar miskien nog 'n sterk bepaler van die Ingrid Jonker-draaiboek wat vir die oppervlakkige ondersoeker verborge kan bly, naamlik die sterk invloed van Beatrice Cilliers se dood op haar jongste dogter. Anna vertel dat hulle nie gehuil het toe sy dood is nie, want toe was die huil al verby. Ingrid was geskeur tussen verdriet en woede – woede omdat sy haar kon inleef in die stryd van Mamma wat moes sterf en haar kinders agterlaat.⁹⁸ Van Wyk⁹⁹ gaan so ver om te sê: “Ingrid Jonker se poësie getuig van besetenheid, van 'n stem uit die hiernamaals wat deur haar praat, maar dit getuig ook van 'n dwingende mag wat van haar dood iets onafwendbaars gemaak het”. Hierteen kan op Christelik-religieuse gronde beswaar gemaak word, maar hy wys aan die hand van voorbeelde soos Plath, Hemingway en Berryman daarop dat dié verskynsel in die skrywerswêreld nie uitsonderlik is nie. Die dwingende mag wat afgestorwe naasbestaendes oor lewendes kan uitoefen, is deur Alvarez¹⁰⁰ ondersoek. Hy verwoord sy bevinding, wat strook met Berne se draaiboekteorie, só:

Like sleepwalkers or those who were once thought to be possessed by devils, their life is elsewhere, their movements are controlled from some dark and unrecognized centre. It is as though their one real purpose were to find a proper excuse to take their own lives. So, however convincing, the immediate causes, imaginary rewards and blind provocations of their final suicide, the act, successful or not, is fundamentally an attempt at exorcism.

Die psigoanalitiese verklaring wat Alvarez vir die drang tot selfvernietiging gee, is dat die superego, wat 'n afgestorwe ouer verteenwoordig, destruktief teen die ego of self optree. Jung se verklaring is dat wanneer 'n persoon sterf, die emosies wat haar/hom aan die naasbestaandes bind, nie meer toepaslik is nie en in die onbewuste versink waar dit aanleiding gee tot denkbeeldige verskynings van die dooie aan naasbestaandes. Wanneer dit met sommige kinders op 'n ontvanklike ouderdom gebeur, kan dit dan tot 'n doodswens lei wat onophoudelik om vervulling roep.

Volgens Van Wyk¹⁰¹ word die drang om die self te vernietig in Freudiaanse terme herlei tot die superego of gewete, gekoppel aan die afgestorwe ouer, wat destruktief teenoor die ego of self optree. As die subjek met die afgestorwe moeder identifiseer en die pop as plaasvervanger vir die moeder dien soos vroeër aangetoon, toon die derde strofe van die gedig “My Pop val stukkend” haar selfvernietigende neigings:

My pop soos 'n mossie geskiet
korrel-kaal van die vensterbank
of was dit die wind uit die verte
of was dit my eie hand.

In “Gedagtes van 'n kind”, wat uit 1954 dateer toe sy amper 22 was, is die aangesprokene waarskynlik die moeder, wie se gees soos 'n wind oor die spreker se droewige bestaan waai en die verborge plekke binnedring “waar 'n moeder eenmaal was”.¹⁰² Die dood word dikwels geïdealiseer en met die beskerming van die ouer geassosieer.

In die gedig “Gabriël” laat die moeder die subjek nie meer rus nie totdat hulle weer verenig is:

Jy daal deur dakke, skoorstene en krotte
En skrik my skielik op uit teruggetrokke

drome, uit die vergeefse en geheime klug

Jy ruk my tot jou dooie liggaam terug.

Jonker se selfmoordneigings strook treffend met die gevaar wat Kristeva sien in die verwerping van die simboliese orde en die begeerte om na die moeder terug te keer. Aangesien die taal van die digter die vorm van diskoers is wat die toeganklikste vir die semiotiese dryfveer is, plaas die estetiese kreatiwiteit vroue voor 'n groter risiko as mans weens die onderdrukte kragte wat in die onbewuste ontketen word. Die flirtasie met die dood neem dan ook by Jonker gaandeweg ernstiger afmetings aan. In “Jy het vir my gesterf” wat aanvanklik die beeld van Christus aan die kruis oproep, vloei die verlosser, moeder en minnaar, ineen:

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

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

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

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

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

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

Vir Antonissen¹⁰³ is die sleutelbegrip in Ingrid Jonker se poësie “dubbelspel, kierangspeel, maar wat, soos hier reeds twyffelloos genoeg blyk, ook verskriklike erns kan word”. Soos Virginia Woolf kon sy terugstaan van haar ervarings van vervreemding

en dit in haar digkuns objektiveer. Sy kon haar “eie derms uitryg” en tot stof vir haar digkuns verwerk. Sy het nie net die gewaande of werklike verraad van 'n dikwels ongedefinieerde (vader-, moeder-, minnaar-) figuur ten diepste ervaar nie, maar kon dit terselfdertyd die dominante tema in haar werk maak en poëtiese munt daaruit slaan.

Die digteres het haar moeder se dood waarskynlik met die einde van kindwees en haar vertrek met die “vergulde koets” uit die natuurlike omgewing na die “rasionele” stadsmilieu geassosieer. Dit was ten beste 'n waterskeiding en ten slegste 'n traumatiese breuk met die vroulike (grootmoeder en moeder) en alles wat hulle verteenwoordig het. Daarna het die susters geen of weinig kontak met Ouma Annie gehad.

Sintuiglike ervarings uit haar eerste lewe het egter die verwysingsveld en voedingsbron vir al Ingrid se werk gebly. Die beeld van 'n verswakkende Beatrice wat wasgoed aan 'n draad ophang, het so 'n onuitwisbare indruk op die klein Ingrid gelaat dat sy die prentjie later in die gedig “Ladybird” verewig het. In Wallace se kunstateljee skilder Ingrid as volwassene later herhaaldelik uitbeeldings van 'n vrou wat wasgoed ophang met 'n dogtertjie wat aan haar ma se rok vashou. Haar moeder se weerloosheid herinner haar aan haar eie. Die klein en nietige liewenheersbesie wat met oopgespreide vlerkies uit die lug val en gewigloos op 'n hand beland gee gestalte hieraan:

Glans oker
en 'n lig breek
uit die see.
In die agterplaas
êrens tussen die wasgoed
en 'n boom vol granate
jou lag en die oggend
skielik en klein
soos 'n liewenheersbesie

geval op my hand

Ingrid Jonker se eie kommentaar¹⁰⁴ op die gedig is:

Uit hierdie tydperk het ek iets van my moeder onthou – 'n pragtige geheim. Ek het dit probeer te woord stel in Ladybird ('n herinnering aan my moeder), gebaseer op die kinderrympie: 'Ladybird, ladybird, fly away home; your house is on fire, your children are gone...' My moeder, sterwend, was so sonnig soos 'n liewenheersbesie, so vol geheime, so verrassend, so teer...

Die granaatboom in "Mamma" kan na Beatrice se dood heenwys, aangesien die granaatvrug tradisioneel 'n doodsimbool is. Dit kom ook voor in Jonker se gedig: "Aan M.B."¹⁰⁵ (Mamma Beatrice?) en is volgens Van Wyk 'n voorbeeld van die hallusionêre verskyning van die dooie moeder aan die subjek. Die "kalkoentjiedae" verwys na die heerlike ontdekkingstog wat haar vroeë kinderjare was: die soeke na die plek waar die riviertjie ontspring, na die name van die plante, na die agterbene wat die paddavisse verloor het. Die gebruik van die granaatsimbool getuig van die sterk houvas wat die subjek se vroeë ervarings op haar hele lewe gehad het:

En dan spring jy teen my op,
Spring jy uit die kalkoentjiedae,
Uit die geur van die grond
en ryp granate.

Daar word ook gepraat van "die wit lag van ligte teen die ruite" wat die geestelike teenwoordigheid van die afgestorwene simboliseer. Die een wat agterbly, is egter nie meer seker dat sy die afgestorwene as iemand van vlees en bloed in herinnering kan roep nie. Omdat die ontslape moeder steeds deel van die kind se identiteit is, veroorsaak dit miskien die angs wat hier verwoord word:

In die vaal gang
Spartel jy los
En kom jy aangehardloop

met die oop kring
van jou arms wanhopig
na die vreemde vrou
om te drink
Uit die diep ronde kelk
Van haar vlees, vreemdgeword
in die nag
wanneer jy haar nie meer ken nie.

In 1956, dieselfde jaar as wat *Ontvlugting* verskyn, trou sy met Pieter Venter, 'n verkoopsman met literêre aspirasies en vyftien jaar ouer as sy. Sy sien af van haar aanvanklike plan om in 'n Griekse toga op Paarlrots te trou en stem tot 'n konvensionele seremonie in, maar is nie 'n sterre-in-die-oë-bruid nie, waarskynlik omdat sy om die verkeerde redes getrou het. Volgens Berta Smit was daar 'n gespanne atmosfeer op die troue. Die troufoto's bly in die fotograaf se besit want dit word nooit gehaal nie.

Ingrid slaag nie daarin om die rol van huisvrou en moeder oortuigend te speel nie. Wallace vertel hoe Venter dikwels saans by die huis self moes sorg vir aandete omdat sy "child-bride" die hele dag op die strand gelê en soos Simone later onthou, ure lank sugtend oor die see getuur het. Drie jaar later word hy na Johannesburg verplaas en soos 'n pligbewuste eggenote gaan sy en hul kleuterdogter saam, maar sy voel ontuis tussen die mense en mis die Kaap en die see hartstogtelik. Die Venters se huwelik, waarvoor vriende van die begin af hul bedenkinge gehad het, het teen die einde nie net Ingrid se persoonlikheidsproblematiek aan die debietkant gehad nie, maar ook haar gemis aan die see en die Kaap.

Die spanning tussen haar afhanklikheid van ander se goedkeuring en haar weiering om die masker van konvensionele respektabelheid te dra, sorg vir innerlike tweespalt wat haar geestelike vastrapplek in die lewe nog meer wegkalwe. Tydens 'n kuier by haar skoonfamilie kom "Die Probleem" ter sprake. Haar swaer vra woedend of sy

kleurlinge onder haar vriende tel. Toe sy bevestigend antwoord, skryf sy, belet “die ‘Verwoerde’ dier” haar summier sy huis.¹⁰⁶

Soos met ander skrywers die geval is, baseer Pieter Venter 'n karakter in 'n outobiografiese roman wat nooit gepubliseer is nie, op sy vrou. Die karakter, Klarissa, se gebrek aan roetine, orde en netheid bring haar met haar stiefmoeder in botsing. Venter deel sy herinneringe vyf jaar ná haar dood in 'n artikel onder die opskrif “Digteres met hoë liefdesese herleef” in die koerant *Dagbreek* van 24 April 1970 in 'n onderhoud met Peers Hartzenberg:

Hy onthou haar senuweeagtige laggie, die mond wat effens skeef na die een kant toe trek, haar spierwit tande soos ivoor. Maar, sê Pieter, sy kon nooit huiswerk doen nie. Die hande was te onhandig. Hulle was perfek gevorm, maar hulle kon net nie raakvat nie, behalwe 'n potlood en die toetse van ‘n tikmasjien, waarmee sy haar verse die lig laat sien het.¹⁰⁷

Dit blyk uit Venter se verhaal dat sy nie in praktiese dinge belanggestel het nie, nie verantwoordelikheid kon dra nie en dat dit hom die jaar ná die troue geneem het om die geld wat sy geskuld het, af te betaal. Kunstenaar wat sy was, het die huwelikstuig geskaaf en moes sy vry wees om te kan skep. Vanweë die vrou se aanvaarde selflose rol as moeder en tuisteskepper, word vrouekunstenaars wat nie hierdie stoel vierkantig volsit nie, veel strenger beoordeel as manlike kunstenaars wat nie goeie huweliksmaats uitmaak nie, nie stukkende huishoudelike toerusting kan herstel nie en saam met hul kinders gaan visvang nie.

Oor die laaste dramatiese stuiptrekkings van die huwelik vertel Kannemeyer: “Die gebeure het iets van 'n tragikomedie, maar die hoofspelers is te betrokke om enigiets anders as 'n diepe tragedie raak te sien”.¹⁰⁸ Cope skryf 'n satiriese brief aan Krige waarin hy vertel hoe Venter in Ingrid se aangetrokkenheid tot 'n sekere “moffie” bewyse van haar verraad gevind het “and there ensues a series of hysterical scenes in which sundry props such as a carving knife appear”. Ingrid vlug Kaap toe, maar Pieter oorreed haar met histrioniese aanvalle en dramatiese tonele om saam met hom terug te

gaan huis toe, hoewel dit vir haar vriende in die Kaap duidelik was dat die huwelik nooit kon hou nie.

In die kantlyn van 'n brief oor die lang en vermoeiende rit terug na Johannesburg, skryf sy aan Cope: “I still want to die”.¹⁰⁹ In aansluiting hierby vra sy hom 'n week later om nie haar doodswens figuurlik op te neem nie. Sy sê dat sy nie die Calvinistiese vrees vir die dood het nie, maar haar grootste beswaar daarteen¹¹⁰ “is that one might miss so many pleasures, and of course I do not like the idea of looking stiff and ugly. I hear they touch them up these days, especially the ladies”. Cope skryf later: “Beautiful in herself, she had an intense feminine pride and to her the thought of the body aging was unbearable”.¹¹¹ Van der Merwe beklemtoon ook dat sy haar liggaam as 'n tempel beskou het en ondanks haar boheemse en onversorgde kleredrag, nougeset op haar persoon was. Hy voeg by dat sy “uiters vroulik was en dat daar by haar geen sprake van lesbiese neigings of nimfomanie in die ware sin van die woord”¹¹² was nie. Cope, nog onbewus daarvan dat hy hom weldra al dieper in Ingrid se lewensdrama sou begeef, skryf aan Uys Krige:¹¹³

Piet is madly writing poetry in an undignified effort to gain Ingrid's esteem (instead of kicking her to hell out and cutting his [emotional] losses)... I don't think Ingrid really wants any man and all her...other episodes are merely an expression of her desire to get away from Piet... Ingrid is essentially feminine...but she has not reconciled her position as a woman, as a poet, as a mother. She is in a state of emotional chaos and the easiest way to evade it is to reach for the gin bottle. Consequently – misery.

Abraham se reaksie op Ingrid se huweliksprobleme word op speelse trant deur Jack Cope aan Krige geskets¹¹⁴: “Incidentally, one of Abraham's lines is that Ingrid's difficulties are largely due to the bad company she keeps – people like Jan and Marjorie and that dastardly *liberalis* Krige. She should shine up her halo and creep back under the gate into the volkskraal”.

Die “volkskraal” met Abraham as touleier neem hier die plek in van die ou pleegmoeder of “senescent force”¹¹⁵ in die sprokie wat die stagnasie van die

gemeenskap aandui waarbinne van die individu verwag word om te konformeer of die gevolge van wegbreek te dra. Wanneer Abraham se kleindogter Catherine aan hom dink, sien sy hom as 'n tragiese figuur¹¹⁶. “He had an artist in him, but on the other hand the traditional Afrikaner was drilled into him: you follow the way you’re told to follow, you don’t exercise your own will.” Estés¹¹⁷ gebruik Jung se definisie van die “kollektief” as “the many as compared to the one,” om die dikwels botsende belange van die gemeenskap en dié van die individu te illustreer. Sy sê¹¹⁸:

In this tale, the old woman is a symbol of the rigid keeper of collective tradition, an enforcer of the unquestioned status quo, the ‘behave yourself; don’t make waves; don’t think too hard; don’t get big ideas; just keep a low profile; be a carbon copy; be nice; say yes even though you don’t like it, it doesn’t fit, it’s not the right size, and it hurts’.

