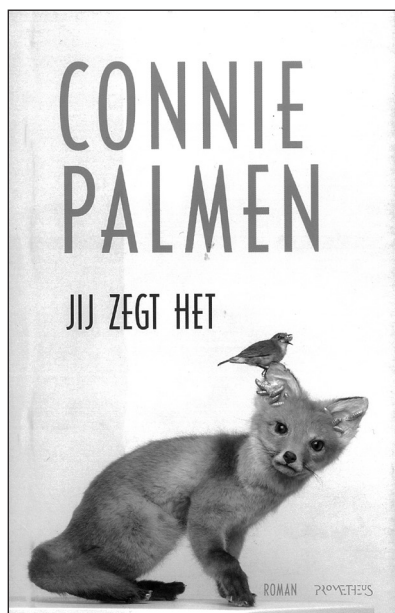


OVER HET LYRISCHE MEESTERSCHAP EN HET VOSSENMOTIEF IN *JIJ ZEGT HET* VAN CONNIE PALMEN

Enkele kanttekeningen

YVAN DE MAESSCHALCK



Een meesterlijk weerwoord

De roman *Jij zegt het* (2015) van Connie Palmen over de even tragische als passionele liefde van Sylvia Plath (1932-1963) en Ted Hughes (1930-1998) werd meteen na publicatie in alle toonaarden bejubeld. De recensenten 'waren [...] nagenoeg unaniem lovend over de kwaliteit', aldus Peter Jacobs in *De Standaard* toen de roman een jaartje later – in mei 2016 – met de prestigieuze Libris Literatuurprijs 2016 werd bekroond.¹ Delphine Seghers noemde de roman in *Ons Erfdeel* 'een ode aan de verbeelding en de literatuur' en had het over 'de

gouden kooi' waarin Hughes een boek lang wordt losgelaten om zijn waarheid in een 'fictieve monoloog' uit te zingen.² Arjen Peters concludeerde in *de Volkskrant* dat het om 'de beste Palmen in een kwarteeuw schrijverschap' ging.³ Koen Schouwenburg achtte de roman 'de voorlopige kroon op haar oeuvre' in zijn recensie voor de literaire weblog *Tzum*.⁴ Ook Frits Abrahams in de *NRC* had het in de eerste regel van zijn stuk over 'een meeslepend boek', maar maakte het nodige voorbehoud bij de – uiteraard bewust gekozen – eenzijdige voorstelling van zaken. Hij suggereerde dat een andere auteur maar eens een roman moest schrijven vanuit het standpunt van Sylvia Plath.⁵

Wie enigszins op de hoogte is van de biografische feiten, voor zover die openbaar zijn of algemeen bekend, weet dat Ted Hughes, na de zelfmoord van Sylvia Plath op 11 februari 1963 in de Londense Fitzroy Road 23, er zoveel mogelijk het zwijgen toe deed. Dat betekent overigens niet dat Hughes, die geconfronteerd werd met de fatale afloop van hun stormachtige huwelijk, zich niet om haar literaire nalatenschap en reputatie zou hebben bekommerd: 'he remained determined to honour Sylvia's legacy by continuing to curate her work and her posthumous reputation with all the care that he could muster'.⁶ Na haar dood stelde hij de iconische bundel *Ariel* (1965) samen, waarvoor zijn zus Olwyn Hughes – die allerm minst goed leek op te schieten met Sylvia – het contract regelde met uitgever Faber and Faber.⁷ Ook aan de uitgave van Sylvia Plaths verzamelde gedichten in 1981 verleende hij zijn volle medewerking.⁸ Bovendien wijdde hij verscheidene beschouwingen aan haar poëzie – in het bijzonder aan de genese van het gedicht 'Sheep in Fog' – en aan haar dagboeken, waarvan hij naar eigen zeggen vreesde dat ze tot misbruik of verkeerde interpretaties zouden leiden.⁹

Of die vrees terecht was, valt achteraf moeilijk in te schatten, maar zeker is dat Hughes vrij snel of toch gaandeweg in een draaikolk van laster en verdachtmaking was terechtgekomen. Wellicht valt daardoor te verklaren waarom hij zich zo laattijdig uitsprak over een existentiële problematiek die weliswaar hoogst persoonlijk was, maar door het sensationele of mythische karakter ervan openbaar was geworden. Misschien verklaart het feit dat hij van alle kanten werd bestookt waarom hij een afstandelijke, welhaast klinische toon aanslaat in de bespreking van Sylvia Plaths literaire productie¹⁰ en soms op een schijnbaar onbetrokken manier naar zichzelf verwijst als 'her husband'.¹¹ Waarom het uiteindelijk bijna 35 jaar duurde vooraleer hij zijn kijk op Sylvia's complexe persoonlijkheid openbaar maakte in de autobiografische bundel *Birthday Letters* (1998), zou alleen Ted Hughes kunnen beantwoorden.

Blijkens de achteraan opgenomen ‘Verantwoording’ (zie p. 267) heeft Connie Palmén de 88 vaak uitvoerige gedichten uit Hughes’ laatste bundel als ‘voornaamste leidraad’ gebruikt om de dichter – of wellicht juister, de echtgenoot van Sylvia Plath – een eigen stem te verlenen. Verder heeft zij nuttig gebruikgemaakt van alle beschikbare materiaal dat deel uitmaakt van de inmiddels aanzienlijk aangegroeide Hughes-en-Plath-studie. Daartoe behoort ook de merkwaardige biografie *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath* (1989) van Anne Stevenson, waarnaar Palmén uitdrukkelijk verwijst in de loop van de roman en die zelfs de goedkeuring van Hughes’ zus Olwyn wegdroeg (zie p. 182-183). Duidelijk is dat de auteur een eigenzinnige selectie van feiten en omstandigheden maakte om Ted Hughes postuum de kans te bieden een ‘ontmaskerend retrospectief’ (p. 23) uit te spreken en de ‘hysterische horde’ (p. 233), of nog, het ‘koor van kwaadaardige vrouwenstemmen’ (p. 255) ontegensprekelijk van replek te dienen.¹² Duidelijk is ook dat Sylvia Plath echtgenoot de kans grijpt om zijn langdurig zwijgen te rechtvaardigen en een soort oratio pro domo of publieke apologie te houden,¹³ zonder evenwel zijn eigen betrokkenheid en schuldgevoel te loochenen (zie p. 180). Zo stelt hij halfweg de roman in een beschouwelijke terugblik: ‘Ik heb nooit veel over mijn vrouw gepraat. Tijdens haar leven zweeg ik om haar te beschermen tegen de vooroordelen en misverstanden van mijn vrienden, na haar dood zweeg ik om mezelf te beschermen tegen de idolate vooroordelen en misverstanden van haar volgelingen.’ (p. 122)

Hoewel het onvermijdelijk is dat Palmén de verteller woorden in de mond legt die hij nooit gesproken zal hebben – en al zeker niet in het Nederlands –, waakt ze ervoor dat zo weinig mogelijk te doen.¹⁴ Ze doet bij voorkeur een beroep op verslagen die in Plath’s dagboeken of gedichten en in Hughes’ gedichten met elkaar sporen, al geldt dat vanzelfsprekend niet voor de periode waarover geen dagboeknotities (meer) bestaan, zeg maar vanaf juni of juli 1962. Een goed voorbeeld daarvan is de manier waarop hun allereerste ontmoeting in St. Botolph’s/Falcon’s Yard op 25 februari 1956 in beeld wordt gebracht.¹⁵ De grenzeloze adoratie van Sylvia voor Ted Hughes, die door haar omschreven wordt als ‘that big, dark, hunky boy, the only one there huge enough for me’,¹⁶ ontbreekt in Palmén’s versie, maar de opgezwepte sfeer, het baltsige dansen bij jazzy muziek, de verwijzing naar Hughes’ pas die ochtend verschenen gedicht ‘I did it, I’ en Sylvia’s enthousiaste liefdesbeet worden zowel door Hughes, Plath als Palmén vermeld. Sylvia Plath’s aantekening: ‘I bit him hard and long on the cheek, and when we came out of the room, blood was running down his face’¹⁷ spiegelt Hughes’ verzen: ‘The swelling ring-moat of tooth-marks / That was

to brand my face for the next month',¹⁸ die door Palmén als volgt vrij worden vertaald: 'Met de afdruk van haar tanden in mijn wang ging ik de nacht in als een gebrandmerkt man'. (p. 12)

