

Ruite in 'n raam: Die aanvang en slot van Marlise Joubert se bundel *grondwater* as tekstuele raam met 'n kodifiserende en mitologiese funksie

Marlies Taljard

Marlies Taljard, onafhanklike navorser

Opsomming

In die bundel *grondwater* kom daar in die begin van die teks bepaalde kodes en simbole voor wat 'n mitologiese interpretasie van die teks sou regverdig. Daar is in die bundel verskeie gedigte wat die persoonlike ervaring van die spreker oorskry en, deur die aanwesigheid van argetipiese simbole, universele menslike ervarings suggereer. Die bundel sluit siklies, deurdat die ruimte wat in die aanvang van die teks geaktiveer word, asook sekere van die simbole wat daar teenwoordig is, herbesoek word wanneer die spreker bewus word van haar sterflikheid en die verganklikheid van alle dinge. Soos in baie tekste met 'n outobiografiese aard en soos in die antieke mites (Johl 1992:415; Staude 2005:249–60), lyk dit asof sluiting in *grondwater* belangrik is: Die begingebou word teksmatig opgeroep, daar vind terugskou plaas, maar daar het ook metamorfose plaasgevind. Dat hierdie herbesoek, wat metafories die sluiting van die raam behels, moontlik 'n mitologiese betekenislaag insinueer, word deur volgehoue gebruik van argetipiese simbole gesuggereer, asook deur die besinnende aard van die gedigte in die laaste deel van die bundel, en veral die drie slotgedigte waarin suggesties van eindigheid, veroudering en dood voorkom.

Die doel van hierdie artikel is om vas te stel in hoeverre teorieë oor sikliese verhaalstrukture en die belangrikheid van die begin en einde van 'n teks toepaslik gemaak kan word op die bundel *grondwater* van Marlise Joubert. Daar moet deur middel van teksontleding vasgestel word in welke mate bepaalde simbole wat in die teks voorkom, merkers is wat op interpretasie van die bundel as geheel inspeel. Tweedens moet bepaal word welke, indien enige, koherensiekragte die bundel as eenheid saamsnoer.

Trefwoorde: argetipiese simbole; boorgat as simbool; *grondwater*; Marlise Joubert; Jurij Lotman teksstruktuur; kodifiserende teksbegin; laatwerk (van skrywer); mite; mitologiese tekseinde; outobiografie; sikliese tekste; simbool; water as simbool; windpomp as simbool; wolf as simbool

Abstract

Windows and frames: The beginning and end of Marlise Joubert's poetry volume *grondwater* ("ground water") as textual frame with a codifying and mythological function

In this article, I work with the hypothesis that the beginning and the end of artistic texts are strongly semantically marked places that influence interpretation of texts as a whole. According to Lotman (1977), the beginning of a text often activates the most important codes that are present in the main part of the text, while the ending is often the place where a layer of mythological meaning is added to the text by transcending the singular case and adding a universal layer of meaning.

The aim of this article is to establish to what extent theories about cyclic narrative structures and the importance of the beginning and end of a text can be made applicable to the volume of poetry *grondwater* by Marlise Joubert. It will be established by means of text analysis to what extent specific symbols that appear in the text are markers that affect the interpretation of the volume as a whole. In the second place, it must be determined which, if any, aspects of coherence and cohesion bind the text together as a whole.

The first main point deals with the cyclical structure of the volume and explores the extent to which the beginning and the end of the text can be considered as strongly marked places. The influence of these parts of the text on interpretation is considered. In the second main point, the semantic impact of the wolf, the mother, the ground and the water symbols is scrutinized.

The aim of the first main point is to determine in what way the text frame influences the interpretation of the text as a whole. "Framing" is an inherent structural aspect of all texts. After all, a text is more than a simple stringing together of syntagmatic elements with two boundaries (the beginning and the end). In artistic texts, there is an internal organization that brings the syntagmatic elements together into a meaningful unit. Goffman (1974:21) regards literary frames as useful for giving meaning to narrative versions of events and for guiding interpretation of texts as a whole in order to meaningfully interpret the apparently meaningless sequence of events as they occur in "real life". The purpose of a cyclical structure in literary works is often to revisit the initial events or original theme in order to add a deeper or universal layer of meaning to the text.

"Framing" also indicates boundaries. From a literary-theoretical point of view, an important aspect of textual frames is that they contain codes that are relevant for the interpretation and reception of the literary work (see also Lotman 1977:106). In terms of structure, *grondwater* resembles the cyclic frame narrative (see Johl 2002:415), as the first and last poems show striking similarities to each other. The three first and last poems "frame" the volume of poems, as it were, in that the most important themes, symbols and codes are present in these poems.

Regarding text frames as meaningful aspects of a text, Lotman (1977:209–10) argues that "a work of art is a finite model of an infinite universe". He claims that, in modern texts, each of the categories "beginning" and "end" of a text fulfils a separate function (Lotman 1977:216). The beginning of a text has an important codifying function in the sense that the most important codes that guide the narrative are usually already present there. In contrast, the conclusion of

a text often has a mythological function, namely “[to] reflect everything in the form of pure essences” (Lotman 1977:211).

In the analysis of the text, it is illustrated how the initial codes emerge throughout the text and, in relation to the conclusion, the focus is on answering the following important questions: Are the initial codes retrospectively and evaluatively found in the conclusion? Does it appear that the speaker has finally come to “deeper” insights? Is the “I” in the last three poems a more experienced (perhaps even wiser) person than the “I” who emerges in the opening poems?

In the second main point, the semantic function of certain archetypal symbols, namely the wolf, mother, ground and water symbols, is accounted for. It is shown that symbols involving the two words from which the title is composed, namely “water” and “ground”, directly and indirectly, occur repeatedly in the volume. Furthermore, it is shown that, although the wolf symbol does not appear explicitly anywhere other than in the first poem, this symbol, which in many respects fulfils the same archetypal function as the mother symbol, indeed forms one of the semantic supporting points on which meaning is generated, and that this symbol shows a strong resemblance to the water symbol. I argue that the ground symbol can often be connected with the water symbol, for example in the symbol of the windmill that brings water from the deep to the surface. All the above symbols are considered archetypal symbols – symbols that we create to give meaning to our lives.

The opening poem can be regarded as a creation myth in which the most important codes are present. The wolf as an archetypal symbol of the mother, as well as other symbols that have the same archetypal value, appears here and throughout the text. The mother archetype is connected with transcendent qualities such as life-giving, love, comfort and healing and, in psychoanalytical terms, this symbol demonstrates important similarities with the water symbol.

In the last three poems, the reference to the poet’s parents as a couple might be interpreted as a cyclical reference to the beginning of the text in which the parents are referred to as a “wolf pair”. This indicates that the parental couple has archetypal meaning here; that they lose their personal and gender identity to make a “mythological (universal) statement” (Jung 1975:257–64).

Like references to the mother, the water symbol also occurs repeatedly. Jung (1976:319–20) points out that water is the “most maternal” symbol and often connects it with the womb (cf. Jung 1976:309–10, 320, 329) and with the beginning of a spiritual journey. He regards water as the most common symbol of man’s unconscious and argues that contact with water points to spiritual purification and that immersion in water always precedes spiritual growth (Jung, 1976:319–20) and might often be interpreted as a symbol of death and resurrection. The symbol of the borehole (the “groundwater” of the title) can be related to Jung’s theory that descent into the depths is an important act that precedes spiritual growth and purification.

Ultimately, it could not be argued unequivocally that the ending stands out clearly as a mythological conclusion that reflects the preceding part of the text in the form of “pure essence” (Lotman 1977:211). It is indeed the case that in the last poems retrospective reference is made to all the codes from the beginning of the text – something that typically occurs in creation myths. However, close reading of the ending does not explicitly indicate that the poet (“I”) who is present throughout the text has come to deeper insights and is a more experienced and wiser person than the young woman to whom the poems in the beginning of the text refer.

If the conclusion indeed fulfils a genuine mythological function, this is subtly built into the text. Thus it should be clear that the practice of text construction does not necessarily follow the theory and that (smaller) deviations from the theoretical norm are the rule and not the exception. A further reason why the conclusion does not clearly stand out as a mythological, universal or transcendent “expansion” of the preceding text and why it could be argued that we are not dealing with a “genuine cyclical structure” is because the collection of poetry as a whole deals with mythological (transcendent/universal) values and because the symbols referred to above have universal meaning throughout the text. The question then is: shouldn’t this collection (which, although not Marlise Joubert’s last, is a collection that contains typical late work) not be read in its entirety as part of a mythological “conclusion” or end of her oeuvre? If the poet’s entire oeuvre is read within Lotman’s theory about the beginning and end of texts, such a study should shed informative light on Joubert’s work as a whole.

It also appears that symbols and codes contribute to the cohesion and coherence of the text, binding the poems together as a unit, serve as semantic anchors and even lend a degree of narrativity to the text. The archetypal symbols used act as referential links that add additional layers of meaning to the text. The most important symbols are present both in the frame and the “inner text”. On the one hand, the symbols in the frame load the “inner text” with meaning, but the symbols in the “inner text” also expand the meaning of the “frame” and thus form a cyclical structure.