Ingrid word in Julie 1961 in 'n psigiatrisiese kliniek opgeneem met as die waarskynlikste oorsake die stres van haar egskeiding, die negatiewe keurdersverslag op die manuskrip van haar tweede bundel, die politieke toestand in die land (met die wet op aanhouding sonder verhoor wat in werking tree) en teleurgestelde verwagtings oor Cope se terugkeer uit Europa. Dat hy vir haar iets van die vader verteenwoordig na wie se liefde sy so smag, blyk daaruit dat sy soms doelbewus die rol van die klein dogtertjie vir hom speel. Waar Cope skynbaar geleidelik in die rol van minnaar inbeweeg het, was Ingrid se ontmoeting met Brink vir albei 'n betekenisvolle gebeurtenis. Brink was die uitsondering in Ingrid se lewe: die minnaar wat ook 'n tydgenoot en nie 'n vaderfiguur was nie. Die verhouding het gou in 'n hartstogtelike en stormagtige romanse ontwikkel. Na die ouer skrywers Cope, Krige en Rabie het sy steeds opgesien na iemand om haar aan te moedig, te prys en te kritiseer as sy nie aan haar gedigte wou skaaf nie, maar van wie sy ook hewiglik kon verskil.

Veertig jaar nadat die onstuimige verhouding geëindig het, erken Brink in 'n onderhoud in die tydskrif *Rooi Rose* dat die poëtiese beeld van die sensuele nimf wat sy vir hom verpersoonlik het, die sjabloon vir die romantiese vrouekarakters in byna sy hele oeuvre van ongeveer twintig romans was. Sy was vir hom die beliggaming van die sensuele Lolita-tipe kindvrou, die verbode vrug wat sy belangstelling as

konserwatiewe, inkennige jongeling kort tevore in Parys gaande gemaak het. “Die een wat haar nooit laat vaskeer nie, die een wat buite alle konvensies staan, die een wat 'n soort ewige jeug belowe. Iemand met wie jy ekstasies verenig kan word en wat jou ook op 'n afstand gaan hou.”¹¹⁹ Sy het kompromisloos geslinger tussen uiterste gemoedstemmings, sê hy. Al het hy saam met haar van 'n huislike lewe gedroom, het hy gou besef sy was nooit bedoel om 'n konvensionele huisvrou te wees wat kinders grootmaak nie. Hy beskryf die kennismaking met Ingrid soos volg:¹²⁰

Die naweek toe ek haar ontmoet het, was sy op die punt van selfmoord ná die skipbreuk van 'n verhouding met 'n skilder, wat van die begin van ons liefde 'n soort redding gemaak het; toe ek vertrek, het sy nog die moontlikheid genoem dat sy tog binnekort mag selfmoord pleeg. In my eerste briewe het ek gepleit dat sy dit moet afskud. Daarop het sy gereageer met: ‘Nee, André, ek wil jou darem nog 'n keer sien voordat ek skreeuend en vloekend soos Slauerhof die lewe laat ... Maar ek het nog altyd 'n verbasende herstellingsvermoë besit’.

Die publikasie van *Rook en Oker* het lank gesloer met gepaardgaande teleurstellings. Dit is twee maal deur Opperman afgekeur, die eerste keer omdat hy gevoel het sy moet net 'n groep verse onveranderd behou en aan die res opnuut werk. Ingrid het sommige gedigte hersien en die manuskrip geherorganiseer, maar nie deeglik genoeg hersien na Opperman se sin nie. Sy kritiek was dat selfs van die beste verse struktuurloos is en die beeldvorming clichéagtig is. Hoewel 'n groot verbetering op *Ontvlugting*, was baie van die gedigte volgens hom nog te eksperimenteel surrealisties en te naby aan die oorspronklike Spaanse werk. Ingrid het sy oordeel betwis en 'n onderhoud met hom aangevra, wat hy nie as sinvol beskou het nie omdat hy van mening was dat gedigte die praatwerk moet doen en nie die persoon van die digter nie, 'n mening wat sy later in 'n radio-onderhoud haar eie maak. Waar sy vroeër met groot waardering van die erns gepraat het waarmee Opperman haar werk bejeën (so anders as haar pa), reageer sy skerp op sy onwilligheid om die manuskrip met haar te bespreek en verwys met kenmerkende skerpsinnigheid na hom en Ernst Lindenberg as “Superman” en “Blindedwerg”.¹²¹ Hy stem tog later in om met haar te gesels aangesien hy oortuig was van haar talent.

Eindelik verskyn *Rook en Oker* in 1963, die titel ontleen aan die gedig “Ver Stad”. Die aanvanklike naam *Ukelele* het intussen op André Brink se voorstel verander. Hy het volgens haar gesê “rook is vir drome en oker is vir aarde”. Die bundel is deur die kritici geprys as 'n groot vooruitgang op *Ontvlugting*. Ingrid het haar pa genooi om haar in 'n bekende restaurant in Kaapstad te ontmoet om 'n eksemplaar aan hom te skenk. Sy wou haar trotse bydrae tot sy versameling eerste druk-eksemplare maak. Só lui die “varkagtige” brief wat sy van haar pa gekry het:¹²²

Liewe Ingrid:

Ná wat jy teen my gedoen het in jou onderhoude met *The Sunday Times* en ander blaaië in die afgelope jaar, is ek nie geneë om jou in 'n kafee of enige ander openbare plek te ontmoet nie. As jy iets met my wil bespreek, weet jy waar ek woon. Al wat nodig is, is om my te skakel en te verneem of so 'n tyd geleë is... Met liefde van Pappa, Abraham H. Jonker.

Haar kommentaar op die brief was:

Heeltyd wonder ek of dit regtig moontlik is. Hoe en waar en wanneer het dit alles begin? Die verontregting. Meestal in die geheim. Dan dink hy wragtag, verwag hy dat ek wat hom nie meer in die openbaar mag ontmoet nie, dit in die geheim sal doen! Nie op gelyke voet nie, nie as mens teenoor mens nie. Laat staan nog dogter teenoor vader. En waarvoor? Waar begin die kleinlikheid en die verrotting en die nouheid en engheid en bitterheid en toeheid? Waar eindig dit?

Toe sy die Perskor-prys daarvoor wen, moes sy al haar verontregting te bowe gekom het, want sy het haar pa genooi om op haar onkoste saam Johannesburg toe te vlieg om dit in ontvangs te neem. Hy het dit blykbaar as provokasie geïnterpreteer en die gehoorbuis in haar oor neergesit.

Ingrid en haar pa se botsings oor letterkundige sensuur en omstrede aspekte van die regering se kleurbeleid, soos aanhouding sonder verhoor, het die koerantopskrifte gehaal. Die Jonkers se botsings in die openbare arena - sy neem byvoorbeeld deel aan politieke protesoptogte - was 'n nuttige wapen in die hande van Abraham se politieke

vyande. Die ambivalente gevoelens teenoor haar pa het, soos haar loopbaan as digter gevorder het en sy meer selfvertroue gekry het, makliker tot uiting gekom. Haar integriteit was aan niks ondergeskik nie. Abraham, daarenteen, was in die eerste plek 'n ambisieuse politikus wat in 'n onstuimige bestel vooruit wou kom al was dit ten koste van die openbare mening oor sy integriteit. Hy was voorsitter van die gekose parlementêre komitee wat die aanvoerwerk vir die voorgestelde nuwe wetgewing oor sensuur moes doen. As produk van 'n eng patriargale samelewing en as iemand vir wie skryf net 'n middel tot 'n doel was, was hy van mening dat die staat die reg het om te besluit watter leesstof in belang van burgerlike gehoorsaamheid was. Tog het Ingrid op persoonlike vlak steeds voortdurend probeer om as digter en as dogter tot haar pa deur te dring. Vader en dogter het egter hoe later hoe meer gepolariseer geraak aan teenoorgestelde kante van die politieke spektrum in Suid-Afrika, 'n situasie wat deur die pers uitgebuit is omdat albei bekende figure was.

In 'n poging om die gekwelde vader-dogterverhouding van “ongekontroleerde mites” te suiwer, vertel Anna dat die verwydering tussen Abraham en Ingrid net in die laaste jaar ernstig was, toe albei “gedoen het wat hulle moes doen en die gevolge daarvan gedra het”.¹²³ Nog een van hierdie “mites” is dat Abraham kort voor Ingrid se dood vir haar 'n eenrigtingkaartjie gekoop het na 'n inrigting vir geestesversteurdes in antwoord op haar uitnodiging om saam met haar te gaan vakansie hou.

Beide Abraham, wat in 1905, kort ná die beëindiging van die Anglo-Boereoorlog gebore is, en Ingrid, 'n kind van die Depressie, het in onseker tye grootgeword. Van der Merwe skets die demografie van die tyd soos volg: gedurende die eerste helfte van die jare dertig was byna 'n halfmiljoen ontwrigte, ontwortelde plattelanders opgedam aan die randgebiede van die stede. Die haglike sosio-ekonomiese toestande van die Depressie het meegebring dat die eerste geslag Afrikaners wat noodgedwonge na die stede getrek het, van die ou sekerhede beroof, 'n nuwe manier van oorlewing moes vind.

'n Sonnet oor die las van roem wat deur Abraham geskryf is en waarin die subjek verlang na die idilliese plaasomgewing vind weerklank in Ingrid se gedig oor die

stoetdier op die Goodwood-tentoonstelling wat terugverlang na die kudde in die Karoo-veld waaruit hy vir die skou weggeëem is. Albei gedigte gryp terug na die gebondenheid aan die grond wat steeds minstens tot die helfte van die twintigste eeu 'n kenmerk van die verstedelike Afrikaner was. Saam met baie van haar volksgenote moes Ingrid ná die Tweede Wêreldoorlog as jong vrou en as Afrikaner vastrapplek in die grootstad vind en finansiële oorleef. Die groot veranderinge wat die verstedelikingsproses op persoonlike en sosiale vlak meegebring het, het meer sofistikasie en beplanning geveer as waarvoor haar opvoeding haar voorberei het. Dit het later geblyk dat sy haar woonstel aan die einde van die maand van haar dood sou moes ontruim omdat sy nie langer die huurgeld kon betaal nie. Sy gryp drie dae voor haar dood na 'n laaste strooihalm deur haar uitgewer, Bartho Smit van Afrikaanse Pers Boekhandel, te vra om die kopiereg op haar digbundels te koop aangesien sy vir twee maande weens 'n gebreke been nie kon werk nie. Die naweek van haar dood het sy Anna gevra om na Simone om te sien. Anna vertel dat sy by haar suster aangedring het om ook by haar te kom bly, maar Ingrid het 'n besoeker, Bonnie Davidtze, gehad en is terug na haar woonstel.

Hoewel haar wanhoop dus ook uit praktiese oorwegings gespruit het, sien die skrywer W.A. de Klerk¹²⁴ Ingrid Jonker as 'n individualis “...wat met die moed van wanhoop, die belewenis van sinloosheid, en die selfaffirmasie desnieteenstaande” haar in die geselskap van die eksistensialiste van Europa bevind wat deur twee Wêreldoorloë deur angs en twyfel gefolter is.

Soos Ingrid die einde nader, vereenselwig sy haar meer met haar moeder se lot en maak sy haarself en ander selfs wys dat Beatrice selfmoord gepleeg het en koppel haar moeder se dood aan haar eie geboorte. Aan Marjorie Wallace vra sy of Marjorie dink sy wat Ingrid is sal selfmoord pleeg aangesien haar moeder so gesterf het. Die feit dat sy aan kanker dood is, het nie met Ingrid se draaiboek en vereenselwiging met haar moeder se lotsbestemming gestrook nie en daarom het sy dit waarskynlik verkeerd “onthou”.

Die gedig “Mamma” is geskryf op 15 Julie 1964, 'n jaar voor haar dood, toe sy pas uit die senuwee-inrigting in Parys ontslaan is na die breuk met Andre Brink tydens 'n reis na Europa. Op die oog af gryp die gedig meer as twintig jaar terug na Beatrice se senuwee-ineenstorting. In die gedig vervaag die onderskeid tussen haar en haar moeder en die geskiedenis herhaal homself. Die Franse woorde *mon cheri* is 'n aanduiding van haar eie ervaring in die kliniek, maar dis ook die wit gefluister van die spook van haar eie ma toe sy 'n kind soos Simone was. Die subjek beleef dus die ontstellende geestelike ineenstorting van 'n moeder vanuit die perspektief van kind én moeder.

In “Mamma” word eers na die ma met die persoonlike voornaamwoord “sy” verwys, maar namate die moeder disintegreer, word sy 'n “dit” wat klankloos, kleurloos en alomteenwoordig is en ontliggaam uit die alledaagse lewe verdwyn. As weerlose tienjarige kind het Ingrid haar ma se dood voel naderkom, want Anna vertel sy het die dag voor die doodstyding gekom het sonder verduideliking geweier om te gaan piekniek hou. Nie lank voor haar dood nie, het Ingrid 'n agterstraatse aborsie van haar en Jack se kind ondergaan wat ook sy geestelike tol geëis het. Ook hierin sien sy 'n parallel met haar ma, wat, toe sy self swanger met Ingrid en haweloos was, teen 'n aborsie besluit het. Die paadjie gaan dus weer na die begin terug soos in “Vinkel en Koljander” deurdat Ingrid steeds haar bestaan van geboorte af as ongewens beskou. Iemand soos Juliana Bouws, wat vir Ingrid 'n moederplaasvervanger was, beskryf haar as “weggooigoed”¹²⁵ omdat haar suster deur Abraham voorgetrek is.

Van der Merwe wys daarop dat wat Cody van die digter Emily Dickenson gesê het, ook op Ingrid van toepassing is, naamlik: “Emily Dickenson never outgrew her own need to be mothered. All her relationships therefore followed the model of this unfulfilled first one, the only one she knew”.¹²⁶ Hoewel Ingrid as “kindvrou” sielkundig swak toegerus was vir moederskap en dit besef het, het haar kind haar poëties geïnspireer en was sy 'n natuurlike moeder wat sensuele plesier uit die kontak met Simone geput het. Die dogtertjie was verknog aan haar ma en Anna vertel dat sy net gehuil het as Ingrid seergekry het. Ingrid se moederliefde was egter inkonsekwent; sy het nie haar eie moederinstink vertrou nie en kon dus nie sekuriteit aan die kind gee

nie. Volgens André Brink was sy verknog aan Simone, hoewel sy haar glo ook by tye verwaarloos het.

Die gedig “Swanger Vrou” dateer volgens die digter self uit 1957, die jaar toe Simone gebore is. Onderzoekers koppel die inhoud en toonaard daarvan egter eerder aan die tyd toe dit vir die eerste keer verskyn het, ongeveer ses jaar later. Dit val dus eerder saam met haar aborsie as met Simone se geboorte. Daar is weerklanke van die omstandighede rondom beide haar en haar moeder se swangerskappe. Soos in al Ingrid se gedigte, word haar idilliese kindertyd die agtergrond waarteen die ellende en verlatenheid wat met onbeplande swangerskappe gepaard gaan, afgespeel word:

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

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

Nóg singend vliesrooi ons bloedlied,
ek en my gister,
my gister hang onder my hart,
my kalkoentjie, my wiegende wêreld,
en my hart wat sing soos 'n besie,
my besie-hart sing soos 'n besie;
maar riool o riool,

my nageslag lê in die water.

