

Nadine Hamman en Hein Viljoen, Afrikaans en Nederlands, Noordwes-Universiteit

Gestorwe geliefdes: Die herkonstruksie van die selfnarratief in *Doodsbloei* (Pieter Boskma) met verwysing na die rol van die mite van Orfeus en Euridike daarin

ABSTRACT

*Trauma shatters a person's existing self-narrative, especially trauma experienced after the loss of a loved one. "Turning one's life into a narrative is a vital way of finding meaning" (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2); thus by writing a narrative after experiencing trauma using scriptotherapy, a form of narrative therapy, the author can strive to reconstruct his self-narrative. Scriptotherapy entails "the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment" (Henke, 1998:xii). The myth of Orpheus and Eurydice – as the generic representation of a story of the loss of a loved one and its accompanying grief – can play a role in this reconstruction, whether it is done consciously or subconsciously. This myth serves as a framework of analogy, guiding the author in the process of reconstructing his self-narrative through the narrator, as is the case in Pieter Boskma's *Doodsbloei* (2010). This article aims to provide the reader with evidence from *Doodsbloei* that scriptotherapy serves a useful purpose in working through traumatic loss. However, it seems that the process of writing plays a bigger part in working through the traumatic loss of the narrator in *Doodsbloei* than the reconstruction of the self-narrative itself. In the end, only words prevail. Thus the narrator tries to save his loved one (and himself) through writing.*

1. Inleiding

Hierdie artikel ondersoek die verwoording van die verlies van die geliefde, spesifiek die lewensmaat of eggenote van die digter, in die bundel *Doodsbloei* (2010) van Pieter Boskma. Die artikel fokus ook op die neerslag

van die mite van Orfeus en Euridike in die geherkonstrueerde selfnarratief as deel van die poging om deur die trauma te werk. Die hipotese is dat skryf (minstens deels) as terapie beskou kan word na ’n traumatiese gebeurtenis.

Trauma behels ’n “physical injury or wound, or a powerful psychological shock that has damaging effects” (*A Dictionary of Psychology*, 2009). Dit is ook ’n “emotional shock following a stressful event or a physical injury, which may lead to long-term neurosis” (*Oxford Dictionaries*, 2014). Albei dié definisies impliseer dat trauma nie net tydens die oomblik van impak ’n invloed op die persoon het nie, maar dat dit ’n verpletterende effek met langdurige gevolge inhou. Dit is juis vanweë hierdie verpletterende effek dat die herkonstruksie van die selfnarratief – die potensieële heling deur skryf – nodig is.

John (2006:158) redeneer dat die wending na die terapeutiese “’n wydverspreide tendens in die Westerse wêreld vanaf die middel van die vorige eeu verteenwoordig”. Kuns – meer spesifiek literatuur – kan dus aangewend word in die verwerking van traumatiese verlies. Dié tendens figureer ook in die werk van Henning Pieterse: “Dit gaan uiteindelik om die ou tema van heling via die kuns, wat op sy beste ’n moeisame proses is omdat persoonlike demone in ’n gefiksionaliseerde vorm uitgeskryf moet word” (Du Plooy, 2014).

Hierdie “uitskryf” impliseer dat getraumatiseerde persone baat kan vind by die skryf van verhale, briewe, dagboeke en gedigte; met ander woorde ’n soort narratiewe selfterapie. David Epston en Michael White het in hul baanbrekerswerk, getiteld *Narrative means to therapeutic ends* (1990), hulle bemoei met hulpverlening aan getraumatiseerde persone deur van narratiewe metodes (soos byvoorbeeld die skryf van briewe, dagboeke en gedigte) gebruik te maak en het dit as “narratiewe terapie” gedefinieer. Die narratief dien as basis van hul werk. Die mens – volgens hulle – is ’n interpretatiewe wese wat probeer sin maak uit die gebeurtenisse in sy lewe – en om hierdie gebeurtenisse te interpreteer, het hy ’n raamwerk nodig wat ’n singewende narratief kan verskaf (White, 1998:13).

Die verhaal wat tydens tradisionele narratiewe terapie verwoord word, is die narratief wat aspekte van die geleefde ervarings verwoord, met die veronderstelling dat die mens dié narratief sal uitleef: al is dit nie ’n “ware” verhaal nie, het dit ’n “ware” uitwerking op die mens wat dit uitleef (White, 1998:13-14). Bayne et al. (2010) stel dat die identiteit in Ricoeur (1985/88) se narratiewe tradisie ontleen word aan die verhaal met die self as

hoofkarakter. Deur hierdie verhaal te vertel, kan traumatiese herinnering(e) in narratiewe herinnering(e) omskep word.

Die idee dat die skep van kuns as narratiewe terapie kan dien, is onder andere ondersoek deur Bezuidenhout. Sy (Bezuidenhout, 2009:176) het bevind dat –

die vind van woorde om oor trauma te skryf die begin van die reis na die verwerking daarvan sinjaleer. Dít is [...] in wese waaroor die narratiewe terapie gaan, naamlik om die taal of woorde te vind om trauma te kommunikeer ([...] die klem [val] op die skryfhandeling as 'n manier om trauma te kommunikeer) en 'n verhaal of verhale te skep waarin die sin en samehang wat deur trauma vernietig is, teruggevind kan word.

Wanneer die fokus op die skryfhandeling val, kan die proses van narratiewe terapie eerder as skriptoterapie beskou word – 'n aangepaste vorm van narratiewe terapie, soos deur Henke (1998:xii) beskryf: “the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment”. Dit is die proses waarin iemand skryf oor sy trauma sonder dat 'n terapeut (soos 'n psigoanalise of sielkundige) deel van die proses is. Skriptoterapie is dus 'n proses waarin die outeur van sy outobiografiese gegewens as materiaal gebruik kan maak om die trauma bewus óf onbewus op 'n kreatiewe manier te *probeer* verwerk tot 'n samehangende narratief.

Boskma erken in 'n onderhoud: “De allergrootste heftigheid is eraf. Poëzie heeft het rouwproces versnel. Ik ben die poëzie eeuwig dankbaar. Geen idee hoe ik anders de afgelopen twee jaar van mijn leven door had moeten komen” (Monna, 2010). In die bundel bely hy: “Elk woord is mij nu even schokkend, / al doet het mij ook elke keer weer goed” (169) en “Jij die [...] / [...] nog elke middag het helen van mijn vingers leidt” (223).

Talle kunstenaars wend hulle tot skryf in 'n poging om deur die verlies van 'n geliefde te werk. Ander voorbeelde van digbundels met dié tema uit die resente Nederlandse en Afrikaanse letterkunde sluit in *De Deur* (Bert Schierbeek, 1972), *Totaal witte kamer* (Gerrit Kouwenaar, 2002), *Die burg van hertog Bloubaard* (Henning Pieterse, 2000), *Uit die wit lig van my land gesny* (T.T. Cloete, 2010) en *Die aandag van jou oë* (Petra Müller, 2003). Gerrit Achterberg is die groot voorganger van bogenoemde digters, want dit is opvallend dat Achterberg sy “verloren lief in zijn poëzie transformeert tot een mythisch object dat hij eeuwig kan najagen en bezitten”

(Meijer, 2005:195). Gevolglik word Achterberg as die groot Orfeus in die Nederlandse letterkunde gereken.