Keywords: archetypal symbols; autobiography; borehole as a symbol; codifying function of textual beginnings; cyclic texts; “groundwater”, Marlise Joubert; Jurij Lotman text structure; late work (of author); myth; mythological function of text endings; symbol; water as a symbol; windmill as a symbol; wolf as a symbol

1. Inleiding

Marlise Joubert se bundel *grondwater* (Protea Boekhuis, 2019) is in 2020 bekroon met sowel ’n ATKV-Veertjie as die SALA-Poësieprys wat daaraan ’n bepaalde statuur binne die Afrikaanse poëtiese kanon verleen. Inhoudelik sluit dié bundel aan by Joubert se oeuvre waarin selfrefleksie, die vroulike belewenis en in toenemende mate herinnering, die fokus op bejaardheid en gesprek met familieledede ’n belangrike rol speel. Wat onderlinge kohesie en koherensie in haar bundels betref, was Joubert nog altyd gesteld op doelbewuste strukturering. Hierdie bundel is geen uitsondering nie en het die besluit ondersteun om *grondwater* as eksemplariese studie te neem waarin op aspekte van strukturering gefokus sal word, naamlik die rol van die begin en einde van die teks waarin ook belangrike simbole, beelde en kodes opgesluit lê wat ’n impak het op die interpretasie van die bundel as geheel. In die bundel *grondwater* is, soos in ander bundels van Joubert (byvoorbeeld *Splintervlerk* – sien Odendaal 2011:186), ’n duidelike fokus bespeurbaar. Hier is dit onder andere besinnings aan die hand van die dood van haar moeder en gesprekke met familieledede. Herinnering aan jeugjare is ’n verdere tema wat ontgin word. Strukturele koherensie word bewerkstellig deur herhalende simbole, kodes en beelde wat dwarsdeur die bundel voorkom en deurdat dit lyk asof die bundel ’n sikliese struktuur vertoon met openingsgedigte en slotgedigte wat op mekaar inspeel.

Die eerste afdeling van Marlise Joubert se bundel *grondwater* is getiteld “ruite in ’n raam”. Ruite en rame is metafore wat by herhaling in die bundel voorkom.¹ Die uitleg van die bundel

en die tematiese aanbod wek die indruk van 'n sorgvuldig beplande skyfievertoning of die in-/uitkyk deur die ruite/raam van 'n venster (sien Taljard 2019) – dus 'n struktuur wat fyn beplan is om sekere dinge in te sluit en ander uit te sluit. Die kohesie- en koherensiekragte wat aan die bundel 'n stewige, deurgekomponeerde, selfs narratiewe struktuur verleen, is veral die aanwesigheid van bepaalde simbole wat in die raam van die bundel (die drie aanvangs- en slotgedigte) teenwoordig is. Sodanige simbole het dikwels 'n kodifiserende en mitologiese funksie in 'n teks. Altybayeva en Sagyndykov (2018:5–7) wys daarop dat aktivering van 'n kulturele kode soos 'n mite die referensiële skakels van 'n teks verhoog en sodoende addisionele betekenislae tot 'n teks kan toevoeg wat dikwels op argetipiese (dus universele, algemeen-menslike) betekenis gegrand is (sien ook Segal 1998). Die mitologiese komponent van 'n teks vorm volgens Altybayeva en Sagyndykov (2018:5–7) ook 'n belangrike aspek van die tekstuele raamwerk en kan beskou word as deel van 'n skrywer (digter) se styl. Daar sal in hierdie artikel gepoog word om aan te toon in hoeverre die kodes en simbole wat in die aanvang en die slot van die teks voorkom, merkers is wat op die “binnevertelling” of die “binneteks” en interpretasie van die bundel as geheel inspeel en om vas te stel in welke mate dié simbole 'n kodifiserende en/of mitologiese funksie in die teks onder bespreking vervul.

So 'n ondersoek behoort lig te werp op die wyse waarop kohesie- en koherensiekragte die bundel tot 'n sinvolle, goed beplande geheel saamsnoer. As eksemplariese studie behoort so 'n bespreking enkele van die kriteria te illustreer wat in berekening gebring word wanneer na bundelstruktuur verwys word. 'n Bepaalde ordeningsprinsipe is inderdaad onderliggend aan alle goeie tekste en is een van die belangrikste betekenisgewende aspekte van tekste, ook, soos in hierdie geval, van poëtiese tekste. Die onderstaande teksontledings het derhalwe ten doel om enkele aspekte van die bundel *grondwater* se struktuur te ondersoek.

Die eerste hoofpunt handel oor raming en die sikliese struktuur van die bundel. Dit verken die mate waartoe die begin en die einde van hierdie teks as sterk gemerkte teksdele beskou kan word en ondersoek dié teksdele se invloed op die interpretasie van die teks as geheel. In die tweede hoofpunt word die semantiese reikwydte van die wolf-, die moeder-, die grond- en die watersimbool onder die loep geneem. 'n Ondersoek word gedoen om te bepaal op welke wyse dié simbole veral in die aanvangs- en slotkodes van die teks, maar ook in die res van die teks funksioneer, of dit die interpretasie van die bundel as geheel beïnvloed, maar ook of die einde uiteindelik 'n eg mitologiese funksie verkry.

2. “Ruite in 'n raam”

Lotman (1977:214) wys daarop dat tekste ruimtes is wat deur grense gekenmerk word. In die tersaaklike bundel sou die volgende onder andere as sulke grense beskou kon word: die grens tussen buite en binne; tussen voorwerk en literêre teks; die foto van die digter en haar moeder en die teks; die begin en einde van die teks as grense van die teks self en die begin en einde van verskillende dele of afdelings wat as grense optree, asook die begin en einde van enkelgedigte. Daar sal in hierdie afdeling aangetoon word dat *grondwater* se struktuur én die literêr-inhoudelike aspek van die teks 'n raam- of sikliese struktuur vertoon wat die bundel as eenheid saamsnoer. Verder sal aangetoon word wat 'n sodanige struktuur vir die bundel as geheel beteken en hoe bepaalde simbole en kodes wat in die “raam” voorkom, die interpretasie van die bundel as geheel mag beïnvloed.

Johl (1992:415) voer aan dat die sikliese raamvertelling ’n baie ou teksstruktuur is wat gekenmerk word deur selfstandige binnevertellings wat deur ’n raam omlys word. Hoewel dié beskrywing hoofsaaklik die novella geld, is dit egter ook tot ’n mate op *grondwater* van toepassing, veral as ’n mens die verskillende afdelings van die bundel wat almal op sigself ’n hegte struktuur vertoon, as aparte “vertellings” wat op mekaar volg en met mekaar skakel, beskou.² Hoewel die raam, veral in vertellings soos die “Verhale uit 1001 nagte”, dikwels slegs as ’n tipe klamp dien wat die verskillende verhale of verhaaldele bymekaar hou, is die raam in moderne tekste egter meestal ’n belangrike tekskomponent wat enersyds met betekenis gelaai word vanuit die binnevertelling, maar op sy beurt ook dikwels die binnevertelling met betekenis laai. Dit is dus ’n wedersydse proses wat inderwaarheid ook siklies funksioneer. Ek sal in die volgende afdelings aantoon of dit ook die geval in *grondwater* is. Voordat egter aan die teks self en die interpretasie daarvan aandag geskenk word, is dit nodig om die teorie van raming en raamvertelling kortliks toe te lig.

2.1 Tekste met sikliese strukture

Lotman (1977:52) betoog dat afbakening ’n inherente aspek van alle tekste is. ’n Teks is immers meer as ’n eenvoudige aaneenryging van sintagmatiese elemente met twee grense (te wete die begin en die einde). In artistieke tekste bestaan daar ook ’n interne organisasie wat die sintagmatiese elemente tot ’n betekenisvolle (koherente) eenheid saamsnoer. Hy toon aan dat verskillende tekstuele grense op verskeie maniere in tekste manifesteer, so byvoorbeeld is die begin en einde van enkelgedigte telkens ’n grens waar die leser die gedig “binnegaan” of “verlaat”, soos ook die geval is by die begin en einde van afdelings en die begin en einde van ’n verhaal of, in hierdie geval, ’n bundel gedigte.

Genette skryf in *Narrative discourse* (1980) uitvoerig oor teksrame – die begin en einde van (narratiewe) tekste. Enkele aspekte van sy begrip *peritexs*, teksdele op die buitenste grens of marge van ’n teks wat hy basies beskou as losstaande van die teks self (sien ook Studniartz 2017:2), is ook van toepassing op die interpretasie van die inleidings- en slotdele van *grondwater*. Studniartz (2017:3) argumenteer dat die peritexs op ’n “hoër vlak” met die teks self geïntegreer is as ’n soort “prelude or postlude [...] [which] serves as a narrative framing device”. Genette (1980:233) wys daarbenewens op ’n tematiese verhouding tussen metadiëgetiese en diëgetiese teksdele (in hierdie artikel bloot die teksraam en die teks self). Williams (sien Studniartz 2017:7–8), wat ’n uitgebreide studie van teksrame onderneem het, is van mening dat die literêre raam ook die resepsie van die werk as sodanig beïnvloed: “A single frame stresses ‘the representation of the rhetorical dynamic’.”

Ook Goffman (1974:21) beskou literêre rame as nuttig om sin te gee aan narratiewe weergawes van gebeure en om interpretasie van die teks as geheel te rig. Dit is die “skemata van interpretasie” wat help om die oënskynlik betekenislose opeenvolging van gebeurtenisse in die “ware lewe” sinvol te interpreteer en hou verband met Roland Barthes (1974:18–20) se *hermeneutiese kode* – elemente van ’n teks wat interpretasie van die leser vereis.

Toegepas op literêre tekste, kan raming beskou word as die tegniek om inligting so te verpak dat nie slegs ’n sekere problematiek belig word nie, maar dat ook ’n spesifieke interpretasie of evaluasie van ’n gegewe of ’n feitestel gesuggereer word (Borah 2011:248) of dat sekere inligting intensioneel gekombineer word en daar sodoende patrone geskep word wat die leser interpreteer as ’n “werklikheid” of ’n logiese verloop. Die seleksie en kombinasie van inligting wat “ingaan” in of “weggelaat word” uit ’n teks suggereer ’n doelbewuste intensie van die

ordenende instansie of implisiete outeur (Bal 1980:13). Die doel van ’n sikliese struktuur in literêre werke is dikwels ’n herbesoek van die begingebure of oorspronklike tema (Johl 1992:415) ten einde ’n dieper of universele betekenislaag tot die teks toe te voeg.