Ek speel ek is bly:

kyk wáár spat die vuurvlieg!
 die maanskyf, 'n nat snoet wat beef –
 maar met die môre, die hinkende vroedvrou
 koulik en grys op die skuiwende heuwels,
 stoot ek jou uit deur die kors in die daglig,
 o treurende uil, groot uil van die daglig,
 los van my skoot maar besmeer
 met my trane besmeer
 en besmet met verdriet.

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

Die geboorte van die vrouekarakter in *Orgie*, die André Brink-boek wat deur Jonker geïnspireer is, word só deur haar geskets¹²⁷: “My ma het destyds ook kon kies. Sy kon dit met my gedoen het, maar sy het nie” en “die nag toe sy my in verlatenheid in my ouma se hande uitgestoot het, die vrug waarvan sy nie ontslae wou raak nie al het hy haar verdryf”.¹²⁸

Geen kunstenaar kan aan haar eie eksistensiële situasie ontkom nie, en Ingrid Jonker kon (of wou?) nog minder, vanweë die feit dat sy nie filters tussen haar diepste wese en die wêreld geduld het nie. Dit is hierdie eerlikheid wat die sterkste aanspraak op die leser van haar poësie maak. Wallace sien haar as die verpersoonliking van die ontwortelde of outsider-figuur¹²⁹, “never staying long in one place, never making those little compromises people make to fit into a rather dishonest society”. Daarom slaag sy nie daarin om haar werk speels te hou nie, want elke gedig laat spore wat lei na haar diepste lewenskrisisse.

Die oorgawe aan die dood in die see as biografiese motief word die uiterste vorm van ontvlugting wat in intensiteit groei van die vroegste tot by die laaste wanhopige gedigte. In “Ballade van die drie vriende”¹³⁰ lê die digter een van die karakters, Uys (Krige), die volgende in die mond:

Soms kry ek so 'n seer verlange
na die dood se towerrietjie
en in die gaping van die nag
sterf ek gereeld 'n bietjie

Hier word die dood 'n toetrede tot 'n ander dimensie: die transendentale, suiwer en absolute werklikheid waarin die onvolmaakte agtergelaat word. Die vergetelheid wat slaap bring, is die naaste toestand aan die dood wat die subjek haar kan voorstel, en daarom is dit 'n kleedrepetisie vir die prysgawe van die lewe met sy sorg. Die ballade herinner aan Meneer Vergeet, die donker man van die “kindergedig” “Toe maar die donker man”¹³¹. Dit word afgesluit met een van Jonker se treffendste beelde:

Die nag loop met sy bondel op sy rug
hy dra ons laste as ons slaap maar fluit
die eerste trein die skimmel lig
deel hy hul soos melkbottels soggens uit

Met die dood een van die deurlopende temas in haar werk, was die digter gedurig van die onderliggende “niet” bewus. In die gedig “Korreltjie sand”¹³² stel die spreker haar woordkuns, wat maar net 'n klein inpak op die wêreld het, teenoor die dood waarin die digter as nietige korrel sand een word met die niet:

timmerman bou aan 'n kis,
ek maak my gereed vir die niks.

Ingrid se selfmoord het haar verhef bo die grys alledaagsheid van die menslike bestaan en daarom veronderstel dit volgens Van Wyk ook heiligheid. Hy sê: “Die Ingrid Jonker-teks is deurdrenk van die heiligheid wat verseël is met die dood van die digteres self. Die heiligheid betower die leser wat deel daarvan word wanneer hy die gedigte lees waarin die subjek telkens vir hom sterf”.¹³³ Vir die leser namens wie hier gepraat word, sou dit egter vermoedelik eerder “namens” as “vir” wees. 'n Waterdood is van haar vroegste jare af in Ingrid se lewensdraaiboek ingeskryf, hoewel sy ook voor 'n motor “beland” en haar polse gesny het. Van Wyk gee 'n Freudiaanse interpretasie as hy meen die see is 'n argetipiese beeld van die onbewuste, die moeder, die voorgeboortelike waters in die baarmoeder en die dood. “Verdrinking word die beeld van 'n begeerte om weergebore te word, om terug te keer na die baarmoeder.”¹³⁴ Hy haal Poole aan wat meen dat verdrinking op die oplossing van onhanteerbare innerlike konflikte, meestal by vroue, deur die dood dui. Anna Jonker verwys na Laurens van der Post se beskrywing van 'n waterdood as “a spiritual rebirth”¹³⁵.

Die sterk invloed van haar moeder se vroeë dood kom na vore in die gedig “Waterval van mos en son”¹³⁶. Van Wyk ¹³⁷wys daarop dat die herkenning van die self in 'n poel water in die Jonkerteks op 'n konfrontasie met die dood dui. Die herkenning van die dooie self in 'n weerkaatsing is volgens hom 'n argetipiese beeld. Daarvolgens is die aangesprokene die moeder wat uit die hiernamaals na die subjek terugstaar. Die moswaterval en kantelson is hier simbole van 'n disintegrerende werklikheid wat ook tipografies gesuggereer word:

val

val

val

vinnig

vinnig

vin

As die skuimende water in die poel onder die waterval tot rus kom, is dit haar eie gesig wat die spreker in die weerkaatsing herken “jy my eie gesig”. In “Ballade van

die drie vriende” word gepraat van “die dood se mosgroen waterval”. Water dui ook op die voorgeboortelike toestand en dood deur verdrinking kan dus 'n soort wedergeboorte wees. Verdrinking, en die vrees daarvoor, het in beide Ingrid en Abraham se lewens 'n pertinente rol gespeel. Behalwe dat Ingrid by twee geleenthede as kind byna verdrink het, het haar pa se ouer suster in die Vaalrivier in die distrik Boshof in die Vrystaat verdrink toe Abraham sowat vyf jaar oud was. Dit het 'n lewenslange indruk op hom gelaat en het volgens Anna ook vir Ingrid beïnvloed. Hierdie ervarings behoort tot die vele “kleedrepetisies” vir die nag van 19 Julie 1965.

Die flirtasie met haar dood kom nie net by Ingrid Jonker voor nie. Digtters en skrywers in haar onmiddellike kring toon 'n vreemde soort artistieke fassinatie met haar doodsgedreweheid. Haar minnaar, vriendin en voormalige eggenoot gebruik die skynbaar onafwendbare afstuur van haar lewe op 'n waterdood as dramatiese boustof vir hul skeppende pogings nog voor dit plaasvind. Dit moes kragtige suggesties aan haar oorgedra het oor die slottoneel van haar draaiboek.

Berta Smit erken byvoorbeeld dat Ingrid haar as persoon “literêr gestimuleer” het, vandaar die insidente uit haar boek *Die vrou en die bees* wat ook profeties heenwys na Ingrid se verdrinking die volgende jaar. Ook in Pieter Venter se gedig “Songbird”¹³⁸ wat drie jaar voor haar dood verskyn, word haar lotsbestemming as drenkeling vooruit geloop. Dit bevat beelde wat herinner aan die slotstrofe van “Ontvlugting”: 'n lyk verstregtel in seewier, uitgespoel op die strand.

The sea suggested certain secrets to the beach;
Spoke of a thousand unborn dreams,
of words beyond the drowning of a whisper.
And spewed upon the sand you saw
a future song in seaweed
Entangled with your corpse.

Die publikasie van nog 'n kunswerk geskoei op Ingrid se lewe loop haar verdrinking 'n jaar vooruit. In die biografiese roman *Orgie*, wat André Brink “ons boek” noem en

opdra aan *Kokon*, sy bynaam vir Ingrid, kom baie profetiese uitsprake voor. Die boek bevat soveel biografiese boustof uit Ingrid se lewe dat een van Anna se “gevegte” met Brink gehandel het oor haar suster se beweerde “medeskrywerskap” van André P. Brink se destyds opspraakwekkende boek. Die joernalis Joubert berig daaroor soos volg:¹³⁹

Me. Jonker het gister hier gesê sy het een keer by Ingrid se woonstel ingestap terwyl dié besig was om te stryk. Ingrid het terselfdertyd kliphard hoogs erotiese tonele beskryf terwyl 'n bandopnemer langs haar dit opgeneem het. Op me. Jonker se verbaasde vraag wat aangaan, het Ingrid geantwoord: 'Ek help André om sy boek te skryf.' Dit is reeds lank in literêre kringe bekend dat Ingrid 'n hoofkarakter in *Orgie* is, maar dit is die eerste keer dat dit aan die lig kom dat sy moontlik 'n bydrae tot die boek gelewer het. Jonker het talle ander skrywers ook beïnvloed, veral digters. (...) Prof. Brink het gister aan Johan van Wyk gesê die bewering oor Jonker se medeskrywerskap is “doodgewoon onwaar”. Sy het wel om persoonlike redes die manuskrip en die proewe gelees, maar daar het dit geëindig. Hy het bevestig dat daar van Jonker in die hoofkarakter is, maar soos in alle werke van die aard, ook fiksie. Die kombinasie van outobiografie* en fiksie is niks vreemd nie, het hy gesê.

Bogenoemde werke, geskryf deur mense naby aan Ingrid Jonker, is sekerlik deur haar uitsprake en gedigte geïnspireer, maar moes ook weens hul sterk profetiese inslag haar selfgekoosde lotsbestemming bekragtig het. Die vroulike hoofkarakter in *Orgie* sê sy dra haar verbintenis met 'n waterdood soos 'n “kainsmerk”. Sy verklaar¹⁴⁰:

As ek bly leef, sal alles net weer en weer gebeur, ek dra dié vloek in my, ek is 'n heks, sien jy, ek is 'n gesant van die duiwel (sic) ek het horinkies, bind my in 'n sak toe en gooi my in die water, en ek sal drywe, stadig insak, my hare soos wier.

* In hierdie geval behoort die verwysing na Ingrid se aandeel aan die storie dan egter “biografie” in plaas van “outobiografie” te wees.

Dit blyk dus dat sy nie net haar eie nie, maar, onder luide aansporing van ander kunstenaars, ook húl nihilistiese fantasieë begin uitleef het. Die tema van die sinloosheid van 'n ontlusterde ná-oorlogse wêreld wat die ontnugterde mens na die uiterste konsekwensie van ontvlugting in die dood dryf, kry namens ander in Ingrid se lewe konkrete gestalte. Wat Estés¹⁴¹ van die sangeres Janis Joplin sê, is ewe waar van Ingrid Jonker:

She began to carry a kind of archetypal presence that others were afraid to carry for themselves. They cheered on her rebelliousness as though she could free them by becoming wild *for them*. [...] 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.

Cope herken haar “dodedans” en skryf in sy dagboek¹⁴² op 10 Februarie 1965, vyf maande voor haar dood: “Wrote Ingrid a long letter trying to describe some of my feelings – but how? What I am obsessed with is how to save her from what seems a terrifying drift always deeper towards a violent end”. Hy was nie die enigste wat aangevoel het dat Ingrid besig was om soos die weeskind in die sprokie beheer te verloor onder die invloed van die betowerde rooi skoene nie. Ook die digter N.P. van Wyk Louw voel haar slagofferskap en die onafwendbaarheid van haar dood sterk aan. Hy skryf in 'n huldeblyk¹⁴³:

Persoonlik het ek haar maar sowat 'n halwe dag geken, maar in openhartige gesprek het ek 'n diep indruk van haar menslikheid gekry. Ek vra my af of ek al ooit iemand ontmoet het wat so van die begin af alles teen haar gehad het, iemand wat so 'n swaar lewetjie moes deurmaak. En dan tog iemand wat só relatief vrolik binne daardie swaar omstandighede kon lewe. (...) Telkens was die vraag vir my: kon dit nie ánders gewees het nie? Eintlik voel ek: nee. Uit die bietjie wat ek van haar weet, lyk dit vir my 'n soort tragiese lewe wat, soos min ander, voorbestem was om gou, en miskien juis só te eindig.

Van der Merwe onthul dat een van Ingrid se vriende (wat anoniem wou bly) in 'n persoonlike mededeling gebieg het dat hy (of sy?) skuldig voel omdat hy nie méér probeer doen het om Ingrid te help nie as om laataand lang telefoongesprekke te voer

as sy, onder die invloed van drank, gedigte voorgelees het. Die persoon bieg dat hy haar, ondanks die besef dat sy al hoe meer afgetakel geraak het, in die tyd voor haar dood vermy het weens die uitputtende emosionele eise wat sy gestel het. Hy vertel¹⁴⁴:
Toe sê 'n psigiater-vriend later vir my dis onnodig om jou te verwyf, niemand kon iets aan Ingrid doen nie. Dit help nie 'n mens het 'n gewete daaroor nie. Ek glo nou nie in die noodlot nie maar dis omtrent so ...”.

Was dit die dodelike dansende rooi skoene wat haar geen rus gegun het nie en haar, soos in die sprokie, voortgedryf het tot by die laksman se deur? Indien wel, het sy hier nie soos die weeskind net haar voete verloor nie, maar haar hele lewe prysgegee net om die dans te laat eindig. Ironies is dit dat Ingrid se voete baie mense opgeval en uiteenlopende beskrywings uitgelok het. As sy loop, het die fotograaf Tom Burgers gesê, was dit asof daar 'n wolkie onder haar voete was. Die nimfagtige vrouefigure in die Brink-romans waaraan Ingrid beslag gegee het, is altyd speels en meisie-agtig met verleidelike rondings en mooi voete. Die kunstenaar Claude Bouscharain sê: “The first thing I saw was her feet – she had solid down to earth feet. Then I saw her dancing – she danced extremely well”.¹⁴⁵ Nog 'n verwysing na haar voete kon van Jan Rabie wat haar Ingrid Muisvoet genoem omdat sy met sulke sagte treetjies geloop het,” net om alles agter haar in volkome chaos te laat”.¹⁴⁶

Naby die einde het die lewe nog steeds baie “secrets” vir haar begrawe gehou. Sy vertel in 'n onderhoud.¹⁴⁷

Nou woon ek in Bantrybaai saam met my dogtertjie. Met die wonderverbeelding van 'n kind is sy steeds vir my 'n inspirasie. Op die oomblik is ek op soek na werk, maar ek is ook op soek na baie ander, meer geheime dinge: wat was byvoorbeeld die rigsnoer van my ouma Cilliers en my oupa Swart Fanie se manhaftige lewens? Wat lê daar voor vir my kind? As ek saans vir haar (Simone) ou Lieflike Langenhoven se Lamtietie-damtietie sing, dan wonder ek of die lewe aan haar ook sommige van sy pragtige geheime sal openbaar soos hulle aan my geopenbaar is deur die diep geheim van die poësie.

As 'n mens probeer ontleed hoekom sy juis op daardie aand die see moes instap en nie later nie, kom die verklaring na vore dat sy dié keer nie van haar opbouende eksistensiële angs en eensaamheid gered is deur 'n eksterne bevestiging van haar eiewaarde nie. Daar was nie 'n nuwe prins op 'n wit perd op wie sy kon wag om haar uit die kake van die drake te red nie, nie 'n literêre prys of 'n politieke klimaatsverandering nie en ook nie die lank uitstaande versoening met haar pa waarna sy so gesmag het nie. Versoening suggereer 'n herstel van grondliggende bande wat in hierdie geval nie voorheen bestaan het nie. Faktore soos liefdesverlatenheid, geldnood en fisieke swakheid weens 'n gebreekte been wat lank in gips was, twyfel aan haar digterlike vermoëns en die politieke spanninge van die tyd, vererger deur die misbruik van middels soos alkohol, kan uitgesonder word. Dit het egter net haar afspraak met die dood verhaas.