Die vraag ontstaan hoekom sekere – veral reeds gepubliseerde – digters hulle tot skryf wend tydens die rouproses?

2. Die skryfproses as herkonstruksie van die selfnarratief

Nadat trauma beleef is, dien die skryfproses vir die getraumatiseerde as narratiewe terapie om nuwe betekenis te genereer: “Deur die omskepping van ervaring tot verhaal word koherensie en betekenis aan die gebeure verleen. Trauma, aan die ander kant, vernietig hierdie koherensie; dit is ’n psigiese wond wat die slagoffer woordeloos en verhaalloos laat” (Van der Merwe, 2007:106). Die narratief wat vernietig is, het die geliefde ingesluit, maar kan nie meer bestaan nie.

Dit is nie eenvoudig om woorde te vind om die traumatiese gebeurtenis mee te kommunikeer nie, maar “finding the language to narrate is vital for the refiguration of one’s life narrative” (Van der Merwe & Goboda-Madikizela, 2007:7). Van der Merwe en Goboda-Madikizela (2007:viii) argumenteer voorts dat trauma die slagoffer magteloos laat voel omdat sy huidige selfnarratief (waarin die toekoms wat hy – selfs onwetend – daarin voorsien het) nie meer moontlik is nie. Hy sukkel dus heel moontlik om hierdie narratief te beskryf omdat hy sy taal- en kategorieëstelsel verloor het.

Human (2012:339) glo dat “mense sin gee aan traumatiese ervarings deur die opname daarvan in ’n koherente en verstaanbare narratief met ’n oorsaaklike struktuur en betekenis”; dit heet die selfnarratief. Die selfnarratief is “’n klein eksperiment met lewensmoontlikhede – ’n poging om só ’n bietjie orde te vind in die chaos van te veel en verwarrende lewensindrukke” (Jordaan, 2007:1).

Die herkonstruksie van die selfnarratief kan die traumatiese gebeurtenis op ’n aangepaste wyse insluit. Sodoende verkry die persoon weer mag oor die situasie en kan hy besluite rakende sy toekoms neem (Van der Merwe & Goboda-Madikizela, 2007:1). Dit maak dus nie saak of die selfnarratief ooreenkom met die werklikheid nie, want dit is juis deur taal, met ander woorde die skryfproses, dat die herkonstruksie van die selfnarratief koherensie help bewerkstellig.

Die spreker in *Doodsbloei* is bewus van dié skryfproses (186):

*Al maandenlang bestaat mijn leven
uit niets dan hier staat beschreven.
Een slavernij en een bevrijding.
Lichtzang van zware tijding.*

Hiervolgens is die skryfhandeling ’n proses waarin die spreker goed en sleg beleef: “slavernij” versus “bevrijding”, en “lichtzang” versus “zware tijding”. Tog rym die eerste twee en laaste twee reëls met mekaar, wat op versoening dui: die spreker se “leven” bestaan slegs uit wat “beschreven” is en dit is ook deur sy woorde dat hy lewe aan sy gestorwe geliefde gee. Daar is dubbelsinnigheid in “lichtzang van zware tijding”: die “licht” kan na beide lig teenoor donker (lewe versus dood, goed versus sleg) en lig teenoor swaar (verlies is ’n las) verwys. Die sang bring dus moontlik verligting in die moeilike tyd, en die jukstapenering van lig en swaar kan daarop dui dat die sang help om die las ligter te maak.

Die spreker beaam dat die wonde van verlies nooit heeltemal genees nie: “Nu jeuken littekens op alle wonden” (186). ’n Wond wat besig is om te genees, vorm gewoonlik ’n roef wat jeuk tydens die herstelproses. Hier is dit egter die “littekens” (dui op genesing wat voltooi is) wat jeuk; by implikasie beteken dit dat die wond “genees” is, maar van volkome genesing is daar nog geen sprake nie. Die spreker werk dus moontlik *deur* die trauma (wond vorm litteken), maar die trauma is nog nie heeltemal *verwerk* nie (litteken jeuk); die omvang van die traumatiese gebeurtenis is te oorweldigend vir die spreker.

Wat is hierdie wond waarna die spreker verwys? Dit blyk duidelik uit die agtergrondinligting rakende die ontstaan van *Doodsbloei*.

3. Die outobiografiese aard van *Doodsbloei*

Boskma se vrou, Monique Orth, is kort voor haar vyftigste verjaarsdag in 2008 na ’n siekbed van ongeveer twee jaar aan borskanker oorlede (Boskma, 2010: agterblad). Hulle was meer as 34 jaar lank in ’n verhouding (Koninklijke Bibliotheek, 2013) en Boskma dra die bundel aan haar op: “voor mijn liefste / Monique Orth / (1958-2008)”. Dit kwalifiseer die gedigte as elegiese poësie.

Die ek-spreker in *Doodsbloei* poog om sy geliefde uit die dood terug te bring. Gruwez (2010) stel dit so:

Eén besef is alles overheersend: aanwezigheid is in hoofzaak een kwestie van verzen. En als het even kan: van verzen die door hun schoonheid voldoende macht afdwingen om het mirakel van de opwekking uit de dood te realiseren. Boskma bedient zich daartoe van vrij klassieke dichtvormen, vaak van het sonnet.

Doodsbloei is 'n reeks van 252 sonnette (of pseudo-sonnette) wat as 'n poging dien om die verbroke selfnarratief te herkonstrueer. Die keuse van die sonnet as 'n klassieke digvorm in hierdie bundel sluit aan by die idee dat klassieke vorms selfs in die moderne poësie as patroon aangewend kan word om uitdrukking aan gevoelens van verwarring te gee.

In *Doodsbloei* is 'n ek-spreker aan die woord. John (2006:166) is daarvan oortuig dat daar duidelik onderskeid getref moet word tussen die skrywer-karakter en die konkrete skrywer, omdat die heling deur 'n narratief nie sekerheid bied “oor wie se trauma [...] geheel word” nie. Alhoewel hy gelyk het in terme van die onderskeid tussen die domein van die “werklik bestaande individue en hul traumas, en aan die ander kant die fiksionele, verteenwoordig deur 'n karakter” (sy kursivering), is dit juis dié onderskeid wat die digter kan help tydens die rouproses.

Hierop sluit Meijer (2005:184) by Freud aan: “[f]iction [...] lulls the author’s internal censor to sleep”. Daarom is dit in fiksie dat 'n outeur “beskermd” sy ware gevoelens en emosies as “fiksie” kan deel. Sodoende vergroot die moontlikheid dat psigiese prosesse verhul in die poësie na die oppervlak gebring kan word. Omrede fiksie meestal as fantasie gesien word, ervaar die digter 'n gevoel van vryheid en veiligheid en kan hy die naakte en/of verbeelde waarheid vertel, omdat dit nie as “waarheid” gesien hoef te word nie (Meijer, 2005:187).