Patricia Wauch begin haar werk “Practising postmodernism reading modernism” met ’n aanhaling van T.S. Elliot: “What we call the beginning is often the end / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from.” As verduideliking voeg sy dan hieraan toe: “[...] the quotation from Elliot suggests, endings must always involve retrospective construction of beginnings or origins” (Wauch 1982:3).

Ook Riva (1999) lê klem op die belangrike rol van die literêre raam ten opsigte van interpretasie en resepsie van die literêre werk:

The “frame story” can [...] be conceived as a control mechanism devised by the author in order to give formal order and structure to the chaotic matter of the narrative (the world as a virtually infinite chain or tangle of stories). It is meant to guide our own reading, by establishing the fiction of “storytelling” as a self-conscious social, oral, conversational, even critical or ritual process.

Hierdie insig word onderskryf deur Borah (2011:248) wanneer sy aanvoer: “[F]raming could have significant connotations as frames highlight some aspects of reality while excluding other elements, which might lead individuals to interpret issues differently.” Entman (1993:52) is die mening toegedaan dat

[...] to frame is to select some aspects of perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem, definition, causal interpretation [and] moral evaluation [...]

Wanneer meer as een grens in ’n literêre werk saamval, kan so ’n plek uiteraard beskou word as ’n besonder sterk betekenisdraende teksdeel (Johl 1992:415) waarin betekenis inderdaad dikwels na ’n ander (soms universele) vlak geneem word (Lotman 1977:53). Hieruit vloei voort dat die begin en die einde van die teks meestal sulke plekke is: Dit is immers, soos by *grondwater*, die begin/einde van die bundel én van ’n bepaalde afdeling in die bundel. Wanneer dié teksdele ook nog semantiese ooreenkoms met mekaar vertoon, lyk ’n ondersoek na dié teksdele geregverdig. In die lig van die bogenoemde argumente en die veelvuldige verwysing na rame in die bundel (bv. 7, 10, 26, 30, 43, 70, 77) sal die ramingsaspek in *grondwater* voorts ondersoek word.

2.2 *grondwater as teks met ’n sikliese struktuur*

Die eerste twee belangrike plekke in die teks van *grondwater* is die foto op die bladsy teenoor die titelbladsy en die bundelmotto’s – albei teksdele wat Genette en Maclean as deel van die *parateks* of die drempel van die teks beskou en wat Eco die “vestibule” noem (Genette en Maclean 1991:261). Die foto is ’n belangrike ikoniese merker wat volgens Genette (1980) se oorspronklike definisie (sien ook Studniartz 2017:3) ’n deel is van die periteks, maar wat ook as parateks (’n minder spesifieke begrip as *periteks*) geklassifiseer kan word. Dit hoort naamlik by die voorwerk van die bundel en nie by die hoofteks nie. Ek behandel hierdie foto as deel van die raam omdat dit, soos veral Studniartz (2017:2–6) die periteks definieer, lig werp op die bundel as geheel én sleutels verskaf vir die interpretasie van die bundel. Die opdrag: “in

memoriam didi joubert [1922–2016] / vir my kleinkinders: xander, felix, jasper & lente” by die foto aktiewe die outobiografiese kode wat sterk in die bundel figureer. Die moeder en dogter (hoogs waarskynlik Marlise Joubert, die konkrete outeur) word op die foto afgebeeld, terwyl die kleinkinders, soos die moeder, in die motto by name genoem word. Die fokus val hier op die matriarg en haar nageslag. Die foto moet veral beoordeel word in samehang met twee van die bundelmotto’s: “Ek kom van my moer / En ek gaan na my moer – Bartho Smit, ‘Outobiografie’” en “A daughter without her mother is a woman broken. / It is a loss that turns to arthritis and settles deep into her bones. – Kristin Hannah, ‘Summer island’”.

Die reëls uit die gedig “afskeid” uit die afdeling elegiese gedigte vir die digter se moeder (“palm in die hand”) resoneer met dié twee motto’s én met die foto: “dat jy uit die fotoroom hoor / hoe almal jou waarderend groet” (p. 77), en in die gedig “die plek waar ek eens gewoon het” (10) verklaar die spreker:

lank voor ek vertrek pak ek ook
’n middernaggedig in, een met ’n ander
wisselaar waar ek afdraai
na ruite staar verswelg deur oorblyfsels
van jeugjare [...]

Die foto verteenwoordig op ikoniese wyse die praktyk van raming: Dit wat op die foto te sien is, is doelbewus deur die fotograaf uitgesoek of geraam en sluit die gedeelte buite-om die beeld wat op die foto vasgevang word, uit.

’n Verdere aspek wat heenwys op die belang van raming en klem op (tekstuele) grense in *grondwater*, is die titel van die eerste afdeling: “ruite in ’n raam”, asook verskeie ander verwysings in die teks na rame, soos byvoorbeeld in die gedig “huis in die boord” (26): “elke jaar is naatloos / ingeruit in ’n raam” wat daarop sou kon wys dat die digter as ordenende instansie die raam-metafoor as belangrik ag vir die interpretasie van die bundel. Vir ’n leser wat gedurende die 1960’s jonk was (soos die digter Marlise Joubert) mag die keuse van gedigte wat in hierdie afdeling voorkom, dalk herinner aan ’n skyfievertoning – iets wat in dié jare ’n gewilde sosiale tydverdryf was. Skyfievertonings was destyds onder andere gerig op die dokumentasie van familiebedrywighede en familiebesoeke – ’n tema wat die eerste afdeling van die bundel besonder raak beskryf. ’n Skyfievertoning behels dat ’n reeks beelde (fotoskyfies) wat in ’n karton- of plastiekraam gemonteer is en meestal in glas geraam was om dit te beskerm, deur middel van ’n skyfieprojektor op ’n oorhoofse skerm geprojekteer word. Dit bevat tipies beeldmateriaal wat vooraf met ’n bepaalde doel deur die aanbieder vir ’n gehoor uitgesoek is en dikwels deur verklarende teks of kommentaar vergesel word (sien ook Taljard 2019). So ’n fotoskyfie sou met ’n (venster)ruit in ’n raam in verband gebring kon word, en ook die omgekeerde sou waar kon wees: Wanneer mens deur ’n ruit kyk, word die uitsig eweneens geraam en sien die kyker net dit wat binne die raam sigbaar is – dikwels is ’n spesifieke uitsig deur ’n venster(ruit) vooraf deur ’n argitek “uitgesoek”.

Die metafoor van die skyfievertoning as gekose flitse uit die digter se lewe en lewensfilosofie is myns insiens gepas om die strategie van raming in die betrokke bundel te dryf, veral in die lig van die gedig “inventaris van ’n geraamde lewensverloop” (43) waarin die digter haar digterlike oeuvre kronologies, as’t ware raampie vir raampie, in oënskou neem en dan eindig met die reëls “waar ma en pa en oumas en oupas / agter ruite my naderwink / kom huis toe kind”. Ook in “huis in die boord” beweer die digter “elke jaar is naatloos / ingeruit in ’n raam”.

In “die plek waar ek eens gewoon het” (10) staar die spreker “na ruite [...] verswelg deur oorblyfsels / van jeugjare [...]”. Die “geraamde lewe” kan natuurlik ook verwys na foto’s wat geraam is. ’n Mens sou jou kon voorstel dat, onder andere, die foto in die voorwerk van die bundel iewers in ’n raam in die digter se huis staan saam met ander familiefoto’s.

Fokus en klem op rame in die teks kan onder andere daarop dui dat die digter doelbewus haar gedigte as “ruite in ’n raam” (7) aanbied en dus sekere belangrike gegewens of flitse uitsoek wat deel word van ’n bundel wat bepaalde ooreenkomste vertoon met die lewensloop van die digter wat aan die woord is. “Rame” dui egter ook op grense en vanuit ’n literêr-teoretiese oogpunt beskou, wys Wolf (2006:180) daarop dat die belangrikste aspek van tekstuele rame is dat hulle kodes bevat wat tersaaklik is vir die interpretasie en resepsie van die literêre werk (sien ook Lotman 1977:106). Wat struktuur betref, vertoon *grondwater* meer as toevallige ooreenkoms met die sikliese raamvertelling (sien Johl 2002:415), aangesien die begin- en eindgedigte opvallende ooreenkomste met mekaar vertoon.

2.3 Die begin- en die eindgedigte as tematiese teksraam

Wat die inhoud en struktuur van die bundel betref, fokus ek vervolgens op die drie aanvangs- en slotgedigte van die bundel wat opmerklike onderlinge ooreenkomste en insiggewende verskille vertoon. Die drie begingedigte en die drie slotgedigte, tesame met die foto en die bundelmotto’s in die voorwerk, “omraam” die bundel *grondwater* as’t ware, deurdat die belangrikste temas, simbole en kodes wat die bundel onderlê, daarin teenwoordig is – temas, kodes en simbole wat die binne-“vertelling” met betekenis verryk, maar waarvan die betekenis veral ook op sy beurt deur die binne-“vertelling” verryk word. Hoewel daar in hierdie hoofpunt veral op die begin en die slot van die bundel gefokus word, sal die res van die teks nie buite rekening gelaat word nie. Lotman (1977:106) wys immers daarop dat alle dele van ’n artistieke teks belangrike betekenisdraende aspekte is, en ondersoek behoort te word ten einde by ’n interpretasie van ’n spesifieke teks uit te kom, veral ook wanneer sekere elemente of kodes herhaal word:

[I]f we define the text as artistic, the presumption that all the orderings in it are meaningful[,] comes into force. Then, not one of the repetitions will emerge as accidental in relation to the structure. On these grounds, the classification of repetitions becomes a definitive element in the description of the structure of a text.