De hautaine afwijzing van Plaths gedichten door de Amerikaanse dichter Marianne Moore (1887-1972), bij wie ze eerder met haar echtgenoot op audiëntie was geweest en van wie ze een voorzet had verwacht, leidt op 17 juli 1958 tot de volgende bittere aantekening:

Marianne Moore sent a queerly ambiguous spiteful letter in answer to my poems & request that she be a reference for my Saxton. So spiteful it is hard to believe it: comments of absolutely no clear meaning or help, resonant only with great unpleasantness. [...] And certain pointed remarks about "typing being a bugbear", so she sends back the poems we sent. I cannot believe she got so tart & grisly simply because I sent her carbon copies ("clear" she remarks). This, I realize must be my great & stupid error – sending carbons to the American Lady of Letters.¹⁹

Hughes haalt in het gedicht 'The Literary Life' al even snerend uit naar Moore:

You sent her carbon copies of some of your poems.
 Everything about them –
 The ghost gloom, the constriction,
 The bell-jar air-conditioning – made her gasp
 For oxygen and cheer. She sent them back.
 (Whoever has her letter has her exact words.)
 'Since these seem to be valuable carbon copies
 (Somewhat smudged) I shall not engross them.'²⁰

Ook Palmens ik-verteller heeft niets dan minachting voor Moores botte terechtwijzing: 'De afwijzing van Moore was boosaardig, vernederend, cynisch en arrogant. Ze leek vooral beledigd omdat ze de gedichten op doorslagen kreeg toegestuurd, die ze dan ook minzaam retour zond'. (p. 115) Minzaam? Dat kan Hughes hier bezwaarlijk menen, want in het hiervoor geciteerde gedicht ziet hij haar afglijden 'into the second or third circle / Of my Inferno', of zoals het bij Palmén heet: 'Vanaf dat moment had ik die oude taart gehaat en verbannen naar de derde kring van Dantes hel'. (p. 115) Hier lijken de verteller van *Jij zegt het* en die van 'The Literary Life' het heel letterlijk roerend met elkaar eens.

De roman als gedicht

Palmen put uit voornoemde literaire bronnen om, haar dichterlijke hoofdpersonages waardig, een volbloed lyrische roman te schrijven. Ze zet daarvoor met de nodige schroom én kunde een aantal beproefde poëtische middelen in. Het is op zich al een huzarenstukje om als vrouw in de huid te kruipen van een mannelijk personage, maar het is een nog veel grotere prestatie om via de omweg van een roman het poëtische genie van beide dichters te proberen evenaren. De beste manier om deze roman te lezen – en vooral te herlezen – is aandacht te hebben voor de muzikaliteit en frasering, voor het ritme en de precieze zegging ervan, voor wat de auteur elders ‘de paradox van de stijl’ heeft genoemd.²¹ De roman bulkt van de oxymorons (‘zoetgeurend vat vol venijn’, p. 9; ‘de ranke nek stram van woede’, p. 167; ‘een brutale lentezon’, p. 200; ‘deze zwarte muze’, p. 217), synesthesieën (‘doof, stom en blind van geluk’, p. 207, overigens een echo van W.B. Yeats, p. 221), tegenstellingen (het aan Robert Graves – of Catullus? – ontleende ‘odi atque amo’, p. 76 en p. 125; ‘de verstrengeling van woede en liefde, buigen en vechten, het lichtzinnige geluk dat ze ervoer als ze alles op het spel zette’, p. 30-31; ‘jager en prooi ineen’, p. 207), hyperbolen (de ‘giganteske eetlust’ van Dido Merwin, p. 183; ‘onze martiale beslommeringen’, p. 209; ‘een legertje fanatieke maniakken’, p. 210; ‘feeëriek peettantes’, p. 225), identieke herhalingen (‘mijn bruid’, ‘de glazen stolp’) en animale beelden (‘de aasgier van de schuld’, p. 250). Die stijlfiguren lijken niet uit de losse pols geschud, maar appelleren aan het even paradoxale als archetypische verlangen naar verlossing, vernieuwing, wedergeboorte, naar telkens weer sterven én verrijzen.²² Die complexe hunker is niet in een rechtlijnig verhaal te vatten, maar kan alleen in zich herhalende, op elkaar variërende toonaarden bezongen worden. Misschien is *Jij zegt het* onder meer – ondanks de sonore eenstemmigheid van de verteller – een meerstemmig lied, een bij uitstek mistroostige ballade die ons aan de onkenbare bronnen van leven en dood herinnert. ‘De literatuur houdt van de vernietiging om nieuw leven mogelijk te maken’ (p. 31), laat Palmen het hoofdpersonage denken. Van deze regeneratieve gedachte is ook Palmen zelf diep overtuigd, dunkt me.

Van alle beelden is dat van Sylvia Plath als verheerlijkte godin het opvallendst. Zij wordt op de eerste pagina meteen neergezet als ‘de broze heilige’, als iemand die veel wegheeft van ‘een godsdienstfanaticus’ (p. 7). Dat is, te oordelen naar haar eigen teksten en die van Hughes over haar, een waarachtig religieus beeld. Zie bijvoorbeeld de volgende verzen uit Hughes’ gedicht ‘Dream

Life': 'Each night you descended again / Into the temple-crypt, / That private, primal cave / Under the public dome of father-worship'.²³ Of het gedicht 'The God', dat zo begint: 'You were like a religious fanatic / Without a god – unable to pray'.²⁴ Het beeld van Sylvia Plath als onverbiddelijke godin zegt uiteraard veel over de manier waarop Hughes tegen haar aankijkt, maar expliciteert vooral hoe onbereikbaar zij voor zichzelf, voor Hughes, voor haar aanbeden dode vader Otto en haar moeder Aurelia Schober is geweest. Dat valt met veel citaten uit *Jij zegt het* te staven, maar laat ik me tot dit ene citaat beperken, te situeren wanneer de breuk tussen Sylvia Plath en Ted Hughes er zit aan te komen: 'Nu zij haar stem had gevonden en ik de mijne moest bevrijden uit deze eredienst, raakten we elkaar kwijt. Zij wilde naar de beminde vader, ik wilde naar de werkelijkheid, naar de natuur, naar mijn natuur'. (p. 209)

De gelijkstelling van Sylvia met een godin is geen lukrake keuze van Palmén, want schatplichtig aan de antropologische inzichten die Hughes door de lectuur van Robert Graves' indrukwekkende studie *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948, 1952) had opgedaan.²⁵ In de roman doet Hughes de aan Graves ontleende bekentenis 'dat een dichter zich pas bewust wordt van zijn poëtische zelf als hij stapelverliefd wordt op een vrouw in wie de witte godin huist, de vrouw in wie schepping en vernietiging zijn verenigd en die in zijn leven verheffing en verschrikking zal brengen'. (p. 76) Wie was daartoe beter uitgerust dan Sylvia Plath, voor wie de maan goddelijke trekken had en het symbool was van de wedergeboorte waarnaar ze zo diep hunkerde.²⁶ Wie beter dan Sylvia Plath, auteur van navrante verzen als: 'I want a sarcophagus / With tigery stripes, and a face on it / Round as the moon, to stare up'.²⁷ Ja, wie beter dan Sylvia Plath, die op 17 juli 1957 de volgende gedachte optekende in haar dagboek: 'Writing breaks open the vaults of the dead and the skies behind which the prophesying angels hide'.²⁸