Die stryd om oorlewing in die stad wat op 'n preadolesente stadium reeds begin het, moes natuurlik baie tot haar weerloosheid teen die aanslag van die negatiewe krag van haar draaiboek bygedra het. Volgens sommige van haar vriende het sy egter so gedurig gedreig en pogings aangewend om op verskillende maniere selfmoord te pleeg, dat dit slegs hul waaksaamheid was wat gekeer het dat dit nie vroeër gebeur het nie. Een vriendin het selfs raad by 'n sielkundige gevra oor hoe sy die dreigemente moes hanteer. Koerantberigte sinspeel die dag ná haar dood op 'n selfmoordplan wat eers onsuksesvol was - sy is nie lank tevore nie op dieselfde plek deur 'n visserman gered nadat sy in die see beland het. 'n Week voor haar dood kom sy 'n afspraak met 'n spiritis na om met haar moeder kontak te probeer maak, maar dit slaag nie. Daar was in haar oë nou net een eerbare uitweg: om die draaiboek waarin sy die hoofkarakter was, enduit te speel. Toe Terry Herbst, die joernalis wat haar in die nag van haar selfmoord teëgekom het, haar probeer oorreed om terug te gaan huis toe omdat alles beter lyk na 'n goeie nagrus, het sy geantwoord: “Sleep... soon I will get all the sleep I need” en “I can't go back there. They're waiting. I've fixed everything”.¹⁴⁸ Dit was asof alles gereël was vir die gordyn om oor haar lewe te sak en 'n herverskyning sou alles deurmekaar krap.

Nog 'n sterk motiverende faktor in die uitvoering van haar doodswens was dat sy aan haar vermoë as liriese digter begin twyfel het. Sy laat die indruk dat sy as intuïtiewe natuurlike woordkunstenaar haar roeping as liriese digter teen dertig begin afsluit het. Ingrid skryf aan haar vriendin Fay: “Jack says he doesn’t believe in me after Paris anymore and he is *just* friendly (sic). Well, I suppose he’s justified. But I cannot go on living in this emotional slaughterhouse”.¹⁴⁹ Kannemeyer haal aan uit 'n brief wat Cope indertyd aan Krige geskryf het¹⁵⁰: “Ingrid is in Paris with André and this seems a pity to me. A South African should go over prepared to have an affair with Europe. But with the local boy round the corner – dis bra 'n gamors!” Toe die verhouding met Brink in Europa katastrofies eindig en hy sy verlowing aan 'n ander vrou aankondig, wou sy graag by Cope troos vind. Hy was egter koud en afsydig toe hy van haar verhouding met Brink uitvind en het haar vertrouwe in haar vermoë om as kunstenaar te ontwikkel, begin afkraak. In 'n selfmoordnota eggo sy hierdie vermoede.

Dit blyk dat Cope een van die min byspelers in Ingrid se drama was wat Anna se goedkeuring weggedra het. Hy was seker ook dié persoon wat Ingrid se selfmoord nog 'n keer sou kon “uitstel” en waarskynlik was dit hierdie besef wat hom so ontroosbaar oor haar dood gelaat het. Dis weer die ou welsprekende Cope wat ontroerd in sy huldeblyk skryf¹⁵¹: “Some sensitive ear may catch the far tremor, the sad, gay or inspired music of her verse that cries secretly on her behalf and equally the harmonic, the unwritten song of life”.

Haar lewensdraaiboek het skynbaar so 'n dwingende krag op haar lewe uitgeoefen dat haar poësie juis sy bekoorlikheid uit die bittersoet nostalgie daarvan geput het. Reeds toe sy 15 jaar oud was verskyn 'n lang gedig in die skooljaarblad van 1948 oor die vlietende aard van die lewe wat dit daarom noodsaaklik maak om die smarte af te lag. Die spreker herinner dat die dood maar altyd op die agtergrond huiwer¹⁵²:

Ons leef maar eenmaal, my seuntjie,
 Ons lente is baie gou om,
 die graf staan oop, my vriendjie
 Hy nooi jou al klaar om te kom.

Sy skryf in 'n selfmoordnota aan Cope: "I wasn't good to you, not because I didn't want to be, but because there has always been this negative power in me, out of my childhood and out of my nature".¹⁵³ Aan Sir Laurens van der Post skryf sy teen die einde¹⁵⁴: "I know there are other things in life apart from love, but one has to have a basis to go out from. Without it, my whole wretched past lifts its dreadful head, and looks at me with that sad and wasted look which paralyses me with terror". Hierdie verlede verwys nie na ongelukkige kinderjare *per se* nie, eerder na die nalatenskap van haar moeder se ongelukkige lewe en dood en die stryd om haar vader se aanvaarding. Volgens Van Wyk "is die moeder wat vanuit die doderyk 'n dwingende mag uitoefen onderliggend aan die drang om die leuen van die lewe te ontbloot en om opgeneem te word in die absolute vryheid van die dood."¹⁵⁵ 'n Sterk bewys vir Ingrid se verlange na haar moeder word in die dagboek gevind waarin sy kort voor haar dood net die woord "Mamma" skryf.

Ingrid se aftakeling blyk ook uit vier dagboekinskrywings ongeveer twee weke voor haar dood wat net "Stilte" lui.¹⁵⁶ In gedigte soos "Met hulle is ek" en "Op die pad na die dood", kapituleer sy finaal voor die verraad wat meer en meer in haar gedigte gestalte begin kry het. Die digter se stem word stil. Miskien besluit sy nou, volgens eie erkenning, om Ouma Annie se raad te volg en nie meer so baie gedigte te skryf nie, maar net in God te berus. In die eerste van bogenoemde gedigte bevestig elke sterfte opnuut die leuen van die lewe: geregtigheid wat nie bestaan nie, broederskap wat bedrog is en die liefde wat geen reg het nie. Die massa vertrap die enkeling en die geloof dat die lewe eenmaal goed of mooi was, word as 'n illusie ontmasker. Op een van die manuskripweergawes van die gedig het 'n onbekende geskryf: "Who likes this apart Nancy?"¹⁵⁷ 'n Onverwagse ironiese bewys van haar toenemende vervreemding van ander.

Teen die einde het die verraad van die lewe in al meer van haar gedigte bitter gestalte begin kry. In "Op die pad na die dood"¹⁵⁸, wat volgens Anna die laaste gedig is wat Ingrid geskryf het en in haar oker trui se sak gevind is, stel die subjek haarself in die

plek van Jesus as die een wat verraai en verguis word en daarom hoef Hy haar nie meer te verlos nie:

Meester, by die voorhangsel van die daeraad
 met my eie dood op my tong gee ek jou terug
 aan die lewe, met my bebloede naam, bespot,
 gekruisig, werkwoord van die liefde, Judas Iskariot.

Freda Linde skryf die gedig “Stroomgebied”¹⁵⁹ ter herinnering aan Ingrid oor die klein dingetjies wat sy agtergelaat het: haar verweerde oker trui, 'n leë glas met lipstiffiëmerke, Simone se verslete skoentjies wat vergete gebly het onder 'n bed in Linde se woonstel.

In die nanag van Sondag 19 Julie 1965, stap sy by Drieankerbaai die see in en vind eindelijk in die arms van haar “getrouste minnaar”¹⁶⁰ vergetelheid. Adam Small verpersoonlik die see as Ingrid se laaste minnaar só: “Maar die water het teen haar heupe soos 'n man gestoot en sy bors was harig soos die dood”.¹⁶¹ Die passiewe oorgawe aan water word gelyk gestel aan die opgaan van die self in 'n geliefde. Die see is die moeder/minnaar wie se arms bly wink, maar soos in die geval van 'n sneedood, word vrede teen die prys van volkome annihilasie van die self gevind. Die metafoor van die see as geliefde waaraan die subjek haarself oorgee en as't ware prysgee, kom meermale na vore. Die gedig “Skrik”¹⁶² toon die gelyktydige afgryse en aantrekkingskrag wat die see vir die subjek inhou:

...ek is bang
 As jy stort en styg om my heen
 As jy word en dreig om my heen
 Tot ek vlug
 Oor die sand
 Van die benede waterkant heen.

Jou woord is 'n klotsende brander
 En die skuim jou wit trots

Maar wat gebeur en verander
In die donkergroen diep van jou bors?

Jan Rabie en André Brink sien die see ook as 'n personifikasie van Ingrid se laaste minnaar, maar Rabie gaan nog verder en sien ironie daarin dat die see haar soos haar werklike minnaars ook uiteindelik teruggegooi het, “net effens gekneus”.¹⁶³

Abraham was ten tye van Ingrid se dood op 'n jagtog in die Noordweste. Toe sy vrou die tyding kry, het sy glo te kenne gegee dat dit “'n bietjie ongeleë”¹⁶⁴ was. Toe Abraham eindelijk opgespoor word, het hy op aandrang van sy vrou eers gewag tot daar meer besonderhede beskikbaar was. Die nuus van haar verdrinking is volgens oorlewering deur Abraham begroet met¹⁶⁵: “Waarom het julle haar nie weer in die see teruggestoot nie?” Hierdie beweerde reaksie is ten sterkste ontken deur sy seun Koos. Feit of ongekontroleerde mite? Toe Ingrid die volgende oggend op die strand gevind is, was haar gesig effens geswel sodat dit haar vriende opgeval het dat sy haar kinderlike voorkoms verloor het. Bonnie het die fynste klein skulpies gesien wat vasgevang was in die holtes van haar ore, die ore van 'n waternimf... Vir Abraham de Vries was sy ook 'n “nimfagtige figuur, 'n figuur in 'n kindersprokie”.¹⁶⁶

Die vete tussen Abraham en die skrywersvriende van sy dogter het op twee “begravnisse” uitgeloop en wye persdekking gekry. Die predikant wat Abraham gevra het om die begrafnisdiens te behartig, was nie eens bewus daarvan dat hy 'n bekende digter begrawe nie. Dit is nie soseer sý onkunde wat hieruit spreek nie, maar Abraham se totale negering van sy dogter se kunstenaarskap. Haar vriende, wat gedreig is met arrestasie deur die aanwesige veiligheidspolisie as hulle met die voorlees van 'n gedig die begrafnis in 'n “politieke vergadering” sou durf omskep, het 'n paar dae later 'n tweede byeenkoms by die graf gereël. Anna het haar ter wille van Ingrid by hulle geskaar en is deur Abraham onterf. Maar anders as wat algemeen geglo word, was Abraham as uitnemende verteenwoordiger van die patriargie nie alleen verantwoordelik vir sy dogter se lewens- en doodsomstandighede nie. Sy was 'n slagoffer van verskeie faktore, maar dan 'n selfgedrewe een wat poëtiese munt geslaan het uit die rol wat sy gekies en letterlik tot kuns verfyn het.

Ses maande later het die groot stilte ook vir Abraham ingehaal, maar niemand kon weet of dit self georkestreer was of nie. Anna se dogter Catherine gee, soos Van der Merwe¹⁶⁷, te kenne dat hy hom nie aan doktersbevele gesteur het dat oormatige alkoholgebruik dodelik vir sy gesondheid sou wees nie. Anna, die getroue bewaker van Ingrid se nalatenskap, kon min lig werp op daardie laaste maande van hul vader se lewe, want sy het waarskynlik min kontak met hom gehad. Daar word vertel dat hy in sy sterwensure aanhoudend na sy jongste dogter Ingrid geroep het. Wanneer hy aan haar dood herinner is, het hy glo gewelddadig geraak. Miskien was dit asof die vrou met die groot bruin bokkie-oë wat hy jare tevore verstoot het, in 'n nuwe gedaante voor hom kom staan en hom aangekla het.

Anna Jonker het in die jare daarna probeer om die verdoemende lig van die geskiedenis op Abraham se nagedagtenis te neutraliseer en skryf die “aanvalle” op die nagedagtenis van Ingrid, Cope en Abraham aan skok oor Ingrid se dood toe¹⁶⁸. Sy hou vol:

Jack se liefde vir Ingrid het nooit gefaal nie en sy het dit geweet. Dat Pa haar lewenslank sou verwerp het, is bog. Die laaste jaar voor haar dood was daar wel 'n groter verwydering oor die kwessie van apartheid en sensuur. Dit was op openbare vlak, maar sy huis was altyd vir haar oop. Nog in die jaar van haar dood het sy op Pa se skouer gaan huil oor liefdesverraad deur 'n minnaar. Sy en Pa het elk gedoen wat hulle moes doen en die prys daarvoor betaal.

Anna moes egter sondebokke vind en het aan Herman Joubert gesê dit is nodig dat Ingrid en haar gedigte bevry word van al die skinderstories en intriges om die skuld vir haar dood te ontwyk.¹⁶⁹ Sy het beklemtoon dat Ingrid beslis nie onder die invloed van drank en pille by Drieankerbaai op die strand aan die slaap geraak het en deur die gety ingesleep is nie aangesien dit laagwater was en Ingrid soos 'n vis kon swem. Dit het ook uit die verslag van die lykskouer geblyk dat Ingrid se bloed net 0,07 persent gewig per volume alkohol bevat het en dat daar geen skadelike stowwe in haar liggaam was nie. Ingrid het wel in selfmoordbriewe daarop gesinspeel dat sy kalmeerpille sou drink voordat sy die see instap.

Ingrid het haar vader dikwels deur gedigte, haar eie of dié van ander, probeer bereik. Ná Abraham se dood is die gedig *Pied Beauty* van Gerard Manley Hopkins tussen sy persoonlike dokumente gevind: nog 'n klein offerande wat een of ander tyd “met liefde van Ingrid”¹⁷⁰ gebring is. Dis 'n uitbundige danklied wat herinner aan die Jonkersusters se “andersheid” wat van Ouma Annie en Mamma Beatrice af aangegee is en word hier as Ingrid se uitspraak oor haar en haar pa se lewens gekies. Die laaste reëls lui:

All things counter, original, spare, strange;
 Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change:
 Praise him. (1996: 1063)

As trustee van die Ingrid Jonker-Trust was Anna gedurigdeur in vetes met individue en instansies oor haar suster se geestelike en dokumentêre nalatenskap gewikkel. As dit nie met die National English Literary Museum (NELM) in Grahamstad was wat Ingrid se persoonlike dokumente op 'n tyd bewaar het nie, was dit met Ingrid se eertydse minnaar, die skrywer André Brink, wat sy daarvan verdink het dat hy met Ingrid se dagboeke gepeuter het, of met die digter Johann de Lange wat 'n dokumentêre prent oor Ingrid gemaak het. Daar kan met sekerheid beweer word dat sy enige biograaf se nagmerrie was. Op die doktrale verhandelings van Van Wyk en Van der Merwe, waarop in hierdie studie sterk gesteun word, het sy 'n embargo geplaas omdat interpretasies daarin nie met hare gestrook het nie.

Herman Joubert het Anna besoek nadat Ingrid se gedig in die parlement voorgelees is. Hy skryf dat Anna voor die neem van 'n foto eers die “knoetse” in haar susterskind se hare met 'n borsel bygedam het, asof sy steeds die klein dogtertjie was wie se hare

haar ma dertig jaar tevore soveel hoofbrekens gegee het om te versorg dat Simone dikwels laat by die skool aangekom het.¹⁷¹ Joubert vertel:

Toe ek vandeeweek hier by Anna Jonker, suster van Ingrid Jonker, se klip-huurhuisie naby die see opdaag om met haar oor Ingrid te gesels, het 'n jong vrou met lang blonde hare en donker oë my binnegenooi. Simone Venter, dogter van Ingrid Jonker, is 'n effens skugter, maar aangename mens. Sy was by haar tante se huis vir 'n kuiertjie. Anna Jonker is 'n vrou met 'n vlymskerp verstand, borrelend van lewenslus en bly lag-lag tot tweeuur die oggend wakker om te gesels oor wat vir haar feitlik 'n lewenstaak geword het: haar stryd om Ingrid Jonker se letterkundige nalatenskap te beskerm teen allerlei gevare wat hoegenaamd nie denkbeeldig is nie.