Dié uitspraak regverdig myns insiens ’n ondersoek na die inleidende en die slotgedeeltes van die bundel onder bespreking met die klem wat in hierdie hoofpunt sal val op tematiese ooreenkomste en enkele verskille.

Die openingsgedig, “geboorte van ’n wolvin” verwys na Clarissa Pinkola Estés se *Women who run with the wolves* (Estés 2003) en die karakter La Loba, die wolfsvrou, wat verbind word met opstanding uit die dood. Lewe en dood (ook die siklus lewe-dood) is belangrike temas in die bundel onder bespreking wat in dié gedig aangekondig word. Ook in Estés se hoofstuk oor die wolfsvrou is die siklus lewe-dood én opstanding uit die dood belangrike temas (Estés 2003:38–50). Die moeder wat aan die dogter lewe gee, terwyl die nonne bid (dat sy nie sterf nie) is in “geboorte van ’n wolvin” veral belangrik. Ook die vader wat met die geboorte van sy kind ween oor “die dood van sy broer / die dood van sy suster, sy ma en pa” vestig die aandag op die dood as deel van geboorte en lewe. As openingsreël van die bundel is “ek is in droefnis gebore” besonder sterk gekodeer, aangesien die opposisiepaar: geboorte-droefnis/dood en die

noue verbondenheid van lewe en dood nie net die eerste gedig nie, maar ook die res van die bundel kenmerk. In dié verband is strofes twee en vier van die openingsgedig veelseggend. Strofe 2 lui:

trillend het my ma soos 'n wolf getjank
asof te lank in 'n slagyster vasgeklem.
drie dae lank in elim naby levubu
gekraam, terwyl nonne spookwit
met kruise gebid het teen haar buik.

In skrilte kontras met die proses van geboorte, val die klem in die vierde strofe op die dood:

soms het my pa my teen sy harige lyf gewieg
terwyl hy ontweën oor die dood van sy broer
die dood van sy suster, sy ma en pa.
“julle is al wat ek nou het, my welpie.”³
het hy my oor ingefluister, “jy
en jou ma met haar bottervingers.”
en op die droewe noot
het ma se melkkliere opgedroog –
het sy elke eiersel doodgewens.

(8).⁴

Die feit dat die moeder (in die 1940's – volgens outobiografiese gegewens van die skrywer Marlise Joubert) drie dae in kraam was op 'n sendingstasie in Levubu en die nonne vir haar gebid het, suggereer dat haar lewe waarskynlik in gevaar was terwyl sy besig was om die lewe te skenk aan haar kind. Ook die vader se droefnis (in strofe 4) wanneer hy die dogter wat hy verwek het, vashou en die nuwe lewe hom aan die dood van sy familieledede herinner, versterk die idee dat lewe/geboorte en dood ten nouste met mekaar verweef is en nie as afsonderlike begrippe van die oorkoepelende begrip *lewe* beskou kan word nie. Hierdie is een van die belangrikste temas van die bundel en kom deurgaans voor.

Verskeie gedigte in die afdeling “palm in die hand” (66–86) sluit aan by die inleidingsgedig waarin lewe en dood as interverbonde aspekte van die lewe daargestel word. In die gedig “bekken” (67) wys die bekken van die bejaarde moeder op 'n x-straal en word geboorte en dood eweneens (soos in die bostaande gedig) in jukstaposisie met mekaar geplaas:

ek kyk na die fyn struktuur
se perfekte samehang –
tussen jou heupe dié vakuum
waarin ek lank gelede was

hoe eenszaam nou hoe bloedloos
in die ryspapier van werwels vasgevang
hoe leeg die siklus waaruit lewe gly
hoe asemloos die uterus se vlies

as jy eendag dan móét gaan
sal ek aanhou staar na x-strale
van jou bekken so leeg en yl
gekaart soos 'n afgedeelde staat

Dit is ironies dat die uterus, waar die spreker se lewe begin het, nou 'n “vakuüm” is, “eensaam” en “bloedloos”; dat die “siklus waaruit lewe gly” nou “leeg” en “asemloos” is. Die woord “leeg” word in die laaste strofe herhaal en kan semanties in verband gebring word met die dood – “as jy eendag dan móét gaan”.

Ook in die tweede gedig van die bundel, “die plek waar ek eens gewoon het” (10), wat myns insiens deel is van die begin van die teks, word verwys na geboorte – hier met die verruimende implikasie van oorsprong en met betrekking tot sowel die spreker as die hele mensdom:

lank voordat ek terugreis na die wieg
van my eie mensdom pak ek gelate
daggedigte in my tas[.]

Hierdie lewe-dood-motief kom byvoorbeeld ook voor in die gedig “ferdinand” (14):

ons blits die gisterpaaie oop. ons is roekeloos en skaterlag.
ons is dansende vertrouelinge, tartend teen die dood.

Jeugdigheid as metafoor van viriliteit en lewe, in jukstaposisie met ouderdom as metafoor van dood (in die voorafgaande twee gedigte), kom ook in die derde gedig in die bundel, “palmboom” (14), voor, byvoorbeeld in 'n reël soos “die kind met die milde waterbron in haar sig”.

Die jukstaposisie van jeugdigheid en sterflikheid kom in talryke gedigte dwarsdeur die bundel as opposisiepaar voor. Gedigte oor (die digter se) jeug kom veral in Afdeling 1 voor, terwyl Afdeling 4, “palm in die hand”, bestaan uit elegieë vir die spreker se gestorwe moeder.

Dié motiewe kom ook pertinent in die slotdeel van die bundel voor, en spesifiek in die laaste drie gedigte wat die “raam” van die bundel sluit. Verwysings na die spreker se jeug is in al drie dié gedigte teenwoordig (102–5). Dit is insiggewend dat die ruimte van die destydse Noord-Transvaal (tans Limpopo) waar die konkrete outeur Marlise Joubert haar jeugjare deurgebring het, in sowel die eerste drie as die laaste drie gedigte eksplisiet opgeroep word. Die gedig “jeughuis, mentzlaan 4” (102–3) verwys deur die opnoem van herinneringe, soos aan die palmboom en water, duidelik terug na “die plek waar ek eens gewoon het” (10) en “palmboom” (11) waarin dieselfde motiewe voorkom. Verwysings na spesifieke plekke wat naby mekaar in Limpopo geleë is, soos “elim naby levubu”(8), “warmwateroog” (by Bela-Bela) (11) in die aanvangsgedigte en “mentzlaan 4” en “villa palmeria, bela-bela” in die slotgedigte kan as motivering dien om dié gedigte as sikliese sluitingsraam van 'n teks te beskou.

Hoewel geboorte en dood nie (soos in die aanvangsgedig) eksplisiet in die drie slotgedigte voorkom nie, is dit tog implisiet in dié gedigte teenwoordig, byvoorbeeld in beelde van verganklikheid en eindigheid, soos in die derdelaaste gedig “jeughuis, mentzlaan 4”:

buite is die jakarandas *weg*
die palmboom met stofgroen
golliwokse hare *uitgekap*
die *geraamte* van die windpomp
en die grasdaksomerhuis *afgebreek*
ma en pa *nie meer hier nie*
albei saliger

(103; my kursivering)

Verganklikheid as tema, soos dit byvoorbeeld voorkom in woorde en frases in die begingedigte (“dood” (8), “na ’n leeftyd” (9), “oorblyfsels van jeugjare” (10)) sluit aan by die doodstema. Dieselfde tema kom ook voor in die voorlaaste gedig, “agterstoep” en in die laaste gedig “villa palmeira, bela-bela”, byvoorbeeld in woorde soos “eenmaal”, “jare later” (104), die gebruik van die verlede tyd in “agterstoep” en in die eindreël van die bundel wat resoneer met die slotreël van “palmboom” – “die kind met die milde waterbron in haar sig” (11):

en ek drink *vir oulaas*
uit die drupkrake
van ’n krans

(105, my kursivering)

Die verwysing na die spreker se ouers in “jeughuis mentzlaan 4” sluit aan by die openingsgedig waarin ook eksplisiet na haar ouers verwys word. Beskrywing van haar jeugtuiste in “die plek waar ek eens gewoon het” en “palmboom” ter aanvang van die bundel, word herhaal in al drie die slotgedigte. So ook verwysings na water, palmbome en dadels. Metamorfose as tema vind gestalte in sowel “die plek waar ek eens gewoon het” en “jeughuis, mentzlaan 4”: Die huis waar die spreker eens gewoon het, is nou die winkel “*angel scrap*”.

In die bostaande bespreking is daarop gewys dat die bundel *grondwater* tematies gesproke ’n sikliese bou het deurdat verskeie van die beginkodes en -temas in die slot met mekaar skakel op grond van bepaalde ooreenkomste en insiggewende verskille. Daar is eweneens aangetoon dat die temas wat in die begin en die einde van die teks voorkom, ook deurgaans in die teks teenwoordig is.

3. Kodifiserende en mitologiese aspekte van die teks

In ’n bundel waarin daar opvallende ooreenkomste tussen die begin en die einde van die teks bestaan, is dit, soos hier bo aangedui, noodsaaklik om spesifieke aandag te skenk aan dié teksdele. In die vorige hoofpunt is op sikliese of raamvertellings gefokus en op herhaling van sekere simbole, motiewe en kodes in die begin en einde van *grondwater*. Die doel van hierdie hoofpunt is om te bepaal op welke wyse die teksraam die interpretasie van die bundel beïnvloed.