Palmén is erin geslaagd een onmiskenbaar lyrische toon aan te slaan en op louter stilistisch niveau haar 'poëtische zelf' te ontdekken. Dat resulteert onder meer in filosofisch gestemde passages, waarvan ik er hier weer maar eentje citeer: 'Met behulp van een Indiase vroedvrouw baarde mijn bruid met een onvoorstelbare kracht en overgave haar eerstgeborene, baarde zichzelf als moeder, baarde mij als vader, lag als het middelpunt van de schepping stralend met het gezalfde kind in de armen, gedoopt door haar bloed en tranen'. (p. 157) Maar ook op narratief niveau – als verhaal van een onmogelijke mogelijke liefde – is de opzet van Palmens boek ronduit lyrisch te noemen. Dat blijkt uit de fictionalisering van door Hughes of Plath geschreven gedichten in de loop van

de roman, waarbij ‘het geheugen’ van de verteller – dankzij Palmen – ‘zich [bedient] van feitelijke gebeurtenissen om er een metaforische lading aan te geven’. (p. 133) Het zou mogelijk zijn al die gedichten op te lijsten maar een volledige inventaris lijkt me voor het verdere betoog niet meteen noodzakelijk.²⁹

Het kan niet verbazen dat een van de eerste functioneel ingezette gedichten ‘Lady Lazarus’ is.³⁰ De elektroshocktherapie die Sylvia Plath heeft ondergaan doet haar hopen dat ‘ze als Lazarus zou opstaan en zou schrijven’. (p. 19) Daar is ze ook in geslaagd na haar eerste uitvoerig gedocumenteerde zelfmoordpoging in 1953. Het bewuste gedicht wordt evenwel door Hughes gedateerd tussen 23 en 29 oktober 1962, maar door Palmen vroeger in de monoloog ingepast, wellicht omdat het meteen het grondmotief – het Lazarusmotief – introduceert.³¹ Dat is overigens heel verdedigbaar op basis van wat ze al vroeg – op 19 januari 1956 – in haar dagboek noteert:

I feel like Lazarus: that story has such a fascination. Being dead, I rose up again, and even resort to the mere sensation value of being suicidal, of getting so close, of coming out of the grave with the scars and the marring mark on my cheek which (is it my imagination) grows more prominent: paling like a death-spot in the red, wind-blown skin, browning darkly in photographs, against my grave winter-pallor.³²

Palmen citeert bij monde van Sylvia Plath de beroemde verzen: ‘Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well’ uit het beruchte Lazarusgedicht, waarvan ze zoveel als het kloppende hart vormen.³³ Palmen vertimmert ze tot: “‘Sterven en herrijzen’, smaalde ze, ‘daar ben ik werkelijk goed in, je kan wel zeggen dat ik er Gods eigen zoon in overtreff’”. (p. 19) Plath en Hughes kunnen als fictieve personages uiteraard gedachten uitspreken die ze als dichter of dagboekschrijver van vlees en bloed alleen aan het papier hebben toevertrouwd.

Dat laatste gebeurt in *Jij zegt het* herhaaldelijk, met als resultaat omzettingen of transformaties die de spankracht van het verhaal aanzienlijk verhogen. De uitvoerige spiritistische scène waarin Hughes en Plath via een zogenaamd ‘Ouijaborde’ een goedgestemde of kwaadwillige huisgeest bevragen, beantwoordt vrij nauwkeurig aan Hughes’ gedicht ‘Ouija’ in *Birthday Letters*,³⁴ maar bedient zich ook van Plaths gelijknamige gedicht, van haar dagboek³⁵ en van Hughes’ beschouwing ‘Sylvia Plath and her Journals’.³⁶ Zo is de naam Pan wellicht afkomstig uit de geschriften van Sylvia Plath³⁷ en zijn de vissersmetafoor (‘wachten op beweging is als vissen’, p. 71; ‘aan de haak geslagen’, p. 72), het

chronologische verloop van de seance, inclusief de jolige stemming van ‘ons huisgodje’, ‘het ongemanierde orakel’, keurig ontleend aan Hughes’ gedicht. Toch wordt het relaas in Palmens roman gedomineerd door de stoutmoedige voorstelling van de komende voetbaluitslagen en de door een onzichtbare kracht bewogen hand van Sylvia Plath. ‘Vanuit het niets trok een boze marionettenspeler bruusk de hand van mijn bruid omhoog, haar ogen schoten vol bange tranen’ (p. 74), een echo van Hughes’ verzen: “Shall we be famous?’ And you snatched your hand upwards / As if something had grabbed it from under. / Your tears flashed, your face was contorted.’³⁸ Al moet er misschien aan toegevoegd worden dat ook in Plaths gedicht de hand – of vinger – niet onvermeld blijft: ‘The glass mouth sucks blood-heat from my forefinger’. Een conversatie met Pan blijkt dus geen vrijblijvend spel maar een kwestie van leven en dood.

Ook de scène over de geboorte van hun zoontje Nicholas Farrar toont op een exemplarische manier hoe dicht Palmes hun beider gedichten op de huid zit. Hughes draagt op een vroege winterochtend de placenta de tuin in om die als het ware ritueel te begraven. In zijn gedicht ‘The Afterbirth’ klinkt het als volgt:

I eased
 The heavy, fallen Eden into a bowl
 Of ovenproof glass. A bowl with a meaning
 All to itself – a hare crouching
 In its claret – the curled-up, chopped-up corpse
 That weeks before I had jugged in it. I felt
 Like somebody’s shadow on a cave wall.
 A figure with a dog’s head
 On a tomb in Egypt. You watched me
 From your bed, through the window,
 As I buried the bowlful of afterbirth
 In a motherly hump of ancient Britain,
 Under the elms. You would eat no more hare
 Jugged in the wine of its own blood
 Out of that bowl.³⁹

Hughes’ lyrische verslag bevat echo’s van antropologische, religieuze, artistieke en filosofische aard, waardoor een gelaagd beeld ontstaat en een gebeurtenis van louter persoonlijk belang een multiculturele – of transculturele – betekenis krijgt. De afgestoten placenta roept een associatie op met de uitdrijving

van de mens uit het Aards Paradijs, terwijl de schaal waarin ooit haas werd gemarineerd een lijkgeur door de verzen jaagt en tegelijk de beschaduwde wand van Plato's grot of de sierlijk beschilderde binnenkant van een Egyptisch graf wordt opgeroepen. Het begraven van de nageboorte verpopt gaandeweg tot een symbolisch eerbetoon aan de dood. En dat heeft in deze biografische context, waarin een 'ovenproof glass' ook een ironische echo lijkt van Plaths zelfmoordmethode, een meer dan gewone betekenis.

Niet alles is bewaard gebleven in Palmens versie, maar de religieuze of transcendente inslag, de locatie en de door Hughes verrichte handelingen, inclusief de toekijkende Sylvia Plath, zijn mooi overeind gebleven:

Toen ik in de vroege ochtend naar buiten liep om de nageboorte te begraven onder een olm, met een spade de bevroren grond openhakte en de placenta uit de ovenvaste schaal in de kleine kuil liet glijden, wist ik dat ik meer onder de aarde begroef dan de moederkoek. Wat ik niet wist was wat het voor mijn vrouw zou betekenen om naast een God de vader en een echtgenoot nu ook een zoon in een kribbe te hebben. 'Ik eet nooit meer haas uit die schaal,' zei ze toen ik terugkeerde in de kraamkamer, van waaruit zij – straalgelukkig, het in een deken gewikkelde kind in haar armen – de teraardebestelling had gevolgd'. (p. 196)

In de geciteerde zinnen vibreren – misschien deels onbedoeld – allerlei ondertonen mee die het lyrische gehalte aanzienlijk opdrijven. Bij herlezing ontstaat de indruk dat Sylvia Plath gecast wordt in de perverse rol van voyeur die haar eigen 'teraardebestelling' – het woord staat er niet toevallig – van een afstand gadeslaat. Bovendien voegt de verwijzing naar de mannelijke driehoek waarbinnen Plath zich beweegt een grimmige dimensie toe waarnaar ze in haar dagboek op 19 februari 1956 als het ware visionair vooruitwijst: 'I do want to have husband, lover, father and son, all at once'.⁴⁰ Wie de echtgenoot en zoon zijn is duidelijk, maar dat zij altijd het onzichtbare gezelschap van Otto Plath, alias God de vader, alias 'your Daddy' zullen moeten dulden eveneens.