Boskma erken egter die outobiografiese aard van *Doodsbloei*, sowel as sy behoefte aan skryf na sy vrou se afsterwe (Monna, 2010): “Na twee gedichten wist ik: ik ga er honderd maken. Het wordt een monument voor Monique, dan kan ik niet met tien gedichten aankomen. Een enorme kreet, wilde ik, geen sereen ding.”

Die digter erken dus indirek dat skryf vir hom 'n vorm van terapie was om deur sy verlies te werk en uit die bundel blyk dat van die digter se outobiografiese gegewens as materiaal dien om – bewus of onbewus – op 'n

kreatiewe manier ’n nuwe samehang te vind. Onder andere heet beide die spreker en digter se gestorwe geliefde “Monique” (259) en beide se geliefdes het waarskynlik aan kanker gely (“je uitgevallen haren”, 26).

Die digter skep ’n fiktiewe verhaal waarin hy beheer oor die gebeure uitoefen. In hierdie verhaal werk die mite van Orfeus en Euridike en Dante se *Divina Commedia* saam om ’n bundel ryk aan intertekstuele betekenislae te skep.

4. Mite as analogie

Tydens die herkonstruksie van die selfnarratief is daar hoofsaaklik twee narratiewe teenwoordig: die lewensnarratief wat die outobiografiese gebeurtenisse verwoord, asook die selfnarratief waarin die spreker beheer oor sy toekoms moontlikhede probeer uitoefen. Die selfnarratief verteenwoordig egter ook ’n verhaal van die outeur se digterskap en digterlike strewe, want dit is in en deur taal dat die verhaal herskep word.

’n Derde narratief kan egter saampraat: ’n bestaande verhaal wat as analogie aangewend word. Die begrip *analogie* wat hier gebruik word, dui op ’n “gedeeltelike ooreenkoms tussen twee dinge wat in ander opsigte verskillend is” (HAT, 1997:43). Die *gedeeltelike* ooreenkomste tussen die selfnarratief en die mite help koherensie skep.

Mites (Claes, 2000:18-19) is oerverhale wat bewus of onbewus neerslag kan vind in ’n teks. Boskma se gebruik van intertekstualiteit “toont [...] hoe universeel die klassieke tekste is en op welke manier ze voor ons vandag betekenis hebben” (Michaux, 2010). Die mite van Orfeus en Euridike dien in hierdie bundel as so ’n universele teks.

Morford en Lenardon (2007:377-379) som die mite van Orfeus en Euridike (hoofsaaklik ’n samevatting van Ovidius en Vergilius se weergawes) soos volg op: Orfeus was ’n geniale musikant. Net ná Orfeus en Euridike se troue is Euridike noodlottig deur ’n slang gepik. Orfeus het na die doderyk afgedaal om met sy betowerende musiek die gode van die doderyk te oortuig om Euridike aan hom terug te gee. Hulle staan sy versoek op een voorwaarde toe: hy mag nie terugkyk alvorens hulle die doderyk se poorte verlaat het nie. Orfeus en Euridike het die terugtog aangepak, maar net voordat hulle deur die poorte is, het hy teruggekyk. Euridike het teruggesink in die skadu van die doderyk – vir ewig. Hy kon nie oor haar tweede dood getroos word nie. Alhoewel talle vroue in hom belanggestel het, het hy geen belangstelling in hulle getoon nie en is hy uiteindelik uit jaloesie deur Trasiiese vroue vermoor.

In *Doodsbloei* en in die Orfeus-mite is daar ooreenstemmende temas, soos liefde, verlies, die skep van kuns en sterflikheid. Daar is ook op strukturele vlak raakpunte: die oorkoepelende struktuur van *Doodsbloei* pas binne die Orfeus-mite se raamwerk: “Einde”, “Terug” en “Opnieuw”. Euridike se dood (*einde*) noop Orfeus om haar uit die doderyk te gaan *terughaal*. Hy onderneem twee togte waarvan albei faal; gevolglik moet hy sy selfnarratief aanpas om ’n *nuwe* toekoms – sonder haar – te visualiseer.

In die oorkoepelende struktuur van *Doodsbloei* dui die titels van die drie afdelings (“Einde”, “Terug”, “Opnieuw”) op ’n nieliniêre struktuur: dit versterk die idee dat die verwerking van trauma nie op ’n chronologiese wyse geskied nie, maar eerder siklies van aard is. Daar word telkens teruggegaan na die verlede in ’n poging om voort te gaan met ’n sinvolle lewe. Die verhaalvolgorde suggereer dat ’n traumatiese gebeurtenis ’n mens tot stilstand kan ruk, waarna die betrokke persoon eers sy eie selfnarratief in oënskou moet neem alvorens dit hersien kan word met nuwe toekomsmoontlikhede.

Hierdie bundel beeld die rouproses van ’n spreker uit, ’n reis in die soeke na antwoorde wat hy waarskynlik nooit sal vind nie (Gerbrandy, 2010): “Geen enkel antwoord was bevredigend, / het leidde slechts tot feller onbehagen”, skryf Boskma (9). Die oorkoepelende struktuur van die bundel dien as ’n riglyn vir die digter tydens die herkonstruksie van die selfnarratief, terwyl dit ook as ’n verstaansraamwerk vir die leser kan dien.

“Einde” stel die treurende ek-spreker voor wat gereeld na die duin gaan waarop hy sy geliefde se as gestrooi het; hy ervaar haar as deel van die natuur soos wat haar as osmoties opgelos het in die kosmos. Dit blyk dat hy deurmekaar droom, dagdroom en wakker is, maar dit is nie duidelik waar die onderskeid presies lê nie. Hy wend hom tot drank om die pyn van sy verlies te verdoof. Die spreker ontmoet die Dood as ’n karakter: dit simboliseer die spreker se bewustheid van die dood, en ook hoe hy hoop dat die Dood hom sal kom haal om met sy geliefde verenig te wees.

In “Terug” beweeg die spreker nie in “die werklikheid” nie: óf hy droom, óf hy bevind hom in ’n ander domein (later blyk dit die hiernamaals te wees), óf albei. Dit is veral in dié afdeling dat daar op interessante wyse met klassieke tekste (soos die mite van Orfeus en Euridike en Dante se *Divina Commedia*) in gesprek getree word; beide dié tekste handel oor ’n reis na die hiernamaals. In *Doodsbloei* lei die geliefde die spreker van vertrek na vertrek deur ’n paleis: die spreker glo dat hy aan die einde van die reis sy geliefde saam met hom terug sal kan neem. In die laaste kamer van die

paleis moet die spreker tussen twee deure kies – hy word gewaarsku dat elkeen tot ’n groot verlies sal lei. Op dié oomblik stoot sy geliefde hom deur een van die deure, wat tot gevolg het dat hy bly lewe en sy in die doderyk bly. Later erken hy dat sy die regte keuse uitgeoefen het, want hy wou die onmoontlike vermag (160).