Anna het Joubert oortuig dat 'n groep skrywers en kunstenaars Ingrid as hul eiendom beskou het. Dié indruk word versterk deur André Brink wanneer hy sê Ingrid Jonker is Uys Krige se grootste bydrae tot die Afrikaanse letterkunde omdat hy die Franse en Spaanse Surrealiste vir haar toeganklik gemaak het. Hoewel Joubert partydig teenoor Anna se stryd staan, blyk tog 'n krieligheid uit die slotsom waartoe hy kom in 'n latere berig¹⁷² met die opskrif “Altyd meer vrae as antwoorde oor Ingrid”: “... hopelik staak Anna Jonker nou haar ‘geveg’ met Brink en skryf sy haar boek oor Ingrid (sy is in beheer van 'n skat dokumente) voordat ook dít te laat is”. Volgens Metelerkamp was Anna tot haar dood in 1997 besig met 'n biografie oor haar suster, maar is geen teken daarvan in haar nagelate dokumente gevind nie. In 'n persoonlike mededeling vertel Metelerkamp dat Catherine inderhaas en in die geheim kort ná haar ma se dood 'n paar briewe uit die koffers vol dokumente gered het wat aan haar broer Anthony toevertrou is omdat sy hom nie daarmee vertrou het nie. Later sou Catherine weer vir Metelerkamp kwalik neem dat sy 'n biografie uit die beskikbare biografiese materiaal saamgestel het en dit nie aan haar oorgelaat het nie.

Hoewel Anna vroeër die eerste uitsending van 'n dokumentêre film, *Verdrinkte Hande*, wou keer omdat dit glo Ingrid se naam sou beswadder, is dit wel gebeeldsend. Die film, waarvan die draaiboek deur Johann de Lange geskryf is, is volgens die regisseur Christo Gerlach gemaak met die doel “om Jonker as kultusfiguur uit te

beeld”.¹⁷³ Dit was waarskynlik na aanleiding van hierdie film dat Anna die psigiater professor Deon Knobel uitgevra het oor die tegniek van elektro-konvulsiewe behandeling wat in tye van siekte aan Ingrid toegedien is. Sy het dit gehad teen wat vir haar die ontstellende beskrywing van dié behandelingsmetode was. Hy was geskok om te hoor dat Anna skielik oorlede is nadat sy kort tevore beswaard was oor die manier waarop haar en haar suster se vroeë kinderjare oorgedramatiseer en “verkeerd” voorgestel is. Knobel¹⁷⁴ skryf in 'n brief aan 'n koerant:

Anna Jonker het ook teenoor my beswaar gemaak teen die bydraes van sommige van Ingrid se vriende, wat nou, volgens haar, baie te sê het oor Ingrid en haar lewe waarmee sy glad nie saamstem nie. Sy het gewonder of sommige van hulle se geheue nie dalk deur ouderdom verswak is nie, sodat hulle nou baie bylas en verwring en hul bydraes op hoogs dramatiese en teatrale wyse doen. Sy was ook ontevrede oor kommentaar van dié persone wat na haar mening in die besonder tot Ingrid se ongelukkigheid, en uiteindelik haar tragiese einde, bygedra het.

Dit was vir hom duidelik dat sy sterk gevoel het oor die nagedagtenis van haar suster en dat sy “net wou toesien dat die waarheid nie ter wille van sensasie verdraai word nie, en dat ‘reg en geregtigheid’ met betrekking tot Ingrid sal geskied”. 'n Meer praktiese definisie van die “waarheid” is waarskynlik die een wat André Brink¹⁷⁵, die “hoofverdachte” in Anna se “speurverhaal”, byna veertig jaar ná Ingrid se dood gee: “We define, invent and reinvent ourselves and events in order to find justification for our actions. People create myths in terms of which they can explain why they are like this and not like that.”

Anna Jonker is in 1997 skielik oorlede, blykbaar sonder dat sy die dokumente benut het. Het sy maar soos die Amerikaanse feminis Liz Stanley¹⁷⁶ geglo biografie is 'n kaleidoskoop waarin elke waarnemer 'n ander “waarheid” sien, sou sy dit nie as haar ondankbare lewenstaak gesien het om ander se weergawes van Ingrid se lewe in haar eie vorm te probeer giet nie. Anna het die vaste oortuiging gehad dat biografiese vertellings soos 'n mikroskoop is wat die universeel geldende “DNS” van 'n fokuspersoon ontbloot. As die besef tot haar deurgedring het dat elkeen sy eie weergawe van die verlede skep en vir die “waarheid” onthou, het sy dalk liever haar

intieme verwantskap met Ingrid benut om haar eie unieke weergawe vir 'n “Jonkerhonger” opkomende geslag na te laat. Sy het vergeefs gehoop sy sou die laaste woord oor haar legendariese suster inkry het dié pleidooi gelewer¹⁷⁷:

Jack Cope het ná Ingrid se dood oor haar geskryf: ‘ . . . Where poetry is read and known, where life rises out of the ashes of its own defeat the generations of the young and beautiful will bring her a crown of wild olive.’* President Mandela het in die Parlement die krans van wilde olyf op haar hoof geplaas. Laat niemand dit weer aftakel nie.

‘n Mens kan sonder vrees vir teenspraak sê dat Ingrid haar plek onder die onvergeetlikes ingeneem het. Die olyftak sal bly.

By haar afsterwe het haar seun Anthony die dokumente as 'n (vir hom) waardelose erfporsie beskou en gespring vir die R50 000 wat die Nederlandse letterkundige Gerrit Komrij hom aangebied het. Simone het met regstappe gedreig oor wat sy geglo het haar erfenis was, maar Komrij het die prokureursbriewe wat hy gekry het as “blufspel”¹⁷⁸ afgemaak.

Die gevolg is dat die “skat dokumente” nou al geruime tyd onbenut en ongekatalogiseer in Komrij se huis in Portugal lê ná sy versekering dat hy dit net van vernietiging wou red. Al skrywer wat sedertdien insae in die dokumente gehad het, was sy landgenoot Henk van Woerden, wat ook sy pen aan Ingrid gewaag het. Komrij verdedig sy optrede só:

Die suggestie wat in die polemiekie gemaak is dat ek handel dryf in Jonker se dokumente, is onaangenaam. Mense moenie my kwalik neem dat ek iets gedoen het om die dokumente te bewaar toe niemand anders wou nie (...) Ek is nie 'n handskrifjagter of 'n versamelaar van dokumente nie, dit interesseer my nie in die minste nie.

* 'n Krans van wilde olyf was in antieke Griekeland die hoogste eerbetoon en 'n teken van vrede.

In 'n persoonlike mededeling het Komrij gesê “al dertig kilogram van die dokumente” is tot die beskikking van enige biograaf of navorser wat die moeite wil doen om Portugal toe te reis. Hy was baie vaag oor wat hy beplan om daarmee te doen. “Die dokumente sal wel êrens tot hul reg kom, en daar is 'n kans dat dit in Suid-Afrika sal wees. Komrij het gesê hy is van plan om die dokumente later tot beskikking van die publiek te stel, hetsy in Nederland of in Suid-Afrika. Dit sou moontlik na die Letterkundige Museum in Den Haag of die Suid-Afrika-Instituut in Amsterdam kon gaan”¹⁷⁹.

In 2000 het nog 'n dokumentêre film, wat bekroon is, die lig gesien: *Ingrid Jonker: her Lives and Times –The Director’s Cut* deur Helena Nogueira. Daarin word beweer dat Ingrid ook met vroue verhoudings gehad het, “onder andere 'n baie bekende Afrikaanse romanskrywer”¹⁸⁰. In 'n artikel oor die film beweer Barrie Hough dat Ingrid met Uys Krige 'n verhouding gehad het en dat sy tot Cope se ontsteltnis ook 'n ruk saam met Krige gewoon het. Volgens ander betroubare bronne soos Krige se biograaf Kannemeyer, het sy, soos baie ander kunstenaars, slegs gereeld by Cope en Krige in hul huis op Cliftonstrand gekuier. Nogueira het die Marilyn Monroe-liedjie *I wanna be loved by you* as temalied gekies omdat dit vir haar die motief van Ingrid se lewe was. 'n Vertaalde bundel van haar werk het reeds 'n herdruk beleef, en seker haar bekendste gedig, “The child who was shot dead by soldiers in Nyanga” is op die Internet beskikbaar.

Hambidge skryf in haar rubriek *Op my literêre sofa*¹⁸¹ met onkarakteristieke diplomatie dat Anna bekend is daarvoor dat sy “geen ongekontroleerde mites oor Ingrid duld nie”. Hoewel haar beweerde biseksualiteit waarskynlik een van hierdie “ongekontroleerde mites” is, kan 'n mens jou voorstel hoe dit die arme Anna Bairos sou ontstel het. Hoeveel beter sou sy haar suster se nagedagtenis kon eer as sy besef het dat om die aanwas van mites rondom 'n kultusfiguur te probeer keer net so onmoontlik is as om 'n objektiewe biografie te skryf. Metelerkamp het naby gekom deur die inligting wat sy oor Jonker versamel het, in chronologiese volgorde te rangskik sodat briewe en herinnerings van die mense wat haar geken het, self die

storie van Ingrid se lewe kon probeer vertel.

Die belangstelling wat Jonker by kunstenaars, skrywers en elke nuwe geslag gewone Suid-Afrikaners gaande maak, is tipies van kunstenaars wat legendes geword het. Die filmmaker Helena Nogueira ervaar dat Jonker se lewe en dood ver buite die landsgrense belangstelling uitlok en dat sy in 'n wêreldkonteks gesien word. Petra Müller beskryf Plath en Jonker as kunstenaars met 'n leegheid in hulle wat met 'n doodsbesef verband hou. Hier is sprake van 'n argetipe wat sy só beskryf: “Dit is 'n oerpatroon: kreatiwiteit en die dood wat met mekaar in gesprek is. Dit is die aanvuring van 'n fatale allure vir mense”.¹⁸² Van Wyk voer dit verder en meen “alle literêre tekste is slegs taferele teen die agtergrond van die dood en sonder die bedreiging van die dood, die besef van die onderliggende niet, is literatuur sonder funksie”.¹⁸³ 'n Onlangse blitsverkoper soos dié oor Jonker deur Metelerkamp wat in die tweede maand na die verskyning al 'n volgende oplaag beleef het, is ook tekenend van die belangstelling wat Jonker gaande maak. Die veteraan Britse biograaf Richard Holmes beskryf die gewildheid van sekere lewensverhale soos volg:¹⁸⁴

The power of certain lives to draw endlessly repeated reassessments – Johnson, Byron, Napoleon, Queen Victoria, D.H. Lawrence, Plath – is a peculiar mystery. It suggests that they hold particular mirrors up to each succeeding generation of biographers, almost as the classical myths were endlessly retold by the Greek dramatists, to renew their own versions of contemporary identity. Each generation sees itself anew in its chosen subjects.

Dit bevestig uit 'n ander hoek die mening dat sekere lewens prototipes van menslike gedrag word wat keer op keer opgeroep word om lig te werp op vraagstukke en die antwoorde wat rolmodelle daarop gehad het.

Van Wyk noem Jonker se selfmoord¹⁸⁵ “die poëtiese daad wat die verbeelding aangegryp het van talle outeurs ná haar en wat sedertdien telkemale voorgestel is: sy het poëtiese, droom-, mitiese en argetipiese persona geword, 'n persona wat digters inisieer tot die doderyk en onderwêreld, en wat hul oë oopmaak vir die moederlike en vroulike element van taal”.

Vanuit die Jungiaanse oortuiging roer sy in die kollektiewe onderbewuste 'n diep verskuilde argetipe aan waarvan mense bewus is maar wat hulle nie volkome onder woorde kan bring nie. Hier keer die paadjies wat aan die begin van hierdie studie afgedraai het, “na dieselfde plek terug”.¹⁸⁶ Enige lewensbeskrywing, selfs met buitengewone aanvoeling en insig, stuit voor die misterie van 'n menselewe, soos met patos deur Ingrid Jonker¹⁸⁷ self gesuggereer:

Moet ek dit openbaar wie ek is
 as die nag inkom saam met die gety
 en die donker oor ons spoel,
 of weet jy nou?

¹ Ingrid Jonker (1975: 29)

² Metelerkamp (2003: 80)

³ Ingrid Jonker (1975: 169)

⁴ Van der Merwe (1978: 75)

⁵ Van der Merwe (1978: 76)

⁶ Ingrid Jonker (1975 : 172)

⁷ Ingrid Jonker (1975: 202)

⁸ Van Wyk (1986 : 50)

⁹ Ingrid Jonker (1975 : 209)

¹⁰ Ingrid Jonker (1975: 167-171)

¹¹ Krige (1966: 64)

¹² Cope (1966: 13)

¹³ Van der Merwe (1978 : 66)

¹⁴ Ingrid Jonker (1975 : 201)

¹⁵ Van der Merwe (1978: 67)

¹⁶ Van der Merwe (1978 : 71)

¹⁷ Van der Merwe (1978 : 66)

¹⁸ Metelerkamp (2003: 27)

¹⁹ Metelerkamp (2003: 115)

²⁰ Cope (1966 : 13)

²¹ Cope (1966: 17)

²² Krige (1966 : 54)

²³ Van der Merwe (1978: 73)

²⁴ Van der Merwe (1986: 78)

²⁵ Ingrid Jonker (1975 : 171)

²⁶ Ingrid Jonker (1975 : 203)

-
- ²⁷ Ingrid Jonker (1975 : 168)
²⁸ Van der Merwe (1978: 67)
- 29 Van Wyk (1986: 44)
- 30 Van der Merwe (1978: 76)
²⁹ Van der Merwe (1978: 74)
- ³¹ Van der Merwe (1978: 74)
³² Van der Merwe (1978: 74)
³³ Ingrid Jonker (1975: 66)
³⁴ Ingrid Jonker (1975: 21)
³⁵ Ingrid Jonker (1975: 38)
³⁶ Ingrid Jonker (1975: 175)
³⁷ Ingrid Jonker (1975: 36)
³⁸ Ingrid Jonker (1975: 175)
³⁹ Van Wyk (1986: 101)
⁴⁰ Van der Merwe (1978: 71)
⁴¹ Ingrid Jonker (1975: 173)
⁴² Van der Merwe (1978: 80)
⁴³ Van der Merwe (1978 :82)
⁴⁴ Van der Merwe (1978: 89)
⁴⁵ Van der Merwe (1978: 82-83)
⁴⁶ Van Wyk (1986: 56)
⁴⁷ Van der Merwe (1978: 143)
⁴⁸ Van der Merwe (1978 : 147)
⁴⁹ Van Wyk, (1986: 59)
- ⁵⁰ Van Wyk (1986: 59)
⁵¹ Ingrid Jonker (1975: 205)
⁵² Van der Merwe (1986: 89)
⁵³ Metelerkamp (2003: 110)
⁵⁴ Cope (1966: 21)
⁵⁵ Van der Merwe (1978: 170 -171)
⁵⁶ Van der Merwe (1978: 106)
⁵⁷ Metelerkamp (2003: 61)
⁵⁸ Ingrid Jonker (1975: 113)
⁵⁹ Ingrid Jonker (1975: 31)
⁶⁰ Abraham Jonker (1951: 51)
⁶¹ Beeld (1995: 2)
⁶² Ingrid Jonker (1975 : 137)
⁶³ Ingrid Jonker (1975: 204)
⁶⁴ Van der Merwe (1978: 105)
⁶⁵ Van der Merwe (1978: 94)
⁶⁶ Meiring (1992: 62)
⁶⁷ Cope (1966: 12)
⁶⁸ Jonker (1975: 232)
⁶⁹ Metelerkamp (2003: 68)
⁷⁰ Abraham Jonker (1951: 56)
⁷¹ Ingrid Jonker (1975 : 229)
⁷² Ingrid Jonker (1975 : 210)
⁷³ Van der Merwe (1978: 109)
⁷⁴ Ingrid Jonker (1975: 130)
⁷⁵ Van Wyk (1986: 117)
⁷⁶ Van Wyk (1986: 55)
⁷⁷ Ingrid Jonker (1975 : 211)
⁷⁸ Van Wyk (1986: 102)
⁷⁹ Ingrid Jonker (1975: 216)