Wellicht verwijst de hiervoor vermelde olm ook naar Plaths gedicht 'Elm', dat Hughes opnam in *Ariel* en dat een donkere, omineuze uitstraling bezit. De indruk die het op hem naliet, verwoordt Palmes als volgt: 'Nadat ik Frieda in bed had gestopt voor het middagslaapje, las ik 'Olm' en ik herinner me dat mijn huid ineenkromp en mijn haren rechtvereind gingen staan, dat ik het gedicht las en herlas, alsof de betekenis ervan door het herlezen kon veranderen, de ontketende storm kon doen luwen, het gebrul kon temperen, maar er stond wat

er stond, en ik las het als een aangekondigd afscheid'. (p. 201) Huiveringwekkende zinnen die de beklemmend suggestieve toon van Sylvia Plaths verzen treffend weerspiegelen: 'I am inhabited by a cry. / Nightly it flaps out / Looking, with its hooks, for something to love. // I am terrified by this dark thing / That sleeps in me; / All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity'.⁴¹ Verzen die volgens Plath zelf trouwens 'the stigma of selfhood' dragen.⁴² Bovendien herinnert de boom aan de schrijfplank van olmenhout die Hughes in augustus 1961 in Devon voor Sylvia schaafde en waarvan hij zich in het wrange gedicht 'The Table' voorstelt dat het haar inspireerde tot het terug tot leven schrijven van 'Your Daddy resurrected' en uiteindelijk tot deksel dient van haar doodskist: 'The roof of a coffin / Detached in the violence / From your upward gaze'.⁴³ In haar roman laat Palmes Hughes denken dat hij 'tijdens het werken met alle macht de steeds terugkerende gedachte [verdrong] dat [hij] het deksel van de doodskist uit [hun] droom aan het politoeren was'. (p. 193)

Motieven en vossen

Zoals een fuga die steeds weer dezelfde basismelodie moduleert, zo is ook Palmes melodieuze roman gelardeerd met over elkaar heen schuivende motieven. Er is – opvallend genoeg – het motief van de bruid, dat onstuitbaar door dit verslag heen golft maar telkens weer een kleffe nasmaak achterlaat. Het gaat uiteraard om Sylvia Plath die, hoewel de wettige vrouw van Ted Hughes, meestal 'mijn bruid' wordt genoemd, maar ook om een jonge vrouw die onverdroten op zoek gaat naar haar dode vader en dus evengoed 'zijn' bruid genoemd kan worden, zoals openlijk in *The Bell Jar* te lezen staat en door het freudiaanse onderzoek van David Holbrook wordt bevestigd.⁴⁴ 'Naast me daalde mijn vrouw in haar dromen af in de crypte van haar vader, doolde door ziekenhuisgangen op zoek naar hem, om verdwaald en bang uit te komen bij bergen bloederig afgehakte ledematen, als brandhout opgestapeld om de oven in geschoven te worden waarvan ze de gloeiende hitte kon voelen'. (p. 206; zie ook p. 220) Als plastisch beeld kan dit tellen. Daar moet bij opgemerkt worden dat, zodra Ted Hughes en zijn 'zwarte muze' Assia Wevill – 'a witch's daughter / Out of Grimm'⁴⁵ – een relatie begonnen zijn (p. 208), Sylvia door Hughes niet langer 'mijn bruid' wordt genoemd. Pas in het slotsegment op p. 262-263, wanneer hij bekent dat 'het openbaren van *Birthday Letters* [hem] heeft bevrijd', keert de ambigue aanspreking 'mijn bruid' nog twee keer terug.

Een tweede, misschien minder opzichtig motief zijn de zelfmoordmodellen die door het verhaal heen slierten. Ze zijn minder talrijk dan men zou kunnen verwachten, maar voor wie beseft dat deze roman naar Sylvia Plaths zelfmoord toewerkt, klinken ze hoe dan ook als berichten van een aankondigde dood. Zo blijkt ze gefascineerd door de ‘waaninnige zelfmoordenares’ Phèdre in Racines gelijknamige tragedie. (p. 15) Ze waagt zelfs een poging ‘de zelfmoord van haar idool Virginia Woolf⁴⁶ te imiteren door zich te verdrinken in de oceaan’ (p. 20), iets wat Esther Greenwood ook hardnekkig probeert in *The Bell Jar*.⁴⁷ Op een vergelijkbare manier identificeert ze zich graag met Heathcliff, het stormachtige, magische hoofdpersonage uit Emily Brontës enige roman *Wuthering Heights* (1847) – waarover ze een prachtig gedicht schreef⁴⁸ – en met Emily Brontë (1818-1848) zelf, die nauwelijks dertig was toen ze stierf (zie p. 55-56). Er wordt uitvoerig gerefereerd aan de mythologische zelfdodigen van Creon en Oedipus (p. 100-102), aan de obsessieve zelfmoorddrang van dichter Anne Sexton (p. 126),⁴⁹ aan Al Alvarez, toonaangevend literair criticus, zelfmoordexpert met persoonlijke ervaring,⁵⁰ en aan het filmicoon Marilyn Monroe (1926-1962), de echtgenote van de al even iconische toneelschrijver Arthur Miller. (p. 139 en p. 260)

Het derde motief dat de lyrische toonzetting van de roman schraagt, is dat van de vos. Daar valt moeilijk overheen te kijken, alleen al omdat de omslag prominent een jonge vos etaleert met op zijn rechteroor een – blijkbaar – maden wegpikkende vink. Is het vogeltje een verwijzing naar Sylvia Plath en de vos een knipoog naar Ted Hughes? Of zijn de maden een verwijzing naar de dood waar het vogeltje mee overweg kan en de vos juist door wordt geplaagd? Verbeeldt het vosje Plaths pathologische, door wormen aangevreten psyche en het vogeltje Hughes’ onmachtige poging daarmee om te gaan? Legitieme vragen waar wellicht geen ondubbelzinnig antwoord op kan worden gegeven. Zeker is dat de vos of toch een vosje een zestal keer zijn opwachting maakt in de roman.

De eerste vos komt vrijwel in het begin voor (p. 35-36) en verwijst naar een droom of een soort hallucinatie van Hughes tijdens zijn tweede jaar (1955) aan de universiteit van Cambridge. Niet in staat om aan zijn wekelijkse essay – dit keer over Samuel Johnson – te beginnen, valt hij in slaap of in een sluimertoe-stand waarin hij een rechtop lopende gestalte naderbij voelt komen: een geblakerde vos of toch een dito gestalte met een vossenkop. Die kijkt hem aan en legt ‘een bebloede mannenhand’ op het blad. De vos komt de dichter zeggen dat hij het op een andere manier moet aanpakken: ‘Hou hiermee op – je maakt ons

kapot', of zoals het in het origineel luidt: 'Stop this – you are destroying us'. 'Op het vel papier stond een van nat bloed glimmende afdruk van een handpalm'. (p. 36)

Palmen baseert deze droomscène integraal op de autobiografische notitie 'The Burnt Fox' uit 1993, opgenomen in Hughes' *Winter Pollen. Occasional Prose* (1994).⁵¹ Bij Palmen blijft de dromende dichter achter zijn schrijftafel zitten, in Hughes' verslag is hij naar bed gegaan en droomt hij dat hij nog aan tafel zit. Bovendien ziet hij de afdruk van de mannenhand op het blad alleen in zijn droom. Of die er in werkelijkheid op papier ook was, blijkt niet uit de notitie. Die besluit als volgt: 'I immediately woke up. The impression of reality was so total, I got out of bed to look at the papers on my table, quite certain that I would see the blood-print there on the page'.⁵² In ieder geval zou hij de daaropvolgende dag hebben beslist de literatuurstudie in te ruilen voor archeologie en antropologie.⁵³

De vos die in de verbeelding of een droom zijn opwachting maakt bij de dichter, doet spontaan denken aan Hughes' wellicht beroemdste gedicht, met name 'The Thought-Fox', het vierde gedicht uit zijn eerste, meteen gelauwerde bundel *The Hawk in the Rain* (1957, *Galbraith Prize*), die hij aan Sylvia Plath had opgedragen. Aan dit 'signature poem'⁵⁴ wijdde de dichter jaren later meer dan één beschouwing, onder meer die opgenomen in *Winter Pollen*. Of de droom (Cambridge) en het eveneens in 1955 geschreven gedicht (Londen) direct met elkaar verband houden of op elkaar kunnen worden geënt, is twijfelachtig of toch onduidelijk, hoewel Hughes tijdens zijn lezingen het gedicht vaak inleidde door naar zijn academische overstap en de daaraan voorafgaande droom te verwijzen. De integrale tekst van het gedicht is als volgt:⁵⁵

The Thought-Fox

I imagine this midnight's moment's forest:
 Something else is alive
 Beside the clock's loneliness
 And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:
 Something more near
 Though deeper within darkness
 Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,
 A fox's nose touches twig, leaf;
 Two eyes serve a movement, that now
 And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
 Between the trees, and warily a lame
 Shadow lags by stump and in hollow
 Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
 A widening, deepening greenness,
 Brilliantly, concentratedly,
 Coming about its own business

Till, with a sudden sharp hot stink of fox,
 It enters the dark hole of the head.
 The window is starless still; the clock ticks,
 The page is printed.