In “Opnieuw” poog die spreker om voort te gaan met sy lewe sonder sy geliefde – hy probeer liefde met ’n ander vind, dink na oor die skryfproses en skenk meer aandag aan die leser (onder andere 228, 233, 244, 245). Die Dood maak weer sy verskyning, maar kondig aan dat hy staak. Hy stem in om die spreker terug te neem om sy geliefde te gaan haal. Wanneer hulle wel die geliefde bereik, besef die spreker dat die Dood hom bedrieg het deur hom nie te waarsku dat dieselfde voorwaarde (een moet sterf, een moet bly leef) geld nie. Die geliefde kies weer eens namens die spreker dat hy moet bly leef.

Drie epiloë vorm die slot van die derde afdeling van die bundel. Elkeen dui op ’n nuwe proses wat begin word, en alhoewel hulle – soos in die volgorde in die bundel aangebied – deel uitmaak van ’n groter verhaal, bied elkeen óf ’n alternatiewe slot vir die spreker se toekomstige selfnarratief óf ’n alternatiewe vertrekpunt van waaruit die spreker sy toekoms kan benader en sodoende ’n mate van beheer oor sy selfnarratief kan uitoefen.

In die eerste epiloog herbeleef die spreker die liggaamlike omgang met die geliefde deur die woorde wat hy bedink (vergelyk 266) – en waarmee hy ook die leseresse wil (of kan) verlei. Dit is ’n illustrasie van die mag van denke en woorde – hy kan homself tyd- en liggaamloos dink en die geliefde as sterk en gesond (270). Dit is egter nie volhoubaar nie – vergelyk die derde epiloog. Daar is sprake van ’n hergeboorte, ’n nuwe begin, as die spreker aandui dat die geliefde al nege maande dood is (269), maar as hy aan haar dink, “klimt vanzelf een deuntje in mijn stem” (269) wat hy altyd bly sing “dwars door wat ons uiteenhoudt heen” (269).

In die tweede epiloog ontmoet die spreker die Dood vir ’n vyfde en laaste maal in die bundel. Die spreker dui aan hoe hy nie net vir homself skryf nie, maar ook vir ander wat smart beleef (273). Lesers kan moontlik met die verhaal assosieer en vir sommiges kan dit as ’n vorm van biblioterapie nuttig wees in die verwerking van hul eie verlies.¹ Hy skryf (273): “Dan moet dat zijn met iemand die dit las / en daardoor van een eigen smart genas, / en daardoor die van mij genezen kan”.

Die spreker dui aan dat hy nie weer die verlede wil herhaal nie (274); hy is nog nie gereed vir ’n nuwe verhouding nie. Sodoende betree “een nieuwe

jij [...] het slot van het gedicht” (274). Die Dood het intussen al meer menslik begin voorkom (276). Die spreker bekruipe die Dood en maak hom so groot skrik dat die Dood begin gil en bewe. Dit laat die spreker so skrik dat hy gly en – in ’n poging om sy val te stuit – ’n winkelhaak skeur in die Dood se swart kleed. ’n Verblindende lig skyn daardeur. Die Dood is vies, want nou kan hy nie weer die spreker besoek nie. Vir die spreker is die Dood nie meer ’n gevaar of dreigement nie – die Dood het geskrik én onder die swart kleed is ’n helder lig verskuil: “Er was iets voorgoed veranderd aan de oude dood” (277).

Die spreker stel in die laaste epiloog dat hy alles het wat hy benodig: “ik had de duinen en de taal, en een roes”, maar tog sien hy geen toekoms nie, maak die verlede nie sin nie en voel hy asof hy self ook dood is. Hy wonder: “Welke richting in te slaan? / Ik wist het niet, voor het eerst wist ik het niet” (279). Die spreker dui aan dat die “gemis / en de woede, wanhoop en droefenis, / het eenzame, tandenknarsende verzet” (280) nooit verbygaan nie. Soms vlam daar kortstondige hoop op ’n nuwe begin op, maar dit verdwyn spoedig (280), alhoewel daar tog progressie in die rouproses plaasvind: “heel langzaam werd het minder: / de waanhoop en de weemoedspijn. / Maar echt wennen deed het nooit” (281). Gruwez (2010) skryf:

Alleen helemaal aan het eind vindt iets als een terugkeer plaats naar wat een doorsnee mens als de realiteit beschouwt. [...] Alleen de tijd doet de rouw allengs verzachten. Maar de oude overtuiging dat de schijn te verkiezen is boven de werkelijkheid, blijft tot in de laatste versregel zeer romantisch overeind: ‘Droom, voor ook u gestorven bent.’

Alhoewel sy geliefde nie meer in die vlees by hom is nie, is dit deur taal en in sy poësie dat “iets ontstaan / wat het alledaagse overstijgt, / ook als je geen beloning krijgt” (282); hy skryf ter wille van homself, nie vir ’n gehoor of erkenning nie. Hoe wend hy taal in die skryfproses aan om die dood te transendeer?

5. Die herkonstruksie van die selfnarratief

*“Turning one’s life into a narrative is a vital way of finding meaning”
(Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2).*

Waar die dood as ’n einde dien, gebruik die spreker sy verlies om deur middel van taal ’n nuwe begin aan te pak wat die moontlikheid van ’n aangepaste toekomsnarratief bied.

Bezuidenhout (2009: Opsomming) skryf: “Deur die vind van woorde om die trauma te kommunikeer, word daar in die rigting van verwerking en aanvaarding van verlies beweeg.” So besef die spreker in *Doodsbloei* dat daar mag in die skeppende skryfproses is (61):

*Je was niet in of naast, maar overal rondom mij,
ik was het haast vergeten toen ik naar je zocht.
Nu zag ik bewezen wat ik nog altijd niet vermocht:
geloven dat het echt is, en pas echt als ik het schrijf.*

Die proses van kreatief skryf kan dus bydra tot die verwerking van trauma: soos wat die spreker skryf, leef die geliefde deur taal in sy poësie voort en is sy vir hóm ’n werklikheid: “alleen in wat woorden adem ik echt / omdat ik jou daarmee nog altijd bereik” (13), “Alleen wij tweeën blijven wie we waren, / in ieder woord, wat men er ook van zegt, / en hoe het ook wil verklaren: // Je bent hier, en hier pas echt” (20) en “hij staat overal waar ik wil” (168).

Tog mag die “kompleksiteit van trauma [...] nie onderskat word deur te suggereer dat kitsgenesing gewaarborg word deur die gebruik van narratiewe nie. Inteendeel, die narratiewe benadering tot terapie is eerder ’n manier om *deur* die trauma te werk” (Bezuidenhout, 2009:2 – ons kursivering).