-
- ⁸⁰ Van der Merwe (1978: 102-103)
⁸¹ Metelerkamp (2003: 195)
⁸² Van der Merwe (1978: 111)
⁸³ Cope (1966: 18)
⁸⁴ Cope (1966: 15)
⁸⁵ Cope (1966: 17)
⁸⁶ Van Wyk (1986: 106)
⁸⁷ Van der Merwe (1978: 225)
⁸⁸ Metelerkamp (2003: 197)
⁸⁹ Van der Merwe (1978 : 103)
⁹⁰ Van der Merwe (1978: 102)
⁹¹ Antonissen (1966: 39–40)
⁹² Van Wyk (1986: 232)
⁹³ Gilbert en Gubar (in Morris 1993: 70)
⁹⁴ Van der Merwe (1978: 112)
⁹⁵ Ingrid Jonker (1975: 84)
⁹⁶ De Klerk (1966: 30–31)
⁹⁷ Van der Merwe (1978: 110)
⁹⁸ Van der Merwe (1978: 82)
⁹⁹ Van Wyk (1986: 244)
¹⁰⁰ Van Wyk (1986 : 244)
¹⁰¹ Van Wyk (1986: 246)
¹⁰² Van der Merwe (1978: 62)
¹⁰³ Antonissen (1966 : 39)
¹⁰⁴ Ingrid Jonker (1975: 204–204)
¹⁰⁵ Van Wyk (1986: 247)
¹⁰⁶ Van Wyk (1986 : 85)
¹⁰⁷ Van Wyk (1986: 96)

¹⁰⁸ Kannemeyer (2002: 512)
¹⁰⁹ Van Wyk (1986: 86)
¹¹⁰ Van Wyk (1986: 86)
¹¹¹ Cope (1966: 17)
¹¹² Van der Merwe (1978: 118)
¹¹³ Kannemeyer (2002: 514)
¹¹⁴ Kannemeyer (2002: 513)
¹¹⁵ Estés (1992: 226)
¹¹⁶ Metelerkamp (2003: 220)
¹¹⁷ Estés (1992: 226)
¹¹⁸ Estés (1992: 227)
¹¹⁹ Botha (2003: 50)
¹²⁰ Van Wyk (1986: 100)
¹²¹ Van Wyk (1986: 94)
¹²² Van Wyk (1986: 104)

¹²³ Joubert (1994: 3)
¹²⁴ W.A. de Klerk (1966: 30)
¹²⁵ Metelerkamp (2003: 77)
¹²⁶ Van der Merwe (1978: 101)
¹²⁷ Brink (1965: 30)
¹²⁸ Brink (1965: 14)
¹²⁹ Wallace (1966: 49)
¹³⁰ Ingrid Jonker (1975: 104)
¹³¹ Ingrid Jonker (1975: 70)
¹³² Ingrid Jonker (1975: 68)
¹³³ Van Wyk (1986: 210)
¹³⁴ Van Wyk (1986: 222)
¹³⁵ Metelerkamp (2003: 245)

-
- ¹³⁶ Ingrid Jonker (1975: 128)
¹³⁷ Van Wyk (1986: 227)
¹³⁸ Van Wyk (1986: 215)
¹³⁹ Joubert (1994: 3)
¹⁴⁰ Brink (1965: 32)
¹⁴¹ Estés (1992: 250)
¹⁴² Kannemeyer (2002: 536)
¹⁴³ Van Wyk Louw (1966: 23)
¹⁴⁴ Van der Merwe (1978: 42–43)
¹⁴⁵ Metelerkamp (2003: 72)
¹⁴⁶ Kannemeyer (2002: 535)
¹⁴⁷ Ingrid Jonker (1975: 207)
¹⁴⁸ Van Wyk (1986: 128)
¹⁴⁹ Van Wyk (1986: 116)
¹⁵⁰ Kannemeyer (2002: 535)
¹⁵¹ Cope (1966 : 12)

¹⁵² Van Wyk (1986 : 57)
¹⁵³ Van Wyk (1986: 123)
¹⁵⁴ Van Wyk (1986 : 116)
¹⁵⁵ Van Wyk (1986: 254)
¹⁵⁶ Van Wyk (1986: 123)

¹⁵⁷ Van Wyk (1986: 120)
¹⁵⁸ Jonker (1975: 101)
¹⁵⁹ Linde (1966 : 9)
¹⁶⁰ Van der Merwe (1978: 97)
¹⁶¹ Metelerkamp (2003: 231)
¹⁶² Van Wyk (1986: 218, 223)
¹⁶³ Metelerkamp (2003: 207)
¹⁶⁴ Kannemeyer (2002: 537)
¹⁶⁵ Kannemeyer (2002: 537)
¹⁶⁶ Metelerkamp (2003: 189)
¹⁶⁷ Van der Merwe (1978: 113)
¹⁶⁸ Joubert (1994a: 3)
¹⁶⁹ Joubert (1994a: 3)
¹⁷⁰ Van der Merwe (1978: 104)
¹⁷¹ Joubert (1994c: 3)
¹⁷² Joubert (1994b: 8)
¹⁷³ Burger (1995: 15)
¹⁷⁴ Knobel (1997: 14)
¹⁷⁵ In 'n lesing getiteld *Storie versus Historie* op 8 April 2003 by die Universiteit van Pretoria
¹⁷⁶ Stanley (1986 : 28)
¹⁷⁷ Joubert (1994a: 3)
¹⁷⁸ Wasserman (2001: 10)
¹⁷⁹ Wasserman (2001: 10)
¹⁸⁰ Hough (2001: 3)
¹⁸¹ Hambidge (1994a: 8)
¹⁸² Metelerkamp p.223
¹⁸³ Van Wyk (1986: 211)
¹⁸⁴ Holmes (1995: 19)
¹⁸⁵ Van Wyk (1986: 131)
¹⁸⁶ Ingrid Jonker (1975: 60)
¹⁸⁷ De Wet (1993: 8)

Hoofstuk 7

Gevolgtrekking en verdere navorsingsmoontlikhede

Postmodernism, in its reconstruction of the past, has supplied us with the tools that are applicable to some of the jobs we have to do. In other words, the place of feminism, and women within it, whether philosophers or not, is a place that is amidst, among, atwixt, rooted nowhere except in the realm of questioning, experiment, and adventure, and as it questions everything, it uses what it finds befitting - Heilbrun, (1999: 98).

Inhoudsoorsig

Hierdie hoofstuk bestaan uit 'n kort oorsig oor gevolgtrekkings wat spruit uit die pas afgelope studie van die feministiese biografie. Daar word gewys op die verband wat tussen die Ingrid Jonkerverhaal, die weeskind in die sprokie van *Die Rooi Skoene* en Kristeva se teorie van subjekvorming na vore gekom het. Verdere navorsingsgeleenthede word uitgewys.

7.1 Gevolgtrekking

Die ondersoek na die aard en werkwyse van die feministiese literêre biografie het belangrike verskille met die konvensionele biografie na vore gebring, hoofsaaklik in die tipe fokuspersoon en die siening van die biograaf se betrokkenheid. Hoewel feministe oor die algemeen saamstem dat die vrou se ervaring anders as dié van die man is, is daar tog weerstand teen die toekenning van 'n stereotipe “vroulike” geslagsrol.

Groot diversiteit in feministiese denke ten spyte, is die feministiese biografie se wortels tog gevind in die feministiese literatuurbeskouing wat psigoanaliste tot verantwoording roep oor hul siening dat genderverskille (en daarmee saam vroue se onderhorige posisie) sosiaal en nie biologies nie, vasgelê word. Biografie word deur feministe as belangrik beskou ten einde plek vir die vroueskrywer in die literatuurgeskiedenis te maak en 'n nuwe kulturele mitologie vir die vrou as aktiewe

en selfstandige bepaler van haar eie lotsbestemming te skep. Die Franse feministe se dekonstruksie van die heersende diskoers in die simboliese orde wat vroue se subjekvorming bepaal, is ondersoek. Omdat die samelewing en die geskiedenis ook deur Kristeva as “tekste” beskou word wat deur die samelewing as geïnterpreteerde werklikheid ervaar word, is na die Jonkerverhaal gekyk vanuit 'n intertekstuele en interdisiplinêre invalshoek.

Hierdie studie het duidelik getoon dat die Feminisme die postmodernistiese verskuiwing van grense nodig gehad het om in die letterkunde tot volle ontplooiing te kom. Nadat die innoverende en eksperimentele aard van die feministiese biografie uit die eerste deel van die verhandeling geblyk het, het dit 'n paradigmaskuif vereis om deur die konvensies van die tradisionele biografie te breek. Die onbeskikbaarheid van Jonker se persoonlike dokumente het die biografie aanvanklik gekortwiek totdat beseef is dat die biografiese data nie so belangrik is as die hantering daarvan nie. Daar moes vanuit 'n nuwe invalshoek na die fokuspersoon gekyk word. Aangesien een van die sterkste kenmerke van die feministiese biografie die toeëiening van die reg is om uit 'n kennisgefundeerde standpunt alles opnuut te ondersoek, is dit hoofsaaklik die eksperimentele en intertekstuele benadering tot die biografie wat dit die sterkste as feministies tipeer.

Die data is dus nie in die eerste plek gebruik as brandstof vir feministiese toorn oor die behandeling wat Ingrid Jonker van haar vader as verteenwoordiger van 'n onderdrukkende patriargale stelsel en haar minnaars as vaderplaasvervangers te beurt geval het nie. Daar is eerder 'n blik gegee op die fokuspersoon met Heilbrun se begrip *liminality* of liminaliteit as uitgangspunt: Dit beteken om 'n fokuspersoon te benader vanaf 'n drumpelposisie: onderweg van een sekerheid na 'n (nog onbekende) volgende, huiwerend tussen 'n rigiede reisplan en 'n avontuur. Benewens hierdie eksperimentele benadering tot die biografie, was die oogmerk om die volgende kenmerke van die feministiese tekssoort in die proses te laat blyk sonder om dit as eksplisiete doelwitte na te streef:

- Teoreties is daar 'n oneindige getal weergawes van 'n lewe omdat elke biograaf die “feite” anders hanteer en daar dus geen absolute gevolgtrekkings oor iemand se lewe gemaak kan word nie;
- 'n Biograaf mag multidissiplinêr te werk gaan;
- 'n Biograaf moenie voorgee om geen persoonlike stempel op haar biografiese werk af te druk nie; en
- Dit is nodig dat 'n biograaf haar werkwyse deursigtig maak om toekomstige biograwe se keuses te vergemaklik.

In die biografiese ondersoek na Ingrid Jonker is die konsep van 'n lewendraaiboek gevind soos gedefinieer in die teorie *Transactional Analysis*. Jonker se draaiboek toon onmiskenbare ooreenkomste met die intrige van die sprokie Die Rooi Skoene. Die sprokie is gebaseer op die oerargetipiese patroon of mite van die “feral woman” wat Estés in die lewe van verskeie vrouekunstenaars vind.

In breë trekke het die eksperiment in feministiese biografie soos volg ontvou:

'n Digter in konflik met haar tyd en “in die steek gelaat” deur haar ouers, word as adolessent verplaas uit 'n ongestruktureerde natuurlike milieu waarin haar instinktiewe kreatiwiteit onbelemmerd kon ontwikkel, na 'n hoogs gestruktureerde, beperkende en kunsmatige stadsomgewing. Sy stuur oënskynlik profeties op 'n vooruitbestemde tragiese uiteinde af. Sy, sowel as haar kortstondige eggenoot en intieme kunstenaarsvriende, gebruik haar doodsbehepthed as boustof vir hul werk. Gedurig die slagoffer van die gewaande of werklike verraad wat sy onvermydelik uitlok, “dans” sy, aangedryf deur 'n onvermoë tot sinvolle verhoudings en aanpassing by die samelewing se dubbele standaarde, roekeloos agter die weeskind in die sprokie aan. 'n Kunstenaar wat van haar instinktiewe kreatiwiteit vervreem word en op verskeie maniere tevergeefs probeer om by die valse en verstokte waardes van die samelewing aan te pas, ruk los uit die beperkende bande en keer na haar “wilde” staat terug. Met haar radarfyn natuurlike selfbeskermingsdrang beskadig, is sy soos 'n wolvin wat ná 'n hongersnood nie meer perke ken nie en op 'n orgie van oordaad gaan. Sy word op haar destruktiewe pad aangevuur, nie net deur haar eie roekeloosheid nie,

maar ook deur ander namens wie sy met die dood flankeer. Toehoorders word so deur haar “mot-om-die-kers”- draaiboek gefassineer dat hulle haar tot ikon verhef. Die nageslag vra soos kinders keer op keer na die ramspoedige, dog romantiese verhaal met sy mitiesgeworde proporsies, omdat mense só vanuit die kollektiewe onderbewuste kat-en-muis met hul eie dood kan speel.

Die Rooi Skoene bied nie net 'n nuwe blik op die Ingrid Jonkerverhaal nie, maar sluit ook aan by Kristeva se onderskeid tussen “semiotiese” en “simboliese taal”, waar eersgenoemde nie-rasioneel of intuïtief is en met die moeder geassosieer word en laasgenoemde op die simboliese of manlike, rasionele, liniêre taal dui wat patriargaal en logosentrië is. In hierdie lig is Jonker (en lotgenote soos Sexton en Plath) se selfmoord nie so onthutsend nie, aangesien Kristeva op die gevaar van die doodsbegeerte by vroue wys wat die rug op die simboliese orde keer. Die oplossing van die konflik tussen die twee word dan in die terugkeer na die semiotiese orde gesien wat op algehele onttrekking uit die lewe dui.

Hoewel die benadering plek-plek 'n speelse aanslag het omdat die digter teen die agtergrond van 'n sprokie beskou word, was die bedoeling nie om Ingrid Jonker se lewe en dood ligtelik aan die hand van 'n simplistiese formule te verklaar nie. Daar is gepoog om die kompleksiteit van die situasie aan te toon deur die bykomende verkenning van ander onderliggende tekste. Enersyds word Jonker as individuele kunstenaar gemeet aan die “sjabloon” van die argetipe van die weeskind in die sprokie, en andersyds kom die universele rol van mites soos gevind in volksverhale na vore. Deurdat die Jonkerverhaal aansluit by *Die Rooi Skoene* se kragtige appèl op die kollektiewe onbewuste en terselfdertyd strook met Kristeva se teorie van identiteitsvorming by meisies, blyk 'n verrassende verwantskap tussen skynbaar uiteenlopende dissiplines soos die sielkunde en die letterkunde.