Wat teksrame as sterk betekenisdraende aspekte van ’n teks betref, sê Lotman(1977:209–10): “a work of art is a finite model of an infinite universe”. Hy beweer dat, in moderne tekste,

die kategorieë “begin” en “einde” van ’n teks elk ’n afsonderlike funksie vervul (Lotman, 1977:216). Wanneer ’n leser ’n teks begin lees of wanneer ’n kyker ’n flik begin kyk, probeer hy/sy (dikwels onwetend) vasstel wat die belangrikste *artistieke kodes* is wat geaktiveer word, byvoorbeeld watter genre dit verteenwoordig of wat die styl is, ten einde die teks te begryp of te plaas. Hierdie inligting vind die leser/kyker tipies aan die begin van die teks. Gevolglik kom Lotman dan tot die slotsom dat die begin van ’n teks ’n belangrike *kodifiserende* funksie vervul. Daarteenoor het die slot van ’n teks dikwels ’n *mitologiese* funksie, naamlik “[to] reflect everything in the form of pure essences” (Lotman 1977:211).

Aangesien die mite ’n genre is waarin algemeen-menslike of universele waardes verteenwoordig word (sien bv. Cirlot 2001:xix; Walker 2002:3–5), volg dit dan logies dat aangesien die einde van literêre tekste ook dikwels met universele of algemeen-menslike waardes verbind word, dit ’n mitologiese funksie het. Jolles (2011:99) definieer byvoorbeeld die mite as ’n genre waarin die mens van die wêreld (die universum) eis dat dit sigself aan hom openbaar, en dan ’n antwoord ontvang – dié antwoord is die *mite*, terwyl Jung mites as ’n manifestasie van die Kollektiewe Onbewuste van die mensdom beskou – dus ook ’n genre wat gedryf word deur argetipes en argetipiese handeling wat eie is aan alle mense van alle tye (Jaffe 1963:174–204; Jung, 2011:273–95). In die slot van ’n teks word dié kodes wat ter aanvang geaktiveer is, dikwels herhaal, maar dan binne ’n groter (dikwels algemeen-menslike, en dus mitologiese) konteks geplaas.

Daar moet vervolgens vasgestel word of die bostaande teoretiese insigte ook vir die bundel *grondwater* geld. Word die beginkodes byvoorbeeld terugskouend en evaluerend in die slot teruggevind? Blyk dit dat die spreker ten slotte tot dieper menslike insigte gekom het? Is die “ek” in die slotgedigte ’n meer deurleefde (dalk selfs wyser) mens as die “ek” wat in die aanvangsgedigte na vore tree? En ten slotte: Sou mens die begin en die slot saamlees, sou dit moontlik wees om dit te plaas binne die algemeen-menslike tema van die verloop van die lewe of die opposisiepaar: jeug-ouderdom?

3.1 Gebruik van argetipiese simbole wat die semantiese reikwydte van die teks verhoog

In hierdie hoofpunt sal die semantiese funksie van bepaalde argetipiese simbole, naamlik die wolf-, moeder-, grond- en watersimbool, verreken word. Daar sal ook aangetoon word dat simbole wat die twee woorde betrek waaruit die titel saamgestel is, naamlik “water” en “grond”, direk en indirek, by herhaling in die bundel voorkom. Verder sal aangetoon word dat, hoewel die wolfsimbool nêrens anders as in die eerste gedig eksplisiet voorkom nie, dié simbool, wat in baie opsigte dieselfde argetipiese funksie as die moedersimbool vervul, inderdaad een van die semantiese steunpunte vorm waarop betekenis in die bundel gegenereer word en dat dié simbool op betekenismatige vlak sterk ooreenkoms vertoon met die watersimbool. Hoewel die grondsmbol herhaaldelik in die teks voorkom, kom dit nie eksplisiet in die begin en einde van die teks voor nie en sal ek in my bespreking minder aandag aan dié simbool bestee. Daar sal egter aangetoon word dat dié simbool in die bundel onder bespreking dikwels met die watersimbool verbind kan word, byvoorbeeld in die simbool van die windpomp wat water uit die grond na die oppervlak bring. Daar sal geredeneer word dat al die bogenoemde simbole as argetipiese simbole beskou kan word.

Eerstens is dit egter nodig om die betekenis van *argetipiese simbole*, soos dit in hierdie artikel gebruik word, te omskryf.

In teenstelling met Freud wat glo dat die persoonlike onbewuste geen argetipes of simbole bevat nie, maar net tekens of beelde (Jacobi 1974:90), voer Jung (1964:76) aan dat die “ware” simbool ’n “argetipiese simbool” is – ’n simbool wat intuïtief begryp word, maar wat nie in sy geheel geformuleer kan word nie. ’n Deel van die betekenis lê steeds buite taal en is in die simbool (of argetipe – wat hy in sy vroeë geskrifte ook “primordiale beeld” noem) self opgesluit. Hy beskou simbole as skakels tussen die argetipes en die bewuste. Argetipiese of primordiale simbole druk “ewige waarhede” uit – dikwels is dit religieuse simbole (Jung 1964:93). Hy toon verder aan dat die menslike psige in staat is om beelde in simbole te omskep om argetipiese intensies, behoeftes of insigte uit te druk soos benodig. Die mens skep dus argetipiese simbole om betekenis aan sy lewe te gee.

Jacobi (1974:75) verhelder Jung se siening oor simbole deur te verduidelik dat die bewuste (psige) simbole kan herken en ervaar. Wanneer ’n argetipe in reële tyd manifesteer, kan mens van ’n simbool praat en ’n simbool is dus ’n argetipe wat sigself sigbaar of voelbaar gemaak het. Wanneer ’n situasie in die bewuste gebied van die psige ontstaan, hou ’n argetipe se dinamiese kern die potensiaal in om sigself in die vorm van ’n simbool aan te meld. Simbole het altyd hul basis in die onbewuste argetipe, maar die bewuste verstand gee hulle vorm. Sodoende word die argetipe ’n konkrete beeld en tree op soos ’n voertuig (“vehicle”) wat sigself na die bewuste (psige) vervoer. Volgens haar is die simbool vir Jung ’n “geïnkarneerde argetipe” wat ’n universele oorsprong het (Jacobi 1974:90).

Hoewel die byvoeglike naamwoord “argetipiese” of “primordiale” nie altyd bygevoeg word in die definisies wat hier onder aangebied word nie, stem dié definisies op belangrike punte met Jung en Jacobi se beskrywings ooreen en sou ’n mens op grond daarvan kon redeneer dat dit hier eweneens om “argetipiese” simbole handel.

Met verwysing na Jung se teorie van die kollektiewe onbewuste, redeneer Cooper (1974:168) dat ’n argetipe ’n “node of psychic energy within the unconscious” is, en die simbool is dan “the medium by which it becomes manifest in the here and now of space and time”. Sy definieer die argetipiese simbool dan soos volg:

[...] a symbol, although it has objective visible reality, always has behind it a hidden, profound, and only partly intelligible meaning which represents its roots in the archetype. (Cooper 1994:168)

Cirlot (2001:xxx) wys op die didaktiese funksie van die simbool as tydlose objek met ’n “bo-natuurlike” waarheid waardeur die sienlike met die on sienlike in verband gebring word. Dit is wat Fromm (1951) as die intrinsieke verhouding tussen ’n simbool en sy betekenis beskou, hoewel simbole nie in alle tye en kulture noodwendig dieselfde betekenis het nie. Wat egter altyd geld, is dat simbole na ’n transendente waarheid verwys. Die essensie van die simbool lê, aldus Cirlot (2001:xxx), in “its ability to express simultaneously the various aspects (thesis and antithesis) of the idea it represents” en dat dit ’n gemaklike vloeï tussen die konkrete en die abstrakte (verskillende bewussynsvlakke) fasiliteer, sonder dat die een in die ander opgeneem word.

Ferreira (1982:3–4) wys daarop dat simbole (in teenstelling met metafore) deur ’n hele gedig (en by implikasie deur ’n hele teks) tot stand kom en uitgebrei word. Simbole is tekens van iets anders as dit waarna ’n bepaalde woord op die konkrete vlak verwys, en dit is belangrik dat die

leser bekend moet wees met die meerduidige semantiese waarde van die simbool, veral binne die kultuur waarbinne die teks ontstaan het. Sy omskryf 'n simbool soos volg:

Om 'n simbool te skep word in die gekreëerde wêreld 'n woord met 'n spesifieke doel geselekteer en georden om 'n spesifieke betekenisonderskeiding stelselmatig tot stand te bring deur 'n reeks vergelykende beelde wat 'n ooreenkoms tussen simbool en gesimboliseerde bevestig. (Ferreira 1982:4)

In die lig van die bostaande definisies en omskrywings bespreek ek voorts die simbole “wolf”, “moeder”, “water” en “grondwater” in die bundel *grondwater*.

3.2 Die wolf-/moedersimbool

Soos reeds aangetoon, roep die titel van die openingsgedig die titel van Estés (1992) se boek *Women who run with the wolves* op. In die Inleiding van dié boek maak Estés (2003:16) die stelling dat wilde wolwe en ongekunstelde vroue oor baie gemeenskaplike eienskappe beskik, soos die akkuraatheid van hulle instinktiewe aanvoeling, 'n voorliefde vir spel (by mense: kuns) en sterk familiebande. Sy wys daarop dat, vir Noord-Amerikaanse inheemse mense, die wolf simbolies is van skepping, asook van die lewe-dood-siklus.