Aan bovenstaand gedicht zijn intussen talloze beschouwingen gewijd en de interpretaties variëren van zuiver autobiografisch over symbolisch of antropologisch tot poëticaal.⁵⁶ Dit is niet de plaats om er nog een interpretatie aan toe te voegen, maar het lijkt me wel nuttig even te luisteren naar wat de dichter zelf over dit gedicht heeft neergeschreven. Zo stelt hij boudweg: 'This poem does not have anything you could easily call a meaning'⁵⁷ en wijst hij nadrukkelijk op de reële gestalte die de vos voor hem aanneemt: 'It is a real fox; as I read the poem I see it move, I see it setting its prints, I see its shadow going over the irregular surface of the snow'. In ieder geval is het zo dat de intensiteit van de woorden die Hughes gebruikt, de vos als een bijna fysieke verschijning tot leven roept: 'The words have made a body for it and given it somewhere to walk'. Hughes verwijst naar het scheppingsproces: hij beklemtoont daarin het belang van de woorden die zich als het ware van binnenuit opdringen en de welhaast volkomen identificatie met de vos. Die was voor hem niet zomaar een roofdier, maar een dier waarmee hij in zijn jeugd jaren in Yorkshire heel vertrouwd was en dat zoveel als zijn hoogstpersoonlijke totem was (al komt ook de jaguar in die functie bij hem voor).⁵⁸

Tussen de scène waarin de ‘burnt fox’ voorkomt en ‘The Thought-Fox’ bestaat een aantal opmerkelijke parallellen. Zo is het onmiskenbaar dat het in beide gevallen om een nachtelijke ervaring gaat. Volgens Hughes’ eigen verslag moet de droom na 2 uur ’s ochtends hebben plaatsgehad; in het gedicht verschijnt de vos in ‘this midnight moment’s forest’. De nacht roept de associatie op met stilte en de algehele afwezigheid van menselijke activiteit. Opvallend genoeg is het nachtelijke karakter uit Palmens parafrase verdwenen: ‘Van de belangrijkste droom die ik in mijn leven had, herinner ik me niet eens of het een echte droom of een dagdroom was’. (p. 35) Een andere parallel betreft het gefingeerde karakter zelf van beide vossenfiguren: de ene is letterlijk gedroomd en dus immaterieel; de andere bestaat uitsluitend in de verbeelding (‘I imagine’), is een ‘gedachtevos’, die als een nauwelijks hoorbare schaduw dichterbij sluipt. Zowel het behoedzaam naderen als het feit dat het wezen of de identiteit van de vos samenvalt met de ogen krijgen in beide teksten veel nadruk. ‘Its eyes, which were level with mine where I sat, dazzled with the intensity of pain’, heet het in *Winter Pollen*, terwijl in het gedicht de vos metamorfoseert tot een enkel oog: ‘Across clearings, an eye, / A widening deepening greenness, / Brilliantly, concentratedly / Coming about its own business.’⁵⁹ Overigens zijn het langzaam naderen en het bijzondere vossen oog ook bij Palmen aanwezig: ‘De vos kwam dichterbij, bracht zijn kop op ooghoogte en keek me aan met een gekwelde blik’. (p. 36) Hoewel het wellicht om een detail gaat, is het toch opvallend dat geen van beide vossen gaaf of ongeschonden is. Het verbrande exemplaar is uiteraard zwaar gehavend, maar ook in het gedicht gaat het om een hinkend exemplaar: ‘a lame / Shadow lags’.⁶⁰ In beide teksten lijkt een intense surreële ervaring ervoor te zorgen dat een onbeschreven bladzijde voorzien wordt van een (tekstuele) afdruk – ‘a blood-print’ dan wel een ‘printed page’ – en wordt de aanvankelijke onmacht om tot schrijven over te gaan, een tijdelijk writer’s block, ongedaan gemaakt door de tussenkomst van een vos of vosachtige figuur. Voor alle versies geldt uiteindelijk wat in het slotvers te lezen staat: ‘The page is printed’. Wat er precies te lezen staat, kan elke lezer vrij invullen.

Hoewel het vossenmotief zwaar wordt aangezet, is het wachten tot ongeveer halfweg de roman, midden in een voorbeschouwing bij het kerstmisbezoek van Sylvia Plath en Ted Hughes aan zijn ouderlijke huis in Heptonstall, waar hij een confrontatie vreest tussen zijn vrouw en zijn bedilligerige zus Olwyn. ‘Het was juist de vijandige blik van anderen die me onverwijld loyaal aan haar (= Sylvia) liet zijn. Regelmatig voelde ik me een man die een vos beschermt tegen zijn eigen

blaffende honden en zich daarbij door de vos laat bijten'. (p. 150) De signaal- of alarmfunctie die de vos in de eerste scène heeft, is ook hier duidelijk aanwezig. Alleen is de waarschuwing die de gekoesterde vos voor hem heeft veel agressiever. Laat Hughes zich door zijn (innerlijke) vos bedreigen of intimideren, zoals hij zich door een niet altijd even berekenbare Sylvia laat intimideren? Verwijst de vos in deze fase van de roman misschien naar zijn natuurlijke zelf, dat hij onder druk van zijn vrouw moet onderdrukken? ⁶¹ Amper enkele bladzijden verder, waarin Hughes uitweidt over de toekomst die hen toelacht dankzij de geboorte van hun dochttertje Frieda en het gevoel van verraad dat hem toch weer bekruipt, duikt weer een vosje op. Palmes evocert de in 'Epiphany' beschreven scène waarin Hughes een jongeman ontmoet op de Londense Chalk Farm Bridge en 'in de smekende, koolzwarte ogen van een verweesd vossenjong' kijkt, dat hem voor slechts een pond wordt aangeboden. ⁶² 'Het was alsof ik daar op die brug tegenover mezelf stond, tegenover de jongen, die een kleine, roodharige vos uit een val bevrijdt, hem oppakt, onder zijn jas stopt om hem warm te houden en hem – duizelig van zijn aanhankelijke, vertrouwde nabijheid – meeneemt naar het huis van zijn moeder'. (p. 161)

Hij stelt zich een ogenblik voor dat hij het vosje van de jongeman overneemt en het even later voor de voeten van zijn onlangs bevallen vrouw deponert. In werkelijkheid doet hij dat evenwel niet en keert hij zich af van de jongen en zijn vos. De suggestie is dat Ted Hughes hier – schuldbewust – een kans laat liggen, een handelwijze waarvoor hij later een zware tol betaalt. 'Iets of iemand in mij zei me dat ik, met elke stap die me verwijderde van de hunkerende vos, verder wegliep van mezelf, en daarmee van ons'. (p. 161) Hughes' zelfverwijt correspondeert met de scherpe zelfanalyse van de ik-figuur in het gedicht 'Epiphany'. Daar loopt de kersverse vader, 'slightly light-headed / With the lack of sleep and the novelty' over de brug. De aanblik van de jongen en het vosje doet hem inzien 'what I'd been ignoring', confronteert hem brutaal met het besef dat zijn huwelijk met Sylvia een mislukking is. De slotverzen zijn rauw in hun directheid en verlenen de openbaring die de titel belooft de nodige zwaarte: 'If I had grasped that whatever comes with a fox / Is what tests a marriage and proves it a marriage – / I would not have failed the test. Would you have failed it? / But I failed. Our marriage had failed'. In functie van deze scène in Palmes roman en de belangrijkste bron ervan lijkt de vos te verwijzen naar zijn onmacht om de emotionele instabiliteit van zijn geliefde bruid het hoofd te bieden, om zich exclusief en onvoorwaardelijk aan haar over te geven. ⁶³