In ’n poging om sy geliefde se dood te verwerk en die sin daarvan te verstaan, onderstreep die spreker die rol wat die skep van ’n narratief in sy rouproses speel. So verwoord hy ook sy verlies wanneer hy met die bure praat en wonder “hoe het verder moet, of niet misschien” (10); by implikasie oorweeg hy verskeie uitkomstes of toekomsmoontlikhede.

Taal speel ’n sentrale rol in die herkonstruksie van die selfnarratief, want “[i]n die deurwerk van trauma is dit nodig dat die stukkie en brokkies van die gebroke verhaal geherkonstrueer word tot ’n verhaal waarin die traumatiese ervaring opgeneem word in ’n nuwe verhaal wat, in die woorde van Paul Ricoeur, “more intelligible and more bearable” is (Van der Merwe, 2008:12).

Dit is deur sy woorde en gedigte, met ander woorde deur taaal, dat sy geliefde bly voortleef. Dit blyk veral uit die volgende gedig (220):

*Toen was het woord nog jij
en ik de rijke bron ervan,
de niet te breken band,
van liefde het refrein,*

*en men benijdde mij,
al was jij pas dood,
en voor de helft ik ook,
om mijn productiviteit...*

*Nu kan het woord alles zijn
want ik heb het opgegeven,
nu later als ik terugkijk*

*op de tijden van verdriet en pijn
waarmee dit is geschreven
en waarom ik werd benijd,*

*benijd, hoewel jij dood was,
en ook ikzelf half dood was,
om een handje woorden, benijd...*

Reël 1 herhaal woordeliks die laaste reël van die vorige gedig. Die “[t]oen” verwys na die strofe wat daardie reël voorafgaan (219): “Toch was die mij het liefst” dui moontlik aan dat die leë tyd na sy geliefde se dood die tyd is waaraan hy die meeste waarde heg. Hy kondig die begin van die lente aan (219), ’n metafoor van ’n nuwe begin en ’n verwysing na die beroemde Nederlandse epiese gedig *Mei* (1889) van Herman Gorter. Die oue het gesterf en is gereed vir nuwe groei. Die verandering van seisoene behels ’n proses wat met die verloop van tyd voltooi word.

Die spreker sien die aanwesigheid van die gestorwe geliefde in taal (“woord”, reël 1) as die aanbreek van sy lente (220). Hy weet dat hy die “rijke bron” (reël 2) van die woorde is, en sy is die woord self – dus sy skepping. Dit is in taal dat hy met die geliefde herenig word en dit is ’n onbreekbare band van liefde (reël 3). Dit versterk die gedagte “dat er geen einde aan die liefde komt” (34): hy gee dus onsterflike status aan die geliefde deur oor haar te skryf, want hy hou aan om oor die liefde te sing, aangesien die “liefde het refrein” (reël 4) is. Dit is ’n orfiese idee dat die spreker deur sy poësie sing in ’n poging om sy geliefde tot lewe terug te wek. ’n Refrein is ’n “[f]rase, versie, of soortgelyke terugkerende motief wat met tussenposes, veral na elke strofe of vers, deur die loop van ’n gedig of lied herhaal word; [i]dee, motief, tema, uiting, of dergelyke wat telkens terugkeer of herhaal word” (WAT, 2003). Die liefde is dus soos ’n refrein wat bly terugkeer, net soos sy woord[e] wat die geliefde verteenwoordig.

Die spreker stel dat “men” (reël 5) hom beny, ’n verwysing na kritici, lesers en ander digters: “Ik wachte en werkte en het werk / was krachtig en opvallend mooi, / zo werd in alle kranten opgemerkt” (281). Daar is ’n soort wrang ironie opgesluit in die frase “om mijn productiviteit” (reël 8); sy kuns beleef ’n bloeitydperk, maar sy geliefde het gesterf, en hy ook halfpad (reël 7). Dié “helft” is dubbelsinnig: hy sal vir die helfte van sy lewe (die res van sy lewe) sonder sy geliefde moet leef, wat vir hom soos “dood” voel, maar dit suggereer ook dat die helfte van hom saam met haar gesterf het: sy was sy “wederhelfte”.

In reël 9 antwoord die spreker self sy vraag in die openingsreël van die bundel, naamlik “Ben jij het, liefste, ben je alles nu?” (9). Aangesien hy die geliefde en die woord aan mekaar gelykstel, is sy dus nou alles, want “[n]u kan het woord alles zijn” (reël 9). Gevolglik is taal nou alles vir hom, ’n besef wat hom begelei in sy pad vorentoe en die terapeutiese funksie van die skryfhandeling bevestig.

Die “terugkijk” (reël 11) is nog ’n belangrike orfiese idee, want soos Orfeus met sy terugkyk Euridike vir ’n tweede keer verloor het, kyk die spreker terug “op de tijden van verdriet en pijn” (reël 12), die tyd wat hom en sy geliefde van mekaar skei alvorens hulle weer herenig in die dood kan wees. Tog herhaal hy die proses byna onophoudelik; hy kan nie ophou skryf nie.

Die enjambement aan die einde van reël 11 sluit aan by die gedagte dat die proses van terugkyk ’n voortdurende proses is; daar is dus nie ’n definitiewe eindpunt nie. Die nielinêre oorkoepelende struktuur van die bundel versterk hierdie idee van ’n sikliese patroonmatigheid wat vooruitgang en teruggang bevat en sodoende nie werklik ’n eindpunt bereik nie.

Deur “geschreven” (reël 13) te laat rym met “opgegeven” (reël 10), suggereer die spreker dat hy die woord laat vaar het. Tog hou hy aan skryf. Dit impliseer dat hy nie meer probeer om die geliefde weer tot lewe te wek nie, maar aanvaar dat dit slegs in taal (“woord”) is dat hy haar kan terugkry. Hy beweeg dus vorentoe in die besef dat sy dood is, maar hy hou nie op om haar deur sy skryfwerk aan die lewe te (probeer) hou nie.

Die woord “benijd” wat vier keer herhaal word, twee keer as rymwoord, beklemtoon die wrang ironie dat hy om sy produktiwiteit beny word alhoewel hy ’n tragiese verlies gely het. “Benijd” rym ironies genoeg met “productiviteit”, maar bevat ook die “ij” van “jij” en “mij”. Die emotiewe lading van “benijd” verander met verloop van die gedig: waar dit aanvanklik in reël 5 op skok en ongeloof dui, verander dit na bitterheid en woede in

die laaste reëls; ander is nie noodwendig simpatiek teenoor sy traumatiese verlies nie en dit is vir die spreker aanvanklik ’n skok, maar later verkwalik hy hulle daarvoor.

Die rykrym in reëls 15 en 16 – “[...] hoewel jij dood was, / en ook ikzelf half dood was” – suggereer dat die geliefdes herenig is. Die geliefde, die spreker en hul liefdesverhouding leef nou in woorde (taal) voort en is dus nie dood nie. Onsterflikheid is ’n belangrike orfiese tema.