Die wolf as moeder is een van die mees antieke simbole en kom reeds lank voor die geboorte van Christus in mondelinge letterkundes rondom die Middellandse See voor, soos in die mite van Romulus en Remus. Estés (2003:20) beskou die wolfsimbool as die argetipiese simbool van die oervrou en universele moeder wat onder inheemse Amerikaners onder andere bekend staan as *La Huesera*, *La Trapera* en *La Loba* (wolfvrou) – sy wat in die wildernis die gebeentes van wolwe bymekaarmaak en tot nuwe lewe oproep – dus 'n opstandingsritueel (Estés 2003:40–1). Wat in hierdie mites belangrik is, is dat die beendere van verskillende wolwe versamel word en dat dié onpare beendere deur die wonder van die dans en lied ([woord]kuns) saamgegroepeer en saamgebind word om 'n nuwe samehang, 'n nuwe lewe en 'n nuwe siel te skep (Estés 2003:41). In die psigoanalise verwys sowel Freud as Lacan na die begrip *twee moeders*, en Kessaci (2015) bring een van dié moeders direk in verband met die wolfsimbool. Enersyds is dié moeder die *lupus femina*, die vroulike wolf/wolvin, wat hy met wildheid en/of vryheid assosieer. Andersyds is dié figuur ook *luperca*, die vergodelikte wolvin wat die tweeling Romulus en Remus grootgemaak het. Wiseman (1995:71) wys tereg daarop dat die mite van Romulus en Remus een van die belangrikste Europese ontstaansmites is en dat “the fierce mother wolf and twin deities were strong protective symbols”.

Lotman (1977:212) betoog, soos aangetoon, dat die raam van 'n literêre werk bestaan uit die begin en die einde van die teks – sterk gemerkte plekke wat die algemeenste kulturele modelle weerspieël, in hierdie geval mites en spesifiek *ontstaansmites*:

The heightened role of the beginning as the fundamental boundary is typical for many myths or texts of the early Middle Ages. This corresponds to the fact that the opposition “existence vs. non-existence” was viewed in terms of the opposition “created vs. not-created”. The act of making, of creating, is an act of beginning. Therefore that which has a beginning exists [...] Not only lands, but also clans and families exist if they can point to their founding fathers.

Jolles (1968:96) beskou die mite (eenvoudig gesproke) as die antwoord op die vraag: “Waar kom dit vandaan?” Hy voer as voorbeeld die Bybel aan wat in Genesis 1:1 begin met die skeppingsmite: “In die begin het God die hemel en die aarde geskep” (Bybel 2020:1). Ook in outobiografiese tekste is dit nie vreemd dat die teks begin met ’n familieregister en/of die geskiedenis van die voorgeslagte nie. Ons sien dié mitologiese beginkodes wat hier bo kortliks geskets is, ook in die bundel *grondwater*.

Die openingsgedig, “geboorte van ’n wolvin” (9) begin met die reël “ek is in droefnis gebore” en beskryf dan die geboorte self, beginnend by die geboorteproses en die eerste asemteug van die spreker. Dan word die vroeë jare van die spreker opgeroep (“soms het my pa my teen sy harige lyf gewieg”). Die ouers word beskryf as “’n wolwepaar”. Die grootwoordproses hang saam met metafore van eensaamheid en droefnis (“eensaam het ek grootgeword”; “melancholie”; “alleen”; “die lyding van ’n lam”) totdat die spreker uiteindelik verklaar: “ná ’n leeftyd is my winterpels ’n dikker vel” en “aan my woorde kan jy vat – / byt kan ek nie.” Hierdie gedig herinner inderdaad sterk aan die argetipiese ontstaansmite en verwys beslis ook na Estés (2003:38–50) se wolfsvrou deur woorde soos “pels”, “vel” en “byt”.

Ook ander kenmerke wat eie is aan die (ontstaans)mite kom in die openingsgedig voor, onder andere die klem op die moeder wat geboorte gee – ’n handeling gelaai met argetipiese betekenis. Die geboorteproses word innig verweef met metafore van dood: die spreker is gebore “in die jaar toe ’n groot oorlog verby was”. Tydens die geboorte verkeer haar moeder in doodsgevaar. Direk na die geboorte het haar pa “ontweën oor die dood van sy broer / die dood van sy suster, sy ma en pa [...]”

Die idee van die wilde wolfsvrou wat deur Estés in verband gebring word met die kunstenaar en skeppende werk (sien Estés 2003:37–50), word in dié gedig opgeroep deur die vryheid van beweging wat die digter in haar jeug geniet (“versigtig die vlaktes verken / skuilgehou in grasskadu’s [...]).

Die openingsgedig van die bundel onder bespreking kan inderdaad beskou word as ’n soort ontstaansmite waarin die belangrikste kodes aanwesig is wat die bundel as geheel rig. Dit wat die wolf simboliseer, kom hier én dwarsdeur die bundel in uiteenlopende beelde, metafore en simbole voor.

Volgens die webblad *Pure Spirit* (2021), kom die moeder-aspek van die wolf onder andere na vore in die sage van Merlin wat tydens sy periode van waansin deur ’n vroulike wolf begelei en beskerm is. Hierdie mite herinner aan die verhaal van Romulus en Remus en plaas die klem op versorging as aspek van die wolf- én die moedersimbool. Jung (1968:81–4) beskou die moeder-argetipe as een van die belangrikste argetipes van die Kollektiewe Onbewuste. Dié argetipe manifesteer dikwels as die figuur van die moeder, die ouma, stiefmoeder en skoonmoeder of ander versorger-figure. Hoewel die wolf as sodanig slegs in die openingsgedig teenwoordig is, kom die argetipe wat dit verteenwoordig (die moeder) dwarsdeur die bundel voor. Wanneer ek dus die moeder-argetipe bespreek, impliseer dit ook die wolf wat as argetipiese simbool met die moeder-simbool oorvleuel.

In *grondwater* kom hierdie argetipe by herhaling voor, byvoorbeeld in die gedig “ferdinand” (14) in die vriendskap van ’n oom wat tot sy dood geduur het: “elke jaar sou hy my bel met my verjaarsdag op 17 desember”. “[V]roegoggend” (18) is ’n elegie oor die digter se skoonmoeder. In “inventaris van ’n geraamde verloop” (43) herinner sy haar die koestering van ’n familie:

gekoester tussen palms
waar ma en pa oumas en oupas
agter ruite my naderwink:
kom huis toe, kind

Die vernaamste manifestasie van die moeder-argetipe is die elegieë vir die digter se eie moeder (66–86). In “brief” (83) speel die versorgingsaspek van die moeder ’n rol:

hier eindig alles dan, die somtotaal
van my eie jarigheid, immer die verdwaalde
poeremot wat in jou lampies lig
dikwels heling soek, selfs in die bietjies
hitte einde toe, my kop in jou nekolte
laat weeklaag met mompeling toegeol in meel

en op bladsy 84: “hoe binnenslyf jou stem kan troos”.

Wat interessant is, is hoe die digter teen die einde van haar moeder se lewe as dogter die moeder-rol teenoor haar ma vervul:

ek vul jou met voorliefdes: ’n bak
vol vla en aarbeijellie ...

(72)

En:

ek room jou skurwe voete in

(73)

In Afdeling 5 word verskeie gedigte by name aan die digter se kleinkinders opgedra – sy is dus nou die ouma wat haar kleinkinders met liefde en verlange “versorg”:

graag sou ek jou weerloosheid
in een woord wou argiveer, maar woorde
verskiet

(92)

in my arms roer die kleinkind
om later te troos in Afrika

(96)

In die gedig “ontmoetings” (99–101) word herinneringe aan ’n vriendin en ’n niggie opgeroep waarin klem gelê word op die versorgingsaspek van die moeder in reëls soos “koesterend tot in haar vingerpunte” (99); in die handeling “sy skink rooibostee” (99) en “ons [...] omhels en hou hande vas” (100).

Net soos die openingsgedig, kan die tweede gedig in die bundel, “die plek waar ek eens gewoon het” (10) ook as ’n ontstaansmite beskou word, maar dit kan ook verbind word met die simbool van opwekking uit die dood (herinnering is inderdaad lewegewing aan die verlede). (Daar is reeds gestel dat die wolf ’n belangrike simbool van lewegewing en opwekking uit die dood is.) In die tersaaklike gedig gaan die oorsprong terug “na die wieg / van my eie mensdom” met verwysings na “sterkfontein” en ’n “kalksteengrot”. “Opwekking” van die dooies deur middel van herinnering is ’n belangrike motief dwarsdeur die bundel.

In die gedigte “ferdinand” (14–5) en “berig in klip” (16–7) word gestorwe familieledede deur die digterswoord tot lewe opgeroep – “herhaal ek jou naam” (76); “ek verbeel my my ma [...] ek herinner my haar stem” (85). Die noue verbondenheid van lewe en dood word veral vooropgestel in Afdeling 4 van die bundel (“palm in die hand”), wat bestaan uit lykdigte oor die spreker se oorlede moeder waarin die noue verband tussen die spreker en haar moeder telkens uit die verf kom. In hierdie gedigte gee die digterswoord opnuut lewe aan die gestorwene. Die moeder as simbool van lewegewing speel in dié afdeling eweneens ’n belangrike rol, soos in die gedig “uitskotvers”: “ek is van jou en jy / die moederbord waaruit ek kom” (70), asook die verwysings na die moeder se bekken met die implisiete verwysing na die baarmoeder in die gedig “bekken” (67).

In “digter” word die handeling van La Loba/La Huesera/La Trapera opgeroep wanneer sy die geraamtes van dooie wolwe deur haar kuns lewe gee: Die fotograafdigter “flans / ritme, struktuur en betekenis saam. /hy skep ’n nuwe foto [...]” (35). Dieselfde idee word vergestalt in “al die woorde” (44), ’n gedig wat oor die skryfproses handel:

[...] iedere mens wat so baie wil sê
het geen keuse

as om nou woorde op te breek
om gedagtes soos drome
geheel en al anders
neer te lê[.]