Die suggestie wordt mijns inziens bevestigd in de daaropvolgende verwijzing naar de vos, wanneer Sylvia Plath over de telefoon de vervormde stem van haar toenmalige rivale Assia Wevill aanhoort en even dodelijk jaloers als gekwetst wellicht alleen nog de dood wil omhelzen.⁶⁴ Palmen laat Hughes stuntelen en hem onder meer het volgende bekennen: 'En dat het mijn eigen schuld was, zei ik, dat ik te lang de vos in mijn hoofd had genegeerd'. (p. 215) Weer wordt het vossenmotief betrokken op het besef te hebben gefaald en niet in staat te zijn gebleken om te gaan met Sylvia's demonen en pathologische emoties: het verlangen naar haar dode vader, haar onvermogen te voldoen aan de vermeende eisen van een dominante moeder, haar frustratie wegens het uitblijven van doorslaand literair succes, haar fundamentalistische eisen ten aanzien van haar echtgenoot. De vos symboliseert, ondanks de hoge aaibaarheid van het dier, het diepgewortelde, wellicht goedbedoelde fatalisme van Hughes, die Palmen in het slot van de roman onder meer de volgende prachtige zinnen te denken geeft: 'Het kobaltblauw van haar aura was overspoeld door het woedend rood van haar bloed. Tijdens de laatste maanden van haar leven werd ze geregeerd door de tirannen van een fundamentalisme waarin alleen absolutistische extremen waarde bezaten: zwart of wit, alles of niets, de dood of de gladiolen'. (p. 259)

Ronduit exhibitionistisch is de evocatie van hoe Ted Hughes lichamelijk op zoek gaat naar Sylvia's geur de eerste nacht na haar dood: 'De eerste nacht in haar bed besnuffelde ik als een verlaten vossenjong het kussen en de lakens, op zoek naar haar nestgeur, die ik pas vond toen ik een nachthemd onder mijn neus drukte'. Iets verder in dezelfde alinea noteert Palmen hoe 'de wolven in de dierentuin' het gehuil van zijn dochter Frieda beantwoorden met een 'weklacht'. 'De voltallige roedel zette een smartelijke koorzang in en jankte minutenlang om ons bij te staan in ons ongeluk, probeerde ons te troosten, en zou daar de volgende weken elke nacht mee doorgaan'. (p. 252) Eens te meer blijkt dat Hughes zich associeert met een 'verlaten vossenjong' en dat Hughes finaal het pleit verloren heeft om Sylvia voor zich te winnen of behouden. Dat de natuur in eenklank blijkt met zijn verdriet, is een orfisch thema dat ook in Ovidius' of Vergilius' poëzie over de onfortuinlijke Orpheus opklinkt. Het feit dat de wolven als het ware sympathiseren met of toch sympathisch reageren op Sylvia Plaths dood, is geen vondst van Palmen, maar is rechtstreeks ontleend aan Hughes' aandoenlijke gedicht 'Life after Death':

We were comforted by wolves.
 Under that February moon and the moon of March
 The Zoo had come close.
 And in spite of the city
 Wolves consoled us. Two or three times each night
 For minutes on end
 They sang. They had found where we lay.⁶⁵

Op de allerlaatste bladzijde staat ook de laatste referentie aan de vos als het symbool van het authentieke zelf, waaraan Hughes blijkbaar op allerlei manieren probeerde te ontkomen. Wellicht om de omgang met Sylvia Plath zo lang mogelijk leefbaar te houden, wellicht om zijn eigen zwaktes te camoufleren, wellicht in de ijdele hoop de demonen die haar leegzogen te kunnen bedwingen, wellicht in de hoop de huilende wolven die hen bestookten het zwijgen op te leggen. De laatste verwijzing naar de vos is eens te meer een bekentenis van onvermogen en mislukking: 'Ik hield de vos – die in mijn dromen tegen het gewapend glas van mijn cel opsprong – jarenlang buiten de deur. Mijn bruid werd door bloedhonden bij mij weggesleurd en opgevreten'. (p. 263) De bloedhonden waarvan sprake doen niet alleen denken aan de meute honden die bij een vossenjacht worden ingezet, maar ook aan de aanzwellende groep roddelaars en kwaadsprekers die hem in diskrediet hebben gebracht om zijn funeste rol in deze tragedie in de verf te zetten.

De vos die in *Jij zegt het* verschijnt is meestal jong en onbeholpen of zwaar gewond. Hij toont zich dus vooral van zijn kwetsbare kant, als een afhankelijk of behoeftig dier dat aangewezen is op hulp van buitenaf, maar die hulp vaak niet krijgt. De vos is tegelijk een veelkantig, gelaagd symbool dat naar onbedwingbare inwendige krachten⁶⁶ verwijst die misschien als ontregelend of destructief worden ervaren (door Ted Hughes, door Sylvia's moeder Aurelia, door Teds zuster Olwyn en ongetwijfeld ook door Sylvia zelf), maar in wezen vooral te maken hebben met de onstuitbare psychische energie die in Sylvia Plath nu eenmaal werkzaam was en niet met een doordachte, rationele aanpak kon worden lamgelegd of ingeperkt. Het opgebroken huwelijk van de dichters en haar onvermijdelijke, want onophoudelijk aangekondigde zelfmoord – in *Jij zegt het* zowel als in haar dagboeken, brieven, roman en gedichten – bewijzen dat onweerlegbaar.⁶⁷

Of de zelfmoordvos die Sylvia Plath telkens weer naar de keel sprong eindelijk zijn gang mocht gaan op 11 februari 1963, dan wel of het ging om 'a last deperate attempt to exorcize the death she had summoned up in her

poems', zal niemand met volstrekte zekerheid kunnen achterhalen.⁶⁸ In haar zorgvuldige biografie laat Anne Stevenson dokter Horder, die 's ochtends Plaths dode lichaam aantrof, aan het woord. Hij wijst erop dat zij haar zelfmoord blijkbaar uiterst meticuleus had voorbereid, maar wijst tegelijk elke simplistische verklaring van psychologische aard van de hand.⁶⁹ Intussen, d.w.z. na publicatie van Connie Palmens roman, zijn ettelijke bijdragen verschenen over vermeend huiselijk geweld in het gezin van Hughes en Plath.⁷⁰ Intussen blijft het ook wachten tot het verzegelde archief van Ted Hughes kan worden geopend – en dat kan pas in 2023. Hopelijk voelt iemand zich desondanks geroepen om – nogmaals – in de complexe innerlijke wereld van Sylvia Plath af te dalen en er een even lyrisch gestemde roman aan te wijden.⁷¹

NOTEN

1 Peter Jacobs, 'Connie Palmen wint Libris', in: *De Standaard*, 09.05.2016, geciteerd naar http://www.standaard.be/cnt/dmf20160509_02281319.

2 Delphine Seghers, 'De eeuwige bruidegom. "Jij zegt het" van Connie Palmen', in: *Ons Erfdeel*, 10.05.2016, geciteerd naar <http://www.onserfdeel.be/nl/blogs/detail/connie-palmen-wint-libris-literatuur-prijs-met-“jij-zegt-het”>.

3 Arjen Peters, 'Dubbelzinnig tot en met de titel', in: *de Volkskrant*, 09.05.2016, geciteerd naar <http://www.volkskrant.nl/boeken/dubbelzinnig-tot-en-met-de-titel~a4297408>.

4 Koen Schouwenburg, 'Connie Palmen – Jij zegt het', op: <http://www.tzum.info/2015/09/recensie-connie-palmen-jij-zegt-het/>.

5 Frits Abrahams, 'Jij zegt het, maar...', in: *NRC*, 14.10.2015, geciteerd naar <https://www.nrc.nl/nieuws/2015/10/14/jij-zegt-het-maar-1546813-a1291463>.

6 Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, Londen, William Collins, 2016, p. 349.