7.2 Verdere Navorsing

7.2.1 Resepsiestudies

Volgens die literatuurwetenskaplike teorie van dekonstruksie kan nie met sekerheid vasgestel word wat 'n outeur regtig in 'n teks bedoel nie. Omdat niks dan bewys kan

word nie, kan en moet die leser die betekenis van tekste self konstrueer. Die skrywer is dood, sê Roland Barthes, en daarom is die leser vry om sy/haar eie interpretasies te maak. Indien dit waar is, maak dit nie sin om die skrywer wat die toetse druk of die pen vashou, te leer ken nie. Die paradoks is egter dat die biografie baie gewild gebly het en selfs 'n groter aanhang gekry het. Een van die redes blyk te wees dat die storie van iemand se lewe die funksie van introspeksie en selfondersoek by individue en volkere aanhelp.

Met die skrywer nie (meer) in beheer van die betekenis van die teks nie, kom die rol van die leser in die teksinterpretasie sterker onder die aandag. Saam met die postmodernistiese neiging om alles as relatief te beskou, ondersoek literatuurwetenskaplikes die resepsie van 'n teks aan die hand van die ervaringswêreld van die leser. Dié veld is haas onuitputlik vir feministe, maar hierdie groep is nie uniek in die oortuiging dat die leser medeskepper van 'n teks is nie. J. Hillis Miller sê teks en leser “ent” mekaar met betekenis (Hambidge, 1992: 68). Die Amerikaanse kritikus en kampvegter vir die tradisionele Westerse kanon, Harold Bloom, beklemtoon die kreatiewe aktiwiteit van die leser. Bloom fokus veral op die manier waarop een skrywer 'n ander se teks herskep en wysig om 'n eie unieke skepping daar te stel (Van der Merwe en Viljoen 1998: 177). Die implikasies wat hierdie siening vir die biografie as kreatiewe tekssoort inhou, lê voor die hand.

Dit lê op die terrein van die empiriese literatuurwetenskap om deur middel van vraelyste en gestruktureerde onderhoude 'n resepsiestudie van 'n feministiese biografie te doen. Van der Merwe en Viljoen (1998: 145) noem “die resepsie-ondersoek by uitstek geskik om die lees van fiksie in die toekoms met vrug te kan bestudeer. Die moderne resepsie-ondersoek fokus op die literêre handeling van alle deelnemers aan die literêre kommunikasieproses. Vir so 'n studie sal uitgegaan kan word van individuele tekste om vrae te beantwoord soos:

- Hoe is die teks ontvang?
- Hoe verander die ontvangs van 'n teks oor 'n tydperk?
- Watter aspekte daarvan trek besondere aandag?”

Wagner-Martin voeg uit 'n feministiese perspektief die volgende in 'n persoonlike mededeling by: “As you note, your perspective as a woman reader is inherently valuable. Some questions which might be good for your analysis are:

- Are the works the male critics talk about the same ones you want to discuss?
- Are these texts familiar to you because you have already read a lot about them?
- Are there works in which the gender of the reader would be compelling?”

Leser en teks is so onlosmaaklik verbonde dat net deur vrae oor 'n gelese stuk te vra, die resepsie van die teks uit die staanspoor verander word deurdat vrae die leser lei om dit beter of anders te verstaan (Van der Merwe en Viljoen 1998: 19). Die eksperiment met die leser verander dus die onderhawige teks nog voordat hy/sy die eerste vraag beantwoord het en daarom sal 'n kunsmatigheid noodgedwonge by so 'n studie aanwesig wees.

Vir die psigoanalisis Holland bestaan tekste net in lesers se interpretasie daarvan. Hy gee 'n psigoanalitiese verklaring vir die plesier wat die leser uit die teks put. Die leser soek na sekerheid en die afweer van angs. Volgens hom is die aanklank wat hy/sy by 'n teks vind, die gevolg van die uiting van ID-drifte in kultureel aanvaarbare vorme. Skrywer en leser word verbind deur 'n gemeenskaplike bevryding van onderdrukte begeertes uit die onderbewuste. Van der Merwe en Viljoen (1993: 177) stel dit só:

Deur fantasieë word die persoonlike begeertes van die leser op die werk geprojekteer; en deur transformasie word die individuele lesing tot algemeen aanvaarde temas omvorm.

Dit bied dan ook 'n moontlike verklaring vir die feit dat verhale soos die van Ingrid Jonker lesers en toehoorders eindeloos fassineer.

7.2.2 Mitevorming en -herskepping by vroueskrywers en -lesers

Wright verklaar die uniekheid van die leeservaring uit die feit dat “The reader ‘transacts’ with the work, eliciting modes of adaptation and defence which are effective for him alone, since they will be those which arise from his own identity theme” (Grabe, 1992: 391). Die konsep van 'n identiteitstema hou verband met Berne

se teorie van die lewensdraaiboek en bied dus die geleentheid vir 'n verdere verkenning van die rol van argetipiese figure soos dit in mites vanuit die kollektiewe onbewuste na vore kom tydens die draaiboekvorming van individue, gesinne, families en volke. Die wyse waarop Afrikaanse skrywers in die verlede uiting gegee het aan volksmites soos dié wat getuig van die legendariese durf en uithouvermoë van Voortrekker- en konsentrasiekampvroue en watter invloed dit op lesers se vorming van rolmodelle het, kan met vrug ondersoek word. Feministiese biografieë oor individuele of groepe volksheldinne kan vrugbare sienings oor post-kolonialisme en post-apartheid oplewer.

7.2.3 Onderzoek na die plek van die feministiese biografie in die kanon

Aansluitend by die vorige punt, maar meer op letterkundige gebied, kan die invloed van die groot veranderinge op politieke, ekonomiese, sosiale en opvoedkundige terrein die afgelope tien jaar in Suid-Afrika op die verskuiwing van grense in die Afrikaanse kanon nagevors word. Tompkins (1989: 442) meen: “At the same time that canons represent cultural continuity and duration, they also reflect cultural change.” Daar is baie min gepubliseerde navorsing oor die verskuiwings in maatskaplike bewussyn, die effek van politieke magsdeling en gelykberegtiging van geslagte en rasse, politieke impotensie en die verlies aan werksekuriteit in Afrikanergeleedere. In 'n onderhoud met Johan Vosloo (Rapport 9/9/2001: 21) skryf Hannes van Zyl van Tafelberg Uitgewers die opbloeï van belangstelling in die biografie onder die Afrikaanse leserspubliek toe aan die soeke na “ander aksente” in die Afrikaner as wat die stereotipe uitbeelding van die apartheidsera na vore gebring het.

'n Verruiming van die kanon sal goed gedemonstreer kan word aan die hand van die groter inklusiwiteit ten opsigte van die sogenaamde voorheen benadeelde moedertaalsprekers van Afrikaans in die afgelope dekade. Dit geld waarskynlik ook vir temas wat spesifiek tot vroue spreek. Lourens (1992: 3) opper ook die noodsaak om te vra na die relevansie van die kanon in sy huidige gedaante en na die geskiktheid daarvan om aan die eise van 'n veranderende en reeds ingrypend veranderde samelewing te voldoen. 'n Studie oor die invloed en huidige status van die literêre

biografie in Afrikaans en die feministiese biografie in die besonder kan met vrug onderneem word.

7.2.4 Die skryf van biografie as geskiedskrywing

Die verloop van die stryd om erkenning deur sogenaamde agtergeblewe bevolkingsgroepe in die Suid-Afrikaanse samelewing bied uitbreidingsmoontlikhede vir die feministiese biografie. Aspirant biograwe kan naamlik opgelei word om die breë beginsels van die feministiese biografie toe te pas op fokuspersone uit eie gelede om sodoende 'n eie sosiale geskiedenis van 'n gemeenskap of kultuurgroep op datum te bring. Feministe kan ander gemarginaliseerde groepe vanuit hul eie sosiale posisie van “op die drumpel wees” begelei om volksmites te ondersoek en te herskep. Deur literêre arbeid kan hierdie herskepte mites op hulle beurt herskeppend bydra tot 'n trotse tradisie deur die daarstelling van navolgenswaardige kulturele rolmodelle. Om by die hoofstroom van die literatuur aan te sluit, sou enige biografie egter aan die gewone voorwaardes van gehalte moet voldoen.

7.2.5 Nuwe maniere van dataversameling moet gevind word

Briewe, dagboeke en reisjoernale was in die verlede biograwe se hoofleidrade om die lewens van ontslape fokuspersone te “ontsyfer”. Hedendaagse en toekomstige biograwe sal in afnemende mate op hierdie soort persoonlike dokumentasie kan staatmaak, aangesien mense al minder per brief korrespondeer en al meer per elektroniese pos. Biograwe sal al hoe vindingryker moet word om alternatiewe bronne van inligting na te vors en leidrade op te volg. Maar briewe verklap meer as inligting oor 'n fokuspersoon verklap en dit is die atmosfeer waarin mededelings gemaak word. Hoeveel minder sou die nageslag van Virginia Woolf se spitsvondigheid geweet het as dit nie vir die sosiale en persoonlike kommentaar was wat sy in haar briewe, veral aan haar vriendin Vita Sackville-West geskryf het nie? Toe Vita wat as diplomaatsvrou minder onder oorlogstekorte as haar landgenote in Engeland gely het, in Oktober 1940 'n pak breiwool as geskenk aan die Woolfs stuur, antwoord Virginia oorstelp: “Oh, how can we ever thank you sufficiently – the two old Wolves dressed in real sheep’s clothing [...] Dear me, dear me, we were so exhilarated we hardly rolled into work all day” (Pippett 1953: 357–258).

Backscheider (1999: 74) wys egter daarop dat briewe ook beperkinge het:

Were letters, after all, the best proof of fact, and must a thing be written down, to be true? [...] The list of ways letters may be misleading, deadening, or worse, is very long. Victoria Glendinning points out that reading the letters of Harold Nicolson and Vita Sackville-West would lead to the conclusion that the marriage was a 'miracle of sustained romance – as in a sense it was, except that Vita was writing love-letters of a different kind to other people as well, nearly all the time'. As John Garraty observes, letters should not be confused with diaries and journals, regardless of how intimate the correspondents are, rather they should be seen first as showing a person 'in one form of interaction' with contemporaries, and thus offering insights into personality but not an unfiltered, clear window to it. (...) Letters, like diaries, can give a fleeting mood. It can be impossible to reconstruct their context, and what survives is always to some extent an accident.

Na haar mening kan 'n navorser ewe maklik te veel vertrou op Freudiaanse sielkunde om menslike kompleksiteit te verklaar as op persoonlike dokumente. Sy redeneer dat om die morele dimensies van 'n mens te begryp, dit noodsaaklik is om briewe teen ander soorte getuienis op te weeg.

7.2.6 Multifunksionele tekste en interdisiplinêre ondersoeke

Volgens Brink (1988: 102) veroorsaak die Postmodernisme – met sy klem op die afbreek van tradisionele grense – 'n samekoms van digtheid en gewildheid in die literêre roman. Oorvleueling van literatuurvorme kan multifunksionele tekste met vloeibare status en posisie tot gevolg hê. Dit kan die marginalisering en trivialisering van 'n groot deel van die wêreldliteratuur (byvoorbeeld populêre tekste soos wetenskapsfiksie, speur-, liefdes- en volksverhale en verhale oor en deur industriële en huishoudelike werkers) teëwerk. (Franklin 1979: 95–96). Die spektrum van navorsingsmoontlikhede op hierdie gebied is wyd.

Die ondersoekfokus en toepassingsmoontlikhede van die lesergerigte benadering begin egter van die literatuur na die sosiale konteks verskuif. Van der Merwe en Viljoen (1998: 144) meen dat dié benadering by uitstek geskik is vir die ondersoek van maatskaplike probleme en daarom, getrou aan die Postmodernisme, 'n sterk interdisiplinêre karakter vertoon. As voorbeeld noem hulle Flynn en Schweickart se ondersoek na die korrelasie tussen geslag en betekenistoekenning.

Volgens Van der Merwe en Viljoen (1998: 144) bied konsentrasie op slegs een of twee handeling (skryf en interpreteer) nie genoeg verruiming op bestaande perspektiewe nie. Die resepsie-ondersoek sal volgens hulle nog meer interdisiplinêr te werk moet gaan en literatuurwetenskaplikes sal bereid moet wees om probleme te bestudeer wat ook relevant is vir die wetenskap en samelewing soos kulturele en literêre identiteit. In die oplossing van konflikte kan volksgroepe se gemeenskaplike erfenis wat oor kultuurgrense heen in mites en legendes voorkom, benut word om kultuurverskille te oorbrug en sinvolle dialoog te bevorder.

Sommige van bogenoemde navorsingsmoontlikhede is tot die biografie beperk en ander tot die literatuur, maar daar blyk baie geleentheid te wees om multitekstueel en selfs interdisiplinêr te werk te gaan. Uit hierdie werkwyse kan nuttige insigte geput word vir die sosiale wetenskappe wat optimale voordeel uit spesialisasie kan trek as daar 'n groter erkenning van die interafhanklikheid van dissiplines kom.

Bibliografie

- AUCAMP, H.** 1995. *Gekaapte Tyd*. Kaapstad: Tafelberg.
- BACKSCHEIDER, P.R.** 1999. *Reflections on Biography*. New York: Oxford University Press.
- BARRY, K.** 1992. Toward a Theory of Women's Biography: from the Life of Susan B. Anthony. In: *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T. Iles. (Ed.) New York: Teachers College Press, p.23-35.
- BATCHELOR, J.** (ed.) 1995. Introduction to *The Art of Literary Biography*. Oxford: Oxford University Press USA, p. 1-11.
- BEELD:** 1995. Masterbond-direkteure kry 10 jaar. 7 Oktober 1995, p.2 (skrywer onaangedui).
- BEELD: Jip** .2003. Frida Kahlo. 20 Januarie 2003, p.5 (skrywer onbekend).
- BELL, W.** 1993. Not Altogether a Tomb: Julian Barnes's *Flaubert's Parrot*. In: *Imitating Art: Essays in Biography*. D.Ellis (ed.). London: Pluto Press, p.149-173.
- BISSCHOFF, A.** 1992. Biografie. In: *Literêre terme en teorieë*. T. T. Cloete (red.) Pretoria: HAUM-Literêr, p.42-43.
- BIXLER, F.B.** 1980. *The Achievement of Anne Sexton*. Ph.D Dissertation: University of Arkansas, USA.
- BOHNEN, R.** 2000. *Spoorsny*. Northcliff: The Gnostic Press.
- BOTHA, A.** 2003. André P. Brink: Die vrou in sy werk en wêreld. *Rooi Rose* Julie 2003, p.46-50.
- BRINK, A.P.** 1983. Boekresensie: Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur (deel 2) van J.C. Kannemeyer. In: *Boeke-Rapport*, 18 September 1983, (bladsynommer onbekend).
- BRINK, A.P.** 1965. *Orgie*. Kaapstad: John Malherbe.
- BURGER, K.** 1995. Hulde aan Ingrid Jonker op TV. In: *Beeld: Kalender* 15 Desember 1995.