In die slot van die bundel word die moeder slegs as argetipe geaktiveer – die moeder self is hier deel van die ouerpaar, soos in die openingsgedig (“wolwepaar”). Uit die openingsgedig is dit egter duidelik dat die digter se vader ook aspekte van die moeder-argetipe vertoon (hy wieg byvoorbeeld die kind teen sy bors) (10). Daarom kan die verwysing na beide ouers in die slot van die bundel – in aansluiting by die eerste gedig – beslis gelees word as ’n sikliese verwysing na die aanvang van die teks: “ek hoor my ma en pa roep” (103); “ma en pa nie meer hier nie / albei saliger” (103) en “skaakstukke tussen my en pa / tee en koekies aangedra deur ma” (104). Hier word die moeder-argetipe op dieselfde wyse geaktiveer as in die openingsgedig waar die digter hulle ’n “wolwepaar” noem en word dit duidelik dat die ouerpaar nou argetipiese betekenis het, dat hulle (deurdadig hulle in die slot as eenheid – paar – optree) as’t ware hulle persoonlike en gender-identiteit verloor om ’n “mitologiese (universele) standpunt” te maak (Jung 1975: 257–64).

Uit hierdie hoofpunt het dit geblyk dat die moeder, soos in die bundel verteenwoordig deur die digter se moeder, die digter as moeder/grootmoeder, die wolf, die vader en ander liefdegewende figure stelselmatig as argetipe uit die verf kom (sien Ferreira 1982:3–4). Dié argetipe word verbind met transendente eienskappe soos lewegewing, liefde, verlange, troos, heling,

ensomeer (sien Cirlot 2001:xxx) en vertoon, psigoanalities beskou, belangrike ooreenkomste met die watersimbool wat eweneens dikwels in die bundel voorkom.

3.3 Die water- en grondwatersimbool

Die kunswerk *Distant landscape* van Miller-Vermeulen wat op die voor- en agterplat van *grondwater* afgebeeld is, suggereer die belangrike funksie van die watersimbool in die bundel. Die woord *water* kom by herhaling in die bundel voor. Daarmee saam hang die boorgat en die windpomp, hoewel albei dié simbole ook in die bundel ander spesifieke simboliese betekenisse het.

Water is een van die mees antieke simbole wat waarskynlik in elke kultuur voorkom. Vir die Egiptenare het water die primordiale oseaan verteenwoordig waaruit alle lewe voortkom. Die Vedas beskou water as 'n simbool van die moeder, terwyl water sedert die vroegste tye in Indië die begin en einde van alle dinge verteenwoordig het (Cirlot 2001:364). Jung (1976:319–20) wys daarop dat water die “mees moederlike” simbool op aarde is en verbind dit dikwels met die baarmoeder, die fisiese oorsprong van lewe (vgl. Jung 1976:309–10, 320, 329) én met die begin van 'n spirituele lewenspad (Jung 1959:34–8). In dié opsig is dit veelseggend dat die Bybel begin en eindig met verwysings na water as spirituele simbool ('n tipiese sikliese struktuur wat dui op die belangrikheid van die watersimbool in die Christelike godsdiens). In Genesis 1:2 lees ons: “Die aarde was woest en leeg, en donkerte was oor die oerwater. Maar die Gees van God het oor die water gesweef” (Bybel 2020:1). Openbaring 22:1 sê: “Toe het die engel aan my 'n rivier met die water van die lewe gewys. Dit was helder soos kristal, en het gestroom uit die troon van God en die Lam” (Bybel, 2020:323). Jesus is in die Jordaanrivier gedoop en tot vandag word Christene met water gedoop wat nuwe lewe in God simboliseer. Jung (1976:319–20) beskou water as die algemeenste simbool van die mens se onbewuste en voer aan dat kontak met water heenwys na spirituele suiwering en dat onderdompeling in water altyd geestelike groei voorafgaan: “The descent into the depths always seems to precede the ascent” (Jung 1959:34–8).

In hierdie opsigte stem die watersimbool dus grootliks ooreen met die simbool van die wolf, soos dit onder andere deur Estés (2003) en Wiseman (1995) geïnterpreteer word. Wanneer water as simbool van dood en wederopstanding gesien word (bv. die sakrament van die doop), stem dit ooreen met die handeling van die wolfsvrou wat lewe aan die dooie beendere gee. Cirlot (2001:365) voer aan: “[...] water stands as a mediator between life and death, with a two-way positive and negative flow of creation and destruction” omdat dit die oorgangselement tussen die eteriese elemente, lug en vuur, en die soliede element grond is. Hierdie simboliese betekenis kom veral voor in die gedigpaar “vroegoggend” en “deur die wind” wat in die bundel direk langs mekaar staan (18–9). In die eersgenoemde gedig sterf die skoonmoeder en “vlieg weg na elders / waar die water helder glas”. In die gedig “deur die wind” word die weerkaatsings-aspek van water geaktiveer deur verwysings na glas en spieëls wanneer die skoonmoeder sterf. Water is die simbool wat met identiteitskepping, nadenke en transformasie verband hou, veral wanneer water as oorgangselement gesien word of as spieël dien waardeur die psige beskou kan word (soos ook in die Narcissus-mite).

Die simbool van die boorgat (die “*grondwater*” van die titel) kan myns insiens in verband gebring word met Jung se teorie dat die afdaal in die dieptes van die water 'n belangrike handeling is wat spirituele groei en suiwering voorafgaan (Jung 1959:34–8). Elders (Jung 1963:188–90) verwys Jung na 'n aspek van die psige wat hy aanvanklik die Ka en die

“negatiewe aspek van die anima” genoem het, maar wat ooreenstem met dit wat hy ook (Von Franz 1964:168 e.v.) (onder andere) die “skadu” noem: “In meiner Phantasie kam die Ka-Seele von unten aus der Erde wie aus einem tiefen Schacht” (Jung 1963:188). (“In my verbeelding het die Ka-siel onder uit die aarde gekom soos uit ’n diep skag.”) Die feit dat die boorgat water uit die dieptes van die aarde (grond) bevat, veronderstel dat daar afgedaal moet word na die dieptes ten einde dié water na die oppervlak te bring. Die boorgat kan in Jungiaanse psigoanalitiese teorie, benewens die skadu, ook die donker dieptes van die onbewuste verteenwoordig (Von Franz 1964:168) en die afdaal na die ondergrondse waterbron (deur ’n diep skag) kan beskou word as ’n simbool van spirituele suiwering en ontwaking (Jung 1959:34–8). Die donker water sou as sodanig as die skadu-argetipe beskou kon word waarmee die individu in aanraking moet kom voordat geestelike volwassewording (ook *individuasie* genoem – sien o.a. Von Franz 1964) kan plaasvind.

Cirlot (2001:369) bespreek nie die boorgat as simbool nie, maar wel die put. Sekere simboliese eienskappe van die put is myns insiens ook op die boorgat van toepassing, naamlik “drawing out and upwards the numinous contents of the deeps”. In Joubert se bundel word die optrek van die water uit die dieptes van die aarde/grond (die boorgat) deur die windpomp gefasiliteer. Die boorgat en die windpomp is simbole wat by herhaling in die betrokke bundel voorkom (bv. 10, 20, 22, 102). Dit is interessant dat Cirlot ook die put as simbool van die siel beskou – volgens sy opinie beslis ’n vroulike simbool. In die boorgat word die temas “grond” en “water” wat die titel van die bundel vorm, verenig – dus ’n komplekse simbool as water wat uit die grond kom.

In die “raam” (die eerste drie en laaste drie gedigte) van die bundel kom enkele verwysings na water voor. In die tweede gedig word melding gemaak van “sterkfontein”, die plek wat geassosieer word met die ontstaan van die moderne mens en wat letterlik sterkvloeiende water beteken. In die gedig “palmboom” (11) kyk die digter terug na haar kinder- en grootwordjare: “dis waar ek geduik het / in ’n warmwateroog op ’n trekker se / gladde binneband gespeel het dis daar waar / ek met ’n seun hand aan hand / op twaalf / in veldpaaie sou stap [...]”. In hierdie reëls is die volgende simbole belangrik: die “duik” (onderdompeling) in die water wat mag dui op die begin van ’n nuwe lewensfase, dalk ook die “afwas” van haar kindwees (’n soort suiwering en liminale handeling); die “oog” van die fontein word dikwels met suiwering en hernuwing verbind (Cirlot 2001:369), asook met spirituele energie (“life-force”) (Cirlot 2001:113); dat die spreker “hand aan hand” stap met ’n seun mag daarop dui dat sy haar kindwees agtergelaat het en ’n ontluikende volwassene geword het. Cirlot (2001:113) voer verder aan dat die oog van die fontein die ontmoetingspunt is van paaie wat na die vier uiteindes van die wêreld verwys. As sodanig simboliseer dit die beginpunt van die lewensreis en bepaalde keuses wat die individu moet maak. Jung beskou die oog van die fontein onder andere as die setel van die kindertyd waarna die ouerwordende mens smag, maar ook as die plek waar identiteitskepping plaasvind (die “siel”) (sien Cirlot 2001:113).

Beskou in die lig van die bostaande, sou ’n mens dan die gedig “palmboom” (11) kon interpreteer as die beskrywing van ’n drempelervaring waarin die drupel van kindwees oorgesteek word en die “ek” van die digter se kinderlike identiteit “gereinig” of “gesuiwer” word, sy in die dieptes afduik, en as ontluikende volwassene die wêreld betree. Dit is insiggewend dat sy haarself in dieselfde gedig beskryf as “die kind met die milde waterbron in haar sig” (11), wat, na aanleiding van die bostaande bespreking, onder andere geïnterpreteer mag word as “die kind wat besig is om groot te word” of “die kind wie se lewe nog voorlê”.