7 Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 235.

8 Sylvia Plath, *The Collected Poems*. Edited by Ted Hughes, [1981], New York, Harper-Perennial, hier telkens geciteerd naar de Modern Classics Edition van 2008.

9 Ted Hughes, 'Sylvia Plath and her Journals', in: *Winter Pollen. Occasional Prose*. Edited by William Scammell, Londen/Boston, Faber and Faber, 1995, p. 181. De zogenaamde overkorte versie van haar deels verloren gegane dagboeken verscheen overigens pas in 2000, twee jaar na Hughes' dood. Zie *The Unabridged Journals of Sylvia Plath. 1950-1962*. Transcribed from the original manuscripts at Smith College. Edited by Karen V. Kukil, New York, Anchor Books, 2000.

10 Bijvoorbeeld in de inleiding bij *The Collected Poems* van Sylvia Plath, wanneer Hughes de evolutie en datering van Sylvia Plaths gedichten ter sprake brengt: 'And from this time I worked closely with her and watched the poems being written, so I am reasonably sure that everything is there' (p. 16). Hughes vermijdt te zeggen dat hij met haar samen leefde of met haar getrouwd was, al is dat uiteraard een vertrouwd biografisch gegeven.

11 Ted Hughes, *Winter Pollen. Occasional Prose*, p. 185. Blake Morrison heeft het in zijn bespreking van *Winter Pollen* over het feit dat 'the four pieces here on Sylvia Plath have moments of strange detachment from, and foggy memory of, the life, but are marvellously clear-cut about the work.' Zie <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books-myth-in-the-making-ted-hughes-has-always-had-his-doubts-about-criticism-but-this-first-1427320.html>.

12 Wie een idee wil hebben van de agressieve en vileine aantijgingen die Hughes te beurt vielen, zie o.m. Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 347-349.

13 Vergelijk met wat Hughes zegt in het interview met Drue Heinz: 'Maybe all poetry, insofar as it moves us and connects with us, is a revealing of something that the writer doesn't actually want to say but desperately needs to communicate, to be delivered of. Perhaps it's the need to keep it hidden that makes it poetic, makes it poetry'. Zie <https://www.theparisreview.org/interviews/1669/ted-hughes-the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes/>.

14 Soms is de tekst van Hughes mooi in overeenstemming met wat in de secundaire literatuur te vinden is. Een goed voorbeeld is de enigszins pathetische manier waarop Hughes zijn vrouw in sommige brieven aanspreekt. Hij noemt haar 'mijn ponk mijn poes mijn schatje mijn goddelijke vrouw' (p. 61), de weergave van 'Darling Dearest Sylvia kish puss ponk'. Zie Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 123. In een enkel geval gaat het om de navertelling van een door Sylvia Plath geschreven kortverhaal, met name 'The Fifty-Ninth Bear', dat Ted Hughes als spannend bedverhaal 'opdist' aan de kinderen in *Jij zegt het* (p. 133-137). Het verhaal verscheen, na diverse afwijzingen, in februari 1961 in de *London Magazine* en werd later opgenomen in Sylvia Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Londen, Faber and Faber, [1977], 1979, p. 94-105.

15 Vergelijk Ted Hughes, 'St Botolph's', in: *Collected Poems*. Edited by Paul Keegan, Londen, Faber and Faber, 2003, p. 1051 en Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 210-212. Zie ook de herinnering van Lucas Meyers, de toenmalige vriend van Hughes en mederedacteur van *St Botolph's Review*, opgenomen als 'Appendix I' ('Ah, Youth ... Ted Hughes and Sylvia Plath at Cambridge and After') in Anne Stevenson, *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, Penguin Books, 1990, p. 311-312.

16 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 211.

17 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 202.

18 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1052. Volgens Jonathan Bate komt Ted Hughes op die beet in zijn wang terug in het gedicht 'Lovesong', opgenomen in de bundel *Crow* (1971). Zie *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 296.

19 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 400.

20 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1090-1091.

21 Zie haar essay *Het geluk van de eenzaamheid* (2009), ook opgenomen in *Het drama van de afhankelijkheid*, Amsterdam, Prometheus, 2017, p. 289-291.

22 Zie Ted Hughes, 'Sylvia Plath and Her Journals', in: *Winter Pollen*, p. 177-190. Hughes zegt onder meer: 'The drama proper began with a 'death', which was followed by a long 'gestation' or 'regeneration', which in turn would ultimately require a 'birth' or 'rebirth', as in Dostoevsky and Lawrence and those other prophets of rebirth whose works were her sacred books'. (p. 179) En verder: 'All her poems are in a sense by-products. Her real creation was that inner gestation and eventual birth of a new self-conquering self, to which her journals bear witness, and which proved itself so overwhelmingly in the *Ariel* poems of 1962'. (p. 189) Ook David Holbrook gaat in *Sylvia Plath. Poetry and Existence* (Londen, Bloomsbury, [1976], 2013) nadrukkelijk in op het zijns inziens psychotische verlangen van Plath naar wedergeboorte. Hij zegt: 'The hatred directed at the mother belongs to the same paranoid-schizoid delusion which makes her think suicide a way of re-birth' (p. 33). En ook: 'We can see that this desire to be petrified is a desire to shrink into an invulnerable state, to await rebirth'. (p. 77)

23 Ted Hughes, *Complete Poems*, p. 1135.

24 Ted Hughes, *Complete Poems*, p. 1163.

25 In wat volgt verwijst ik naar de 'new edition' van Robert Graves, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.

26 Robert Graves, *The White Goddess*, p. 65.

27 Sylvia Plath, 'Last Words', in: *The Collected Poems*, p. 172. Voor een andere, veeleer negatieve interpretatie van de maan, zie David Holbrook, *Sylvia Plath. Poetry and Existence*, p. 49-50 (Holbrook heeft het op een gegeven moment over 'the stony moonwitch') en p. 273 ('the moon is a mother-symbol in Sylvia Plath's poetry, but [...] this mother-moon is not the redeeming light she is, say, in Coleridge's *Ancient Mariner*. She is rather a creature who is attending a terminal case').

28 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 286.

29 Een lijstje van de hier gefictionaliseerde gedichten zou onder meer de volgende gedichten van Ted Hughes (TH) of Sylvia Plath (SP) bevatten: TH, 'St Botolph', p. 11-12; SP, 'Lady Lazarus', p. 19-22 en p. 187; TH, '18 Rugby Street', p. 26-27; TH, 'Sam', p. 30-31; TH, 'The Thought-Fox', p. 35-36; TH, 'Pike', p. 36-37; SP, 'Wuthering Heights', p. 55-56; TH, 'Ouija', p. 71-74; SP, 'Ouija', p. 71-74; TH, 'Chipmunk', p. 89-90; SP, 'Daddy', p. 94-95; TH, 'Horoscope', p. 95-96; TH, 'The Literary Life', p. 112-116; TH, 'The 59th Bear', p. 133-137; SP, 'Poem for a Birthday', p. 145; TH, 'Epiphany', p. 160-161; TH, '9 Willow Street', p. 171; SP, 'The Moon and the Yew Tree', p. 195; TH, 'Afterbirth', p. 196-197; SP, 'Elm', p. 201; TH, 'Dreamers', p. 206-207; SP, 'The Bee Meeting', p. 226; TH, 'Full Moon and Little Frieda', p. 237; SP, 'The Hanging Man', p. 250-252.

30 Sylvia Plath, *Ariel*, Londen, Faber & Faber, [1965], 2015, p. 7-8 en *The Collected Poems*, p. 244-247.

31 Het Bijbelse Lazarusmotief duikt ook in het werk van contemporaine schrijvers herhaaldelijk op. Zie bijvoorbeeld de korte roman *The Testament of Mary* (2012) van Colm Tóibín en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008; vertaald als *De wonderbaarlijke reis*) van Eduardo Mendoza.

32 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 199. De tekst is ook opgenomen in Sylvia Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, p. 204.

33 Sylvia Plath, *The Collected Poems*, p. 245.

34 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1076-1079.

35 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 400-401.