- CARPENTER, H.** 1995. Learning about ourselves: Biography as Autobiography. In: *The Art of Literary Biography*. J. Batchelor (Ed.). Clarendon Press: Oxford, p.267-279.
- CLINE, S.** 1986. Discretion or Disclosure: Life, Literature, Lesbianism: A Matter of Versions. In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist Biography*. D. Farran e.a.(Eds.) Sociology Department, University of Manchester, England, p.114-131.
- CLOUTTE, P.** 1987 An Apology (Or, why I haven't written about 'My Night at the Chibalos,' or even a piece on 'Why I haven't written "My night at the Chibalos" ') In: *In Other Words: Writing as a Feminist*. G. Chester and S. Nielsen. (Eds.). London: Hutchinson (Explorations in Feminism) p.159 – 163.
- COPE, J.** 1966: A Crown of Wild Olive. In: *In Memoriam Ingrid Jonker*. J. Rabie (red.) Kaapstad: Human en Rousseau, p.11-22.
- DEARDEN, L.** 1992. Reviewing Women's Biography. In: *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T. Iles (Ed.). New York: Teachers College Press, p.143-151.
- DE JONG, M.** 1992. Feminisme. In: *Literêre terme en teorieë*. T. T. Cloete (ed.) Pretoria: HAUM-Literêr, p.123-128.
- DE KLERK, W.A.** 1966. Die klein laertjie. In: *In Memoriam Ingrid Jonker*. J. Rabie (red.) Kaapstad: Human en Rousseau, p.26-31.
- DE LANGE, J.** Ingrid Jonker: sy het 'alles teen haar gehad'. Tog kon sy 'só relatief vrolik' lewe te midde van alles. *Beeld* 28 Mei 1994 p.11.
- DENZIN, NORMAN K.** 1989. *Interpretive Biography* Newbury Park, California: Sage Publications (Sage University Paper Series on Qualitative Research Methods).
- DE WET, M.** 1993. Tot dood toe is ons verbind aan jou gruwels. *Beeld*, 26 April 1993, p.8.
- DULLAART, G.** 1998. Feminisme. In: *Alkant Olifant, 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Van der Merwe, C. en Viljoen, H. Pretoria: J.L. van Schaik (Akademies) p.152-160.

- ELLIS, D.** Biography and Friendship: Johnson's *Life of Savage*. In: *Imitating Art: Essays in Biography*. D. Ellis (ed.) London: Pluto Press, p.19-35.
- ELMS, A.C.** 1994 *Uncovering Lives - The Uneasy Alliance of Biography and Psychology*. New York: Oxford University Press.
- ESTÉS, C.P.** 1992 *Women who run with the wolves: Contacting the power of the wild woman*. London: Rider (Random House Group).
- EVANS, M.** 1993. Masculine and Feminine Biography. In: *Imitating Art: Essays in Biography*. D. Ellis (Ed.). London: Pluto Press, p.108-123.
- FARRAN, D.** 1986. Heroines and Victims: Some thoughts on the biographies of Marilyn Monroe and Ruth Ellis. In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist Biography*. D. Farran, e.a. (Ed.). Sociology Department, University of Manchester, England, p.73-97.
- FOURIE, C.** 1998. Bitterbessie Ingrid. *Rooi Rose*, 15 April 1998, p.34-35.
- GRÄBE, I.** 1992. Post-Freudiaanse psigoanalise en literatuur. In: *Literêre terme en teorieë*. T. T. Cloete. (Red.). Pretoria: HAUM-Literêr, p. 390 -397.
- GREYLING F.** 2002 Breyten gekén, maar ook misken: sprekend van Afrikaners se verhouding met digters. *Beeld: Forum*, 19 September 2002, p.16
- GUTIÉRREZ, R.** 1992. What is a Feminist Biography? In *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T.Iles.(Ed.). New York. Teachers College Press, p. 48-56.
- HAMBIDGE, J.** 1989. *Gesteelde Appels*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- HAMBIDGE, J.** 1990. Handleiding vir die hantering van verdriet. In: *Die somber muse*. Kaapstad: Jutalit.
- HAMBIDGE, J.** 1991. Dié dobbelspel 'n emosionele ontkleedans. *Beeld: Kalender*, 3 Oktober 1991 p.5.
- HAMBIDGE, J.** 1992. Dekonstruksie. In: *Literêre terme en teorieë*. T. T. Cloete. (Red.). Pretoria: HAUM-Literêr, p.67-69.
- HAMBIDGE, J.** 1994a. Hartstaal van die universele mens. *Beeld: Kalender: Op my literêre sofa*, 24 November 1994, p.8.

- HAMBIDGE, J.** 1994b. Ingrid Jonker is bohaai werd: Pose van onskuld maak juis haar werk so aangrypend. *Beeld: Kalender: Op my literêre sofa*, 23 Junie 1994, p. 2.
- HAMBIDGE, J.** 2002. Kopstukke: Begrip verg dikwels 'n blik van buite. *Beeld: Plus*, 4 Mei 2002.
- HANNAM, J.** 1986. Usually neglected in standard histories: Some issues in working on the life of Isabella Ford, (1855-1924). In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist Biography*. Sociology Department, University of Manchester, England, p.4-27.
- HEILBRUN, C.** 1999. *Women's Lives – The View from the Threshold*. Toronto (Canada): University of Toronto Press.
- HEWITT, G.** 1980. Sylvia Plath. In: *Contemporary Poets*. J. Vinson.(Ed.). 3rd edition. London: Macmillan Press, p.1762-1765.
- HOKENSON, J.** 1980. Anne Sexton. In *Contemporary Poets*. J. Vinson (Ed.). 3rd edition. London: Macmillan Press, p.1770-1773.
- HOLMES, R.** 1995. Biography: Inventing the Truth. In: *The Art of Literary Biography*. J Batchelor. (Ed.). Clarendon Press: Oxford, p. 15-25.
- HOUGH, B.** 2001. Daar was ook vroue in Ingrid se intieme lewe. *Rapport*, 3 Junie 2001, p.3.
- HUGO, D.** 1983. Boekresensie: Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur (deel 2) van Kannemeyer. *Die Volksblad*, 16 September, 1983 (bladsynommer onbekend).
- HULBERT, A.** 1992. *The Interior Castle*. New York: Alfred A. Knopf and Toronto: Random House of Canada.
- ILES, T.** (Ed.). 1992. Introduction to: *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T. Iles (Ed.). New York: Teachers College Press, New York: Teachers College Press, p. 1-10.
- JACKSON, C.** 1999. *Puntjies en ander pleegsels op papier*. (Self uitgegee).
- JAMES, M & JONGEWARD, D.** 1971. *Born to Win: Transactional Analysis with Gestalt Experiments*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.

- JONKER, Abraham H.** 1951. In *Jonger skrywers oor eie werk*. Geredigeer deur: P.J. Nienaber. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel, p. 49-58.
- JONKER, I.** 1975. *Versamelde Werke*. Johannesburg: Perskor.
- JORDAN, J.** 1992. Telling Choices in the Life of Isabella Bird. In: *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T. Iles (ed.). New York: Teachers College Press, p. 80-89.
- JOUBERT, H.** 1994a. Laat niemand krans van wilde olyf op Ingrid se hoof aftakel. *Beeld*, 4 Junie 1994, p.3.
- JOUBERT, H.** 1994b. Brink 'had hulp met Orgie'. *Beeld*, 3 Junie 1994, p. 3.
- JOUBERT, H.** 1994c. Laatmiddag by die see saam met Simone. *Beeld*, 3 Junie 1994, p.3.
- JOUBERT, H.** 1994d. Altyd meer vrae as antwoorde oor Ingrid. *Beeld*, 15 Junie 1994, p.8.
- KANNEMEYER, J. C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur (deel 2)*. Pretoria: H&R - Academica.
- KANNEMEYER, J.C.** 1989. *Getuigskrifte*. Kenwyn: Jutalit.
- KANNEMEYER, J.C.** 2002. *Die Goue Seun: Die lewe en werk van Uys Krige*. Kaapstad: Tafelberg.
- KRIGE, U.** 1966. Soos in haarself eindelijk die ewigheid haar verander. In: *In Memoriam Ingrid Jonker*. J. Rabie (Red.). Kaapstad: Human en Rousseau, p. 51-77.
- KNOBEL, D.** 1997. Kommer oor prent oor Ingrid Jonker. *Die Burger*, 29 September 1997, p.14.
- KROG, A.** 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof, Pretoria: Hond.
- LINDE, F.** 1966. Stroomgebied. In: *In Memoriam: Ingrid Jonker*. Kaapstad: Human & Rousseau, p. 9-10.
- LOURENS, A.** 1992. 'n Kritiese ondersoek van die feministiese literatuurbenadering met verwysing na enkele Afrikaanse digteresse. M.A-verhandeling: Universiteit van Pretoria.
- MALAN, C.** 1992. Mite in die moderne roman. In: *Literêre terme en teorieë*. T.T. Cloete (Red.). Pretoria: HAUM-Literêr, p.314-317.

- MARKWELL, S.** *How to become a cult figure (in ten easy steps)*
<http://www.geekamerica.com/articles/cult.html> (4 May 2003).
- MEIRING, E.** 1992. Dada. In: *Literêre terme en teorieë*. T.T. Cloete (Red.)
 Pretoria: HAUM-Literêr, p.62-63.
- METELERKAMP, P.** 2003. *Ingrid Jonker: Beeld van 'n digterslewe*.
 Hermanus: Hemel en See Uitgewers.
- MILFORD, N.** 1970. *Zelda Fitzgerald – A biography*. London: The Bodley
 Head.
- MONTEFIORE, J.** 1993. Sylvia Townsend Warner : Authority and the
 Biographer's Moral Sense. In: *Imitating Art: Essays in Biography*. D. Ellis
 (Ed). London: Pluto Press.
- MOORE, J.** 1989. Promises, Promises: the Fictional Philosophy in Mary
 Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Woman*. In: *The Feminist
 Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. C. Belsey
 and J. Moore.(Eds) London: Macmillan Education, p.155-173.
- MORRIS, P.** 1993. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell.
- MULFORD, W.** 1986. In this Process I too am Subject: On writing a
 Biographical and Critical Study of Sylvia Townsend Warner and Valentine
 Ackland, 1930-1951. In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist
 Biography*. D. Farran e.a. (Eds.) Sociology Department, University of
 Manchester, England, p. 53-72.
- NEGINSKY, J.** 2000. In : *Who's Who in Twentieth Century World Poetry*.
 Edited by M. Willhardt with A.M. Parker. London: Oxford University Press,
 Routledge, p.325 – 326.
- NIEUWOUDT, S.** 2002. Karel se hartskrif. *Beeld: Onder vier oë*, 2
 November 2002, p. 11.
- ODENDAL, F.F. en GOUWS, R.H.** (reds.) 2003. Handwoordeboek van die
 Afrikaanse Taal (HAT) 3de uitgawe. Midrand: Perskor.
- OHLHOFF, H.** 1999. Perspektief op die Afrikaanse poësie: die poësie van
 voor 1900 tot 1960. In: *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse*

- literatuurgeskeidenis (Deel 2)*. H.P. van Coller (Red.). Pretoria: J. L. van Schaik, p. 21-243.
- OLIVIER, F.** 2003. Vir altyd roekeloos-tragies: 'n Geskenk vir Afrikaanse letterkunde. *Beeld*, 4 Augustus 2003, p.11.
- O'SULLIVAN, T.** e.a. 1994. : *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Edited by J. Fiske. 2nd edition. London: Routledge.
- PAYNE, T.** 1997. *The A-Z of Great Writers*. Surrey, England: Godalming.
- PEARSON, C. S.** 1986. *The Hero Within - Six archetypes we live by*. San Francisco: Harper & Row.
- PHILIPS, R.** 2000. Anne Sexton. In : *Who's Who in Twentieth Century World Poetry*. Edited by M. Willhardt with A.M. Parker. London: Oxford University Press, Routledge, p.292-293.
- PIPETT, A.** 1953. *The Moth and the Star: A biography of Virginia Woolf*. Boston and Toronto: Little, Brown and Co.
- SELLERS, S.** 2001. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Womens' Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave.
- SHELSTON, A.** 1977. *Biography*. London: Methuen & Co.
- SPENDER, D.** 1989. Women and Literary History. In: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. C. Belsey, & J. Moore (Eds.). London: Macmillan Education, p.21-33.
- SPENDER, Dale.** 1989. *The Writing or the Sex? Or why you don't have to read women's writing to know it's no good*. New York: Pergamon Press. (The Athene Series).
- SPIES, L.** (red) 1999. *Sy sien webbe roer: 'n keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*. Kaapstad: Human en Rossouw.
- STANLEY, L.** 1986. Biography as Microscope or Kaleidoscope? The Case of Hannah Cullwick's Relationship with Arthur Munby. In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist Biography*. D. Farran e.a.(Eds.) Sociology Department, University of Manchester, England, p.28-52..
- STEENBERG, D.H.** 1992. Mite. In: *Literêre terme en teorieë*. T. T. Cloete (Red.). Pretoria: HAUM-Literêr, p. 312-314.

- STUART, M.** 1992. Making the Choices: Writing about Marguerite Carr-Harris. In: *All Sides of the Subject: Women and Biography*. T. Iles (Ed.). New York: Teachers College Press, p. 59-67.
- THWAITE, A.** 1995. Starting Again: One of the Problems of the Biographer. In: *The Art of Literary Biography*. J. Batchelor (Ed). Clarendon Press: Oxford, p. 201-212.
- VAN AMERONGEN, M.** 1993. *Mijn leven zijn leven*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- VAN BART, M.** 1994. Waar pas Van der Post in die Jonker-raaisel? *Beeld: Kalender*, 16 Junie 1994, p.4.
- VAN DER MERWE, L.M.** 1978. *Ingrid Jonker: 'n Psigologiese analise*. Ph.D-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- VAN DER MERWE, C.** en **VILJOEN, H.** 1998. *Alkant Olifant - 'n Inleiding tot die Literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik: Akademies.
- VAN SOEST, M.** 1990. Wat drijft de biograaf? In *Aspekte van de literaire biografie*. J. Anthierens e.a. Dordrecht: Kok Agora, p.40-46.
- VAN WYK, A. J.** 1986. *Die dood, die minnaar en die oedipale struktuur in die Ingrid Jonkerteks*. Ph.D.-verhandeling, Rhodes Universiteit, Grahamstad.
- VAN WYK LOUW, N.P.** 1966. Brief. In: *In Memoriam Ingrid Jonker*. J. Rabie (Red.). Kaapstad: Human en Rousseau, p. 23.
- VILLANUEVA A.L.** 2001. La Llorona/Weeping Woman. In: *Mexican American Stories*. Edited by: K.Ikas.. München: Langenscheidt-Longman GmbH., p.75-81. (Viewfinder Literature Series).
- VOISINE, C.** 2000. Sylvia Plath. In: *Who's Who in Twentieth Century World Poetry*. Edited by M. Willhardt with A.M. Parker. London: Oxford University Press, Routledge, p. 256-257.
- VOSLOO, J.** 2001. Grotes bekyk in biografieë. *Rapport*. 9 September 2001, p.21.
- WAGNER-MARTIN, L.** 1988. *Sylvia Plath*. London: Chatto & Windus.
- WAGNER-MARTIN, L.** 1994. *Telling Women's Lives: the New Biography*. New Brunswick, New Jersey USA: Rutgers University Press.

- WALLACE M.** 1966. *Figure of the Outsider* . In: *In Memoriam Ingrid Jonker*. J. Rabie (Red.). Kaapstad: Human en Rousseau, p.49.
- WASSERMAN H.** 2001 Aanvalle persoonlik, sê Komrij. *Beeld: Kalender* 10 Januarie 2001, p.10.
- WIESEN COOK, B.** 1994. *Uncovering Lives*, Edited by A.C. Elms. New York: Oxford University Press.
- WILLHARDT, M.** (ed) 2000. *Who's Who in Twentieth Century World Poetry*. A.M. Parker (Co-ed). London: Oxford University Press, Routledge.
- WISE, S.**1986. From Butch God to Teddy Bear? Some thoughts on my Relationship with Elvis Presley In: *Studies in Sexual Politics: Writing Feminist Biography*. D. Farran e.a. (Eds). Sociology Department, University of Manchester, England, p.98-113.