Reël 17 verwys na “een handje woorden” – die spreker sien die gedigte wat hy skryf as klein en nietig in vergeleke met sy groot verlies. Dit is ook ’n terugverwysing na die “een ontvelde hand vol as” (53) wanneer hy sy geliefde se as op die duin strooi. Die eerste en laaste reëls van hierdie gedig hou dus met mekaar verband en ’n sirkel word voltooi: aangesien sy geliefde nou woorde is (reël 1) en hy om ’n “handje woorden” (reël 17) beny word, bevestig dit weer dat hy haar in taal vasgevang het.

Daar is ’n hele ekstra tersine bygevoeg wat dié gedig as ’n stertsonnet² laat kwalifiseer. Daar is baie min sonnette in die bundel wat ’n hele ekstra tersine het (234, 277). Die ekstra tersine kan simbolies daarop dui dat die proses van skryf, herwin en verloor ’n herhalende proses is. Die proses kan egter nie voltooi word nie, soos blyk uit die feit dat die twee slotstrofes nie ’n hoofsin bevat nie. Die spreker beklemtoon die “benijd” weer eens baie sterk en ironies. “Jij die elke avond verdubbelt in afwezigheid, / maar ook elke ochtend weer zachtjes nader schrijdt” (223) bevestig die herhaling van die proses waarin hy die geliefde verloor en weer vind.

Ná hierdie gedig (220) volg ’n hele afdeling (221-226) waarin die “jij” in woorde teruggeroep en op tientalle plekke regoor die wêreld geplaas word – byna elke vers begin met “jij”. Die afdeling wat daarop volg, handel hoofsaaklik oor die “ik” (227-234) wat homself ’n “ondode” (227) noem. Die toekoms is nie soos wat die spreker verkies nie; hy haal steeds asem, maar dit voel nie vir hom of hy werklik lééf nie. Hy ontvlug die realiteit deur die gebruik van drank, byvoorbeeld.

Sodoende verwoord die spreker sy poging tot ’n geherkonstrueerde selfnarratief, ’n “nuwe verhaal” aan die hand van geleefde ervarings, in die hede en verlede, en ook die toekoms. Tog blyk dat hierdie verhaal slegs uit suggesties en flardes van ’n narratief bestaan. Die veronderstelling is dat die (poging tot ’n) geherkonstrueerde selfnarratief uitgeleef moet word: al is dit nie ’n “ware” verhaal nie, het dit ’n “ware” uitwerking op die mens wat dit verwoord (White, 1998:13-14). Dié selfnarratief kan die gebeure van die

hede, verlede en die toekoms in 'n koherente verhaal byeenbring. Wanneer die spreker skryf dat sy geliefde “dood was” (reël 15, 220 – ons kursivering), skryf hy haar lewend deur sy woorde. Tog is hierdie geherkonstrueerde selfnarratief nie noodwendig 'n verhaal met 'n gelukkige einde nie.

Die herkonstruksie van die selfnarratief skep 'n alternatief vir die lewensnarratief of die bestaande narratief wat deur die trauma verpletter is. Die spreker in *Doodsbloei* beaam (91): “Waar het eindigde, zal het wel opnieuw beginnen...” en “wordt het voor mij ook tijd mijn boeltje op te breken / en nieuwe paden in te slaan, voor ik dat ben verleerd” (239).

In die herkonstruksie van die selfnarratief kan mites as 'n singewingsraamwerk dien. Vervolgens word die neerslag van die orfiese mite in die bundel ondersoek.

6. Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike

Volgens Schouten (2012) is Boskma as digter nie onbekend met die gebruik van mites nie. Dit is dus nie verrassend dat Boskma die mite van Orfeus en Euridike in *Doodsbloei* aanwend nie, 'n mite wat waarskynlik beskou kan word as dié mite wat handel oor die verlies van 'n geliefde. Die “Terug”-afdeling tree sterk in gesprek met Dante se *Divina Commedia* en die Orfeus-mite. Orfeus en Euridike word nie 'n enkele keer direk genoem nie, maar die oorkoepelende struktuur van die bundel, asook talle ander intertekstuele verwysings na die mite, maak dit onmoontlik om die analogie te ignoreer, veral die tog na die hiernamaals in die “Terug”-afdeling.

Enkele ander orfiese leidrade in die teks sluit in: “en stuwde ook het sloepje waarmee ik je vond” (175) en “Hij alleen kan zo diep het dodenrijk in zingen, / [...] / om daarmee terug te keren naar degene die hen riep” (240).

Die verhaallyn van die Orfeus-mite (of gedeeltes daarvan) dien inderdaad as 'n singewingsraamwerk vir die herkonstruksie van die selfnarratief in *Doodsbloei*. Omdat die uitkoms van die mite aan die spreker bekend is, kan hy die selfnarratief manipuleer – selfs al impliseer dit die “onmoontlike” (172): “Wat overstijgt het gedroomde gedicht? // [...] / bevat dat niet alles wat was, is en zal // en wat mogelijk is, en onmogelijk?” óf in sy oë 'n toekoms wat hy nie wou gehad het nie (vergelyk “ondode” – 227). Die herkonstruksie van die selfnarratief bied aan die digter – heel moontlik aan die hand van die Orfeus-mite – die moontlikheid van imaginêre rekonstruksie.

Soos reeds genoem, handel die tweede afdeling van die bundel hoofsaaklik oor die spreker se tog na die hiernamaals om sy gestorwe

geliefde te gaan soek en saam met hom terug te neem. Sy geliefde wag vir hom by die ingang van die paleis en lei hom van vertrek tot vertrek; in die Orfeus-mite vind daar geen gesprek tussen hom en Euridike tydens die terugtog plaas nie, en hý stap voor. Uiteindelik kom die spreker voor twee deure te staan in die “Dakloze Kamer” (157). Hy moet kies deur watter deur hy wil gaan, maar ongeag watter een hy kies, elke keuse sal lei tot ’n groot verlies (158): deur die een sal hy sy eie lewe verloor, en deur die ander sal hy sy geliefde verloor (159). Die geliefde stamp hom onverwags deur een van die deure. Hy bevind hom skielik weer bo-op die bekende duin (159) en as hy terugkyk, hoor hy sy geliefde se stem: “Ach liefste, mijn liefste, je mag nog niet dood” (159). Sy het namens hom die keuse uitgeoefen. Die rolle in die mite van Orfeus en Euridike word hier omgekeer.