36 Ted Hughes, *Winter Pollen*, p. 180.

37 Sylvia Plath, 'Ouija', in: *The Collected Poems*, p. 77. Zie ook de uitvoerige aantekening 'Dialogue over a Ouija Board' op p. 276-286. In het gedicht is sprake van 'the old god' en niet van Pan, maar de opgeroepen god wordt in de aantekening herhaaldelijk als Pan aangesproken.

38 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1078.

39 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1127.

40 Sylvia Plath, *The Unabridged Journals*, p. 199.

41 Sylvia Plath, 'Elm', in: *Ariel*, p. 17-18 en in *The Collected Poems*, p. 193. Over de geciteerde verzen zegt David Holbrook: 'In this poem there is a powerful expression of a deep dread of the regressed libidinal ego, which, in its hunger, seems to threaten loss of all objects and of the world itself (in *Sylvia Plath. Poetry and Existence*, p. 256).

42 Anne Stevenson, *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, p. 223.

43 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1133-1134.

44 Sylvia Plath, *The Bell Jar*, Faber and Faber, [1963], 1985, p. 175. Zie ook David Holbrook, *Poetry and Existence*, p. 177. In zijn psychoanalytische interpretatie van Sylvia Plaths gedicht 'Daddy' schrijft hij onder meer: 'The recklessness of her hopeless and final abandonment to hate is manifest in the rhythm of *Daddy*, something between children's rhymes and *My Heart Belongs to Daddy*. Here we may compare the 'bride' theme expressed by Laing's patient Julie who talks of her fear of being married to another.' Wie Laing en zijn patiënte zijn doet even niet ter zake.

45 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1145-1146.

46 Virginia Woolf (1882-1941) is de auteur van meesterwerken als *Mrs Dalloway* (1925), *Orlando* (1928), *The Waves* (1931), *The Years* (1937) en *Between the Acts* (1941). Ze pleegde zelfmoord door zich te verdrinken in de rivier The Ouse in Rodmell, Sussex. Zijzelf en een paar van haar personages fungeren prominent in de intussen verfilmde roman *The Hours* (2002) van Michael Cunningham. Voor Sylvia Plath was Virginia Woolf in meer dan één opzicht een rolmodel. Aan haar werk en zelfmoord wijdt ze uitvoerige beschouwingen in haar dagboek. Zie *The Unabridged Journals*, p. 151, p. 269 en p. 485.

47 Sylvia Plath, *The Bell Jar*, p. 166 en p. 170.

48 Sylvia Plath, 'Wuthering Heights', in: *The Collected Poems*, p. 167.

49 Sylvia Plath beschouwde de poëzie van Anne Sexton als minder geslaagd dan de hare. Zie o.m. Elaine Feinstein, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, Londen, Weidenfeld & Nicolson, 2002, p. 102. Voor de mening van Anne Sexton over de (vroeg) poëzie van Sylvia Plath, zie Anne Stevenson, *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, p. 150-151.

50 Al Alvarez, *The Savage God. A Study of Suicide*, Harmondsworth, Penguin Books, [1971], 1987. Ik verwijst hierna naar deze editie.

51 Ted Hughes, *Winter Pollen*, p. 8-9.

52 Ted Hughes, *Winter Pollen*, p. 9.

53 Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 76-77 en Keith Sagar, *The Laughter of Foxes. A Study of Ted Hughes*, Liverpool University Press, 2000, p. 45-46.

54 Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 94.

55 Gedicht geciteerd naar Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 21. Het is ook opgenomen in *Winter Pollen*, met als enig verschil het ontbrekende verbindingsstreepje tussen 'Thought' en 'Fox' (zie p. 14).

56 Zie de interpretaties van onder anderen Keith Sagar ('The Thought-Fox', op: <http://www.keithsagar.co.uk/Downloads/Hughes/Thought-Fox.pdf>), Richard Webster ('The Thought Fox and the poetry of Ted Hughes', in: *The Critical Quarterly*, 1984 en op: <http://www.richardwebster.net/tedhughes.html>), Andrew Spacey ('Analysis of The Thought Fox', 18.02.2017, op: <https://letterpile.com/poetry/Analysis-of-Poem-The-Thought-Fox-by-Ted-Hughes>), Neil Roberts ('The Thought Fox by Ted Hughes: a critical reading', op: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/a-close-reading-of-the-thought-fox>).

57 Zie Ted Hughes, *Winter Pollen*, p. 14-15, ook voor de volgende twee citaten.

58 Deze animistische benadering van het dichterschap – de dichter als 'leider' van een bepaalde totemclan – ontleende Hughes wellicht ook aan Robert Graves, *The White Goddess*, p. 413-414. Zie ook Keith Sagar, *The Laughter of Foxes*, p. 149.

59 De focus op het oog (enkelvoud) van het dier komt in Hughes' poëzie wel meer voor. Zie bijvoorbeeld de gedichten 'The Hawk in the Rain', 'The Jaguar', 'Billet-Doux', 'September', 'The Decay of Vanity', 'Phaetons', 'Meeting' in *The Hawk in the Rain* (1957) en 'Pike' in *Lupercal* (1960). Een gelijkaardige opmerking maakt ook Neil Roberts ('This organ features perhaps more often than any other in Hughes's poetry, especially about predatory animals'). Zie ook noot 56.

60 Zie ook Keith Sagar, 'The Thought-Fox', op: <http://www.keithsagar.co.uk/Downloads/Hughes/Thought-Fox.pdf>.

61 Vergelijk Keith Sagar, *The Laughter of Foxes*, p. 61. Volgens Sagar staat de vos voor 'his own inner meaning, his authenticity, the ultimate truth of his being, the god or luminous spirit in him, the *nagual*, the *duende*', een interpretatie die later in het boek terugkeert als 'the most true, the innermost and most vulnerable part of himself' (p. 149).

62 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1115-1116.

63 Deze interpretatie strookt in grote mate met die van Elaine Feinstein in *Ted Hughes. The Life of a Poet*, p. 120-121 en die van Keith Sagar in *The Laughter of Foxes*, p. 50 en p. 61.

64 Voor een uitvoerige beschrijving van de telefoonscène, zie Elaine Feinstein, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, p. 145-146. Voor een korter en zakelijker relaas, zie Jonathan Bate, *Ted Hughes. The Unauthorised Life*, p. 188.

65 Ted Hughes, *Collected Poems*, p. 1161. Zie ook Elaine Feinstein, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, p. 170.

66 Al Alvarez heeft het in *The Savage God* over 'the nexus of anger, guilt, rejection, love and destructiveness which made her finally take her own life'. (p. 281)

67 Elaine Feinstein, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, p. 166. Keith Sagar stelt in *The Laughter of Foxes*: 'Everything Hughes and Plath thought they were doing as free intelligent individuals was in fact part of a tragic drama written in the stars before they even met'. (p. 70)

68 Al Alvarez, *The Savage God*, p. 53. Vergelijk David Holbrook, die Alvarez' visie op Sylvia Plath en op zelfmoord hardnekkig bestrijdt in *Sylvia Plath. Poetry and Existence*: 'Whatever Alvarez says, there can be no "terrible necessity" to end one's life. How can one call a mistaken suicide attempt, which succeeds against a person's intuitions, a 'coming to terms'?' (p. 275) En verder: 'Even Alvarez appreciates that Sylvia Plath did not really want to die. But he never detects that strange manifestation which is *schizoid* suicide. It is important to emphasise the truth (which should be clear enough when looking at the corpse, as Alvarez did) that suicide is not birth. It does not set you free: it kills you'. (p. 277) Het is de verdienste van Connie Palmen dat ze een moraliserende (vermanende, berispande) benadering à la David Holbrook – in het spoor van F.R. Lewis – heeft vermeden en gekozen heeft voor een monoloog waaruit elk moraliserend commentaar van een auctoriële verteller is geweerd. Over David Holbrook in dit verband, zie o.m. Tim Parks, *The Novel. A Survival Skill*, Oxford University Press, 2016, p. 75.

69 Anne Stevenson, *Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath*, p. 297-298.

70 Zie o.m. Danuta Kean, 'Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse by Ted Hughes', in: *The Guardian*, 12.04.2017, geciteerd naar <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes>.

71 Zie de recensie van Frits Abrahams geciteerd in de openingslinea van deze bijdrage.