Teen die einde van dié afdeling dink die spreker na oor sy tweede tog na die doderyk en skryf aan sy geliefde (172):

*Een klein tingeltangelmuziekje van licht –
een halfjaar al blijven je ogen nu dicht.
Wat is het glashelder en gouden en blauw –
een halfjaar gedompeld in woede en rouw.*

*Ik zag je niet meer sinds ik jou achterliet
in dat vreemde paleis aan die rivier
en kan het inmiddels maar moeilijk geloven
dat ik daar écht was, en weer ben ontkomen –*

*al is het slechts in gedichten en dromen.
Maar zeg me: wat is er echter dan dat?
Wat overstijgt het gedroomde gedicht?*

*Zingt dat niet de diepste van alle tonen,
dwaalt dat niet het verst in ieder rijk,
bevat dat niet al.es wat was, is en zal*

en wat mogelijk is, en onmogelijk?

In die eerste reël van die gedig tref ons dubbele verkleining aan deur die “klein” en “tingeltangelmuziekje” wat daarop kan dui dat die stem van die geliefde ál dowwer en dowwer word. *Van Dale* (2014) beskryf “tingelen” as “een reeks van korte, heldere geluiden voortbrengen”; die oomblikke dat hy sy geliefde beleef, voel werklik (helder), maar is van korte duur. Die geliefde

word metafories aan beide musiek en lig gelykgestel. Die musiek neem ons terug na die idee van Orfeus as die groot kunstenaar.

Die “licht” dien as teenhanger van die donker: ons kan dit as die dood interpreteer, wat beteken dat die geliefde nie in duister gehul is nie en dus in die lig lewe – ’n positiewe beeld.

In reëls 3 en 4 rym “glashelder en gouden en blaww” met “gedompeld in woede en rouw”. Die drie “kleure” (reël 3) is positiewe beelde en verwys terug na die “licht” van reël 1: glashelder beteken dat die visie nie versper is nie en dus suiwer is, goud is ’n edelmetaal en word as duursaam en kosbaar beskou, terwyl blou op rustigheid en moontlik ook ’n wolklose lug dui (geen versperring van die lig nie). Reëls 2 en 4 herhaal “een halfjaar” wat hulle met mekaar verbind; die spreker ervaar “woede en rouw” omdat haar “ogen nu dicht” is. Die “gedompeld” word ook in kontras met “glashelder” gestel.

Die “achterliet” (reël 5) sinspeel op Orfeus se eerste tog na die doderyk om Euridike terug te wen, maar omdat hy in sy poging gefaal het, het hy sonder haar teruggekeer. Dit is ironies dat die spreker homself verwynt dat hy haar agtergelaat het, alhoewel sý – anders as in die mite – die keuse gemaak het.

Die spreker sien nie meer sy geliefde oral in die natuur om hom soos voorheen nie (reël 5), want hy het haar by die paleis agtergelaat – ’n verwysing na Hades waar Euridike haar bevind. Die rivier (reël 6, 119) dui op die Styx, die rivier wat as grens in die Griekse mitologie die lewe van die doderyk skei en wat Orfeus moes oorsteek om die doderyk binne te gaan om Euridike terug te probeer wen.

Die spreker se “gedichten en dromen” (reël 9) verander in ’n “gedroomde gedicht” (reël 11) wat die gestorwe geliefde verteenwoordig. Met die woord “overstijgt” impliseer die spreker dat die gedig verhewe is.

Die spreker vra of die gedroomde gedig nie die diepste van alle tone kan sing nie (reël 12) – ’n verwysing na die tweede reël van die bundel (9): is jy die “stem die de diepste tonen zingen kan?” Daarmee bevestig die spreker dat die geliefde in die gedroomde gedig leef, asof sy die gedig self geword het.

“[A]lles wat was, is en zal” (reël 14) verwys na Openbaring 1:8 (Bybel, 1983): “[...] sê die Here God, Hy wat is en wat was en wat kom”. Wat hy hier beskryf, is die gedroomde gedig wat alles oorstyg – ook die grens van tyd. Daarom sluit hy die sonnet af met ’n stertreël (reël 15) waarin die spreker vra of die gedroomde gedig nie alles wat moontlik én onmoontlik is, kan omvat nie – sy soeke na troos. Die laaste twee sinne word as vrae en nie

as stellings gestel nie. Dit kan dui op die spreker se onsekerheid – hy wil glo dat enigiets in die gedroomde gedig moontlik is. Verder sluit die verwysing na Openbaring ook nou aan by die oorkoepelende struktuur van die bundel: “Einde” (*is*), “Terug” (*was*) en “Opnieuw” (*kom*) wat die kohesie in die bundel versterk deur mikrovlak en makrovlak met mekaar in gesprek te laat tree.

Die spreker in *Doodsbloei* slaag in die “Opnieuw”-afdeling daarin om ’n tweede maal na die doderyk te gaan (253-261), in teenstelling met Orfeus wat die tweede keer nie weer deur die poorte van Hades kon gaan nie. Weer eens kies die spreker se geliefde sy lewe bo haar eie. Dit gee hom berusting (“closure”), want in die tweede laaste gedig voor die aanvang van die eerste epiloog skryf hy: “Zoals je je had laten zien, wat je daarmee wakker riep, / stelde me gerust: het werk was klaar, het boek kon dicht” (262).

Dit blyk dat die spreker steeds nie antwoorde op al sy vrae gekry het nie: “En jij? En ik? Was er nog wel een onderscheid? / En tussen dit ondermaanse en jouw dodenrijk? / Excuseert u mij dat ik het antwoord schuldig blijf, // want bij die vragen stokte de maandenlange woordenvloed” (262). Alhoewel die spreker beleef dat hy en sy geliefde nou in verskillende domeine teenwoordig is, is dit deur sy woorde wat hy die grens tussen hom en sy geliefde (lewe en dood) verslaan en hulle oor hierdie domeine heen met mekaar kommunikeer.

Die Dood beskuldig die spreker daarvan dat hy beheer oor sy eie lewe probeer oorneem (274): “je probeert nog steeds je leven zelf te regisseren...” – verwysende na die skryfproses van die spreker. Hy beskryf teen die einde van die bundel hoedat hy steeds aanhou rou, maar dit lyk nie of daar ooit ’n einde aan sal kom nie (281):

*Het werd zomer, herfst, weer winter,
de jaren gleden gelaten voorbij,
en heel langzaam werd het minder:
de waanhoop en de weemoedspijn.*

*Maar echt wennen deed het nooit.
Ik wachtte en werkte en het werk
was krachtig en opvallend mooi.*

7. Gevolgtrekking

Boskma skryf duidelik (en erken dit openlik) in ’n poging om deur sy traumatiese verlies te werk en sin daaraan te gee. Hierdie ver(-)taling van sy verlies deur skriptoterapie lyk wel of dit ’n terapeutiese funksie vervul, al is dit net gedeeltelik, want aan die einde van die bundel lyk dit nie of

die selfnarratief volledig geherkonstrueer kon word nie. Veel eerder is daar slegs redelik vae suggesties in dié rigting. Die mite van Orfeus en Euridike – alhoewel dit gefragmenteerd in die bundel neerslag vind – bied as oerverhaal aan die spreker wel ’n singewingsraamwerk waarmee hy sy selfnarratief probeer herkonstrueer.

Deur die skryf van poësie het Boskma funksioneel ’n denkbeeldige “droomweg” gevolg. Die spreker dien as ’n gefiksionaliseerde self waarmee hy die werklikheid van sy trauma kan trotseer. In die proses het Boskma ’n ryk hulde aan sy geliefde gebring – ’n hele bundel gedigte wat haar lof besing en haar nagedagtenis bewaar.

Dit blyk dus dat skriptoterapie die digter (as ’n gefiksionaliseerde spreker) gehelp het om deur die trauma te werk, alhoewel dit nie kitsgenesing (die *verwerking* van die trauma) of ’n positiewe toekomsblik waarborg nie. Hierdie skryfproses herhaal homself voortdurend en dus lyk dit nie of die trauma *verwerk* is én of die selfnarratief geherkonstrueer is nie. Tydens die poging tot herkonstruksie kon die digter egter die trauma in ’n min of meer koherente selfnarratief saamvat wat vir hom moontlikhede skep vir die verstaan van die toekoms, sy geliefde en die skryf van poësie na sy traumatiese verlies.

AANTEKENINGE

- ¹ Biblioterapie is ’n proses wat deur Bezuidenhout (2009:13) beskryf word as “die lees van boeke vir terapeutiese doeleindes.”
- ² Van Elburg (s.j.) beskryf die stertsonnet as “een sonnet waarin aan het vaste getal van veertien regels nog een strofe (van twee regels) is toegevoegd.” Ons verwys in hierdie artikel egter na enige sonnet met ekstra reëls as ’n stertsonnet.

VERWYSINGS

A DICTIONARY OF PSYCHOLOGY.

2009. 3^{de} uitgawe. Oxford University Press. [Web:] <http://www.oxfordreference.com.nwulib.nwu.ac.za/view/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-8554?rskey=ln9xxb&result=2> [Toegang verkry op: 16 Oktober 2014.]

BAYNE, T., CLEEREMANS, A. & WILKEN, P. (REDS.)

2010. Self, philosophical perspectives. (In *The Oxford Companion to Consciousness*. [Web:] <http://www.oxfordreference.com.nwulib.nwu.ac.za/view/10.1093/acref/9780198569510.001.0001/acref-9780198569510-e-291?rsk=y=a5CKbQ&result=9> [Toegang verkry op: 6 Oktober 2014.]

BEZUIDENHOUT, S.

2009. Verwonding, verwoording en verwerking: 'n Beskouing van Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* vanuit 'n terapeutiese perspektief. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

BOSKMA, P.

2010. *Doodsbloei: Gedichten*. Amsterdam: Prometheus.

BYBEL.

1983. *Die Bybel: nuwe vertaling*. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

CLAES, P.

2000. *De gulden tak: antieke mythe en moderne literatuur*. Amsterdam: De Bezige Bij.

CLOETE, T.T.

2010. *Uit die wit lig van my land gesny*. Plettenbergbaai: Pooka.

DU PLOOY, H.J.G.

2014. H.J. Pieterse (1969-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel 3: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. 2^{de} uitgawe. Pretoria: Van Schaik.

GERBRANDY, P.

2010. Alleen maar jij. *De Groene Amsterdammer*. [Web:] http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_doodsbloei [Toegang verkry op: 21 Januarie 2014.]

GRUWEZ, L.

2010. De euforie van verdriet. *De Standaard*. [Web:] <http://versindaba.co.za/2010/12/12/luuk-gruwez-de-euforie-van-verdriet/> [Toegang verkry op: 28 Augustus 2014.]

HAT: VERKLARENDE HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL.

1997. 4^{de} uitgawe. Midrand: Perskor.

HENKE, S.A.

1997. *Shattered subjects: Trauma and testimony in women's life-writing*. Hampshire: MacMillan.

HUMAN, T.

2012. "Te hel met heling, Niggie!" Wanneer trauma-narratiewe tekort skiet. In: Ester, H., Van der Merwe, C. & Mulder, E.(reds.). *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SUN PRESS. 335-348.

JOHN, P.

2006. Die terapeutiese imperatief, stories en letterkunde: 'n Repliek aan H.P. van Coller. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(1):155-167.

JORDAAN, W.

2007. Sien my raak! Lees my BLOG! *Rapport*, Perspektief-bylae:1, April: 8.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK: NATIONALE BIBLIOTHEEK VOOR NEDERLAND

2013. Pieter Boskma: Biografie. [Web:] <http://kb.nl/dichter-op-het-scherm/moderne-nederlandse-dichters/pieter-boskma/pieter-boskma-biografie> [Toegang verkry op: 25 September 2013.]

KOUWENAAR, G.

2002. *Totaal witte kamer*. Amsterdam: Querido.

MEIJER, M.

2005. Achterbergs autobiografie. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 12(2):184-205.

MICHAUX, S.

2010. Doodsbloei. *De Leeswolf*. [Web:] http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_doodsbloei [Toegang verkry op: 21 Januarie 2014.]

MONNA, J.

2010. 'Ik dicht, want je bent dood, dood, dood'. *Trouw*. [Web:] http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_Doodsbloei%20 [Toegang verkry op: 21 Januarie 2014.]

MORFORD, M.P.O. & LENARDON, R.J.

2007. *Classical mythology*. 8^{ste} uitgawe. New York: Oxford University Press.

MÜLLER, P.

2003. *Die aandag van jou oë*. Kaapstad: Tafelberg.

OXFORD DICTIONARIES.

2014. Trauma. [Web:] <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/trauma> [Toegang verkry op: 11 Oktober 2014.]

PIETERSE, H.J.

2000. *Die burg van hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg.

SCHIERBEEK, B.

1987. *De deur*. Groningen: De Vier Seisoenen.

SCHOUTEN, R.

2012. *Pieter Boskma*. Uit Nederlands vertaal deur Paul Vincent. [Web:] <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/22662/Pieter-Boskma>
[Toegang verkry op: 3 September 2013.]

VAN DALE.

2014. [Web:] <http://vandale.nl/opzoeken?pattern=tingel&lang=nn#.VEAc7mdxmos>
[Toegang verkry op: 14 Oktober 2014.]

VAN DER MERWE, C.

2007. 'n 'Terapeutiese perspektief' op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet*, 19(1):103-114.

2008. Herskepping van gebroke verhale. *Beeld*, 5 Januarie: 12.

VAN DER MERWE, C. & GOBODO-MADIKIZELA, P.

2007. *Narrating our healing: Perspectives on trauma, narrative and forgiveness*.
Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

VAN ELBURG, M.

s.j. *Handboek filologie: Staartsonnet*. [Web:] http://members.chello.nl/m.elburg4/Retorica/fil_s.htm
[Toegang verkry op: 14 Augustus 2014.]

WAT: WOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL

2003. [Web:] <http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za/>
[Toegang verkry op: 11 Oktober 2014.]

WHITE, M.

1998. *Re-authoring lives: Interviews & essays*. Adelaide: Dulwich Centre.