In die slotgedig van die bundel word ook na water verwys. In hierdie opsig is die sirkel voltooi. Dit is egter ironies dat die “sterkfontein” (“sterk fontein”) en die “milde waterbron” waarna op bladsy 11 verwys word, nou ’n “waterplas” is en dat die spreker “vir oulaas” uit die “drupkrake” van die krans drink. Die spreker keer terug na die waterbron, maar (by implikasie) as ’n nuwe mens, iemand wie se lewensiklus byna voltooi is. Die “milde waterbron” en sterkvloeiende fontein het in ’n gedrup verander.

Die windpomp as simbool kom in twee gedigte in die raam van die bundel voor. In “die plek waar ek eens gewoon het” (10–1) word na die windpomp verwys “waar brakwater / pomp en klimtol oor my hand”. In samehang met die woord “sterkfontein” (“sterk fontein”) in dieselfde gedig, kan dit as ’n simbool van oorvloed vertolk word en sou dit kon dui op sterk kreatiewe kragte wat uit die dieptes van die “siel” of die persoonlike of kollektiewe onbewuste na die bewuste van die spreker vloei. In “jeughuis, mentzlaan 4” (102) “drup die woorde soos boorgatwater / en glimmer weg in kindersand”. Dieselfde gedig konstateer dat “die geraamte van die windpomp [...] afgebreek [is]”. Ook hierdie beelde kan, soos ek hier bo met die watersimbool aangetoon het, as ’n sirkelgang beskryf word in dié sin dat die boorgat en die windpomp weer in die slotgedigte geaktiveer word. Weer eens is dit egter ironies dat die oorvloed (aan kreatiewe energie) verskraal tot gebrek, veral gelees saam met die gedig “so is die dood” (54) met die slot: “so is die dood: vallende water / wat ’n leeftyd se uitgeskilde / spoelklip doof”. Die implikasie is dat die ouer “ek” al hoe minder in staat is om te put uit die kreatiewe onbewuste wat intussen “in kindersand” weggesyfer het, dat die windpomp wat kreatiwiteit fasiliteer, “afgebreek” is.

Die watersimbool wat in die inleiding as belangrike kode voorkom, is een van die belangrikste semantiese merkers wat dwarsdeur die bundel in ’n uiteenlopende verskeidenheid betekenis-konnotasies of simbole voorkom. Hoewel talryke voorbeelde aangehaal sou kon word, gaan ek eksemplaries te werk deur slegs een voorbeeld uit die “binneteks” te bespreek.

rietbos

ek dryf
op water

oral in die bome sit voëls
hulle roep skadu’s uit die grond op:
word wakker in hierdie lig!

Gewigloos
sirkel ek deur die swembad

Gedagteloos
terwyl die windpomp elders draai

die rietbos skuur
soos verroeste masjinerie

vir jou en hulle naby jou
is weinig troos

ek hang in boorgatwater
met my palms oor my bors gevou

die swaels vlieg heen en terug:
 laat haar gaan
 laat haar rus

hulle ma het gedoen wat sy met liefde kón

dryf
in water
dryf dan op jou rug
en kyk na die sterre
 soos duisende vlamme
 op 'n dooie see

“[R]ietbos” (20–1) is een van die gedigte waarin water as eg Jungiaanse simbool geïnterpreteer kan word (vgl. bv. Jung 1976:309–10, 320, 329). Die “dryf/ op water” wys heen op 'n liminale sone of onvaste toestand wat dikwels geassosieer word met kreatiwiteit, herlewing, en veral met die konstruksie van 'n nuwe identiteit en die invloed van kreatiewe kragte vanuit die onbewuste (Henderson 1964:151–7; Turner 1966:65–6; 94–7). Water simboliseer in hierdie gedig die spieël wat introspeksie suggereer, maar dit is ook die simbool van nuwe geboorte (vrugwater) in dié sin dat identiteitskonstruksie geïmpliseer word (Jung 1976:319–20). Hier het water dan weer die argetipiese konnotasie met vrugwaters, veral aangesien daar in die volgende reëls van die gedig verwys word na die moeder.

Die voëls wat “skadu's uit die grond op[roep]” dui op die teenwoordigheid van die skadu-argetipe (Von Franz 1964:168–76) wat 'n belangrike rol in individuasie (of die vind van die eie identiteit) speel. Die skadu-argetipe word in gedigte aan die begin en einde van die bundel deur die boorgatsimbool opgeroep – verwysings na die “windpomp [wat] elders draai” en die stelling “ek hang in boorgatwater” in dieselfde gedig sinspeel inderdaad op kontak met die kollektiewe of die persoonlike onbewuste van die spreker (sien bespreking hier bo).

Voëls is 'n bekende Jungiaanse simbool (Henderson 1964:151–7) wat, net soos water, met liminaliteit verband hou. Henderson (1964:152) verbind voëls met oorgange en bevryding (inisiëring). Oor die aktivering van die voëlsimbool in die later tye van 'n mens se lewe, voer hy aan dat dit dikwels dui op die behoefte aan bevrydende verandering, maar dat geen oppervlakkige verandering op die duur sal bevredig nie, “unless there has been some inner transcendence of old values in creating, not just inventing, a new pattern of life” (Henderson 1964:152). As sodanig sou daar dus beweer kon word dat die voëlsimbool 'n aspek van die moeder-/geboortesimbool is, aangesien dit dui op die “geboorte” van 'n nuwe of gewysigde identiteit.

In hierdie hoofpunt is daar gefokus op die argetipiese simbole “wolf”, “moeder”, “water” en “grondwater”. Daar is aangetoon dat veral die wolf-, die moeder- en die watersimbool op 'n nie-konkrete, transendente vlak groot ooreenkomste met mekaar vertoon en dat ook die simbool van die boorgat (wat “grondwater” verteenwoordig) 'n simbool is wat met geestelike suiwering en hergeboorte/identiteitskepping in verband gebring kan word. Uit die bespreking behoort dit duidelik te wees dat simbole altyd slegs 'n “partly intelligible meaning” het (Cooper 1994:168)

en dikwels meerduidig en ambivalent is. Daar is aangetoon dat die betrokke simbole dwarsdeur die teks voorkom. Verder is interpretasies van die simbole aan die hand gedoen waaruit dit duidelik word dat die betekenis van simbole onvas is en selfs kan wissel. Sowel die wolf- as die watersimbool word dikwels geassosieer met skepping, dood-en-lewe en hergeboorte of transformasie; beide simbole is sterk matriargale simbole waarin geboorte dikwels ook die skepping van kuns impliseer. Water is, benewens 'n sterk moedersimbool, dikwels simbolies van suiwering, die vind van nuwe insig en die skep van 'n nuwe identiteit (veral in samehang met die boorgat- en windpompsimbool). Veral wanneer die waters onder die aarde (die boorgat) bedoel word, mag dit dui op die skadu-argetipe wat met individuasie verband hou en die optrek van dié waters uit die aarde (deur die windpomp) impliseer dan die vloeï van kreatiewe energie vanuit die “donker” onbewuste.

4. Ten slotte

Die doel van die artikel was om vas te stel in welke mate Marlise Joubert se bundel *grondwater* 'n egte sikliese struktuur vertoon met 'n kodifiserende aanvang en 'n mitologiese slot, én of bepaalde simbole wat in die teks voorkom, merkers is wat inspeel op die interpretasie van die hele bundel.

Dat die begin van die teks 'n tipiese kodifiserende funksie vervul (Lotman 1977:211), behoort uit die bespreking in die tweede hoofpunt duidelik te wees. Al die belangrikste kodes wat in die bundel voorkom (die moeder, wolf, water en grondwater/boorgat/windpomp) en wat die tematiese onderbou van die teks vorm, is in die eerste drie gedigte van die bundel teenwoordig. Of die slot van die bundel inderdaad 'n *egte* mitologiese funksie vervul en die voorafgaande deel van die teks in die vorm van “pure essence” (Lotman 1977:211) reflekteer, is debatteerbaar. Dit is inderdaad so dat daar in die slotgedigte terugskouend na al die beginkodes verwys word – iets wat tipies in ontstaansmites voorkom, aldus Lotman (1977:212). Dit word egter nie eksplisiet verwoord dat die spreker wat deurgaans in die gedigte teenwoordig is, tot *dieper* menslike insigte gekom het en 'n meer deurleefde en wyser mens is as die jong vrou na wie gedigte in die aanvang van die teks verwys nie.

Wat wel waar is, is dat die spreker tot die besef gekom het dat sy oud geword het, en uiteraard belangrike veranderinge ondergaan het. Dit is eweneens veelseggend dat die ouers, wat in die begin van die teks afsonderlik genoem word, in die slotgedig slegs as *paar* optree en duidelik daar 'n argetipiese funksie vervul. Lees 'n mens die begin en die einde van die betrokke teks saam, is dit moontlik om die verloop van die lewe wat in die verskillende afdelings van die bundel uitgebeeld word, binne die algemeen-menslike tematiek van jeug-ouderdom en lewe-dood te plaas.

Indien die slot wel 'n *eg* mitologiese funksie vervul, is dit subtiel in die teks ingebou, soos ek hier bo aangetoon het, maar nie op dramatiese wyse teenwoordig, soos dikwels in narratiewe tekste die geval is nie. Hieruit behoort dit duidelik te wees dat die praktyk van tekskonstruksie nie noodwendig die teorie navolg nie. Teorie word immers afgelei uit reeds bestaande tekste. Kunsskepping is 'n kreatiewe proses en hoewel kunstenaars kuns skep binne die gees en verwagting van die *Zeitgeist*, is kleiner afwykings van die teoretiese norm die reël en nie die uitsondering nie.

'n Verdere rede waarom die slot nie duidelik uitstaan as mitologiese, universele of transendente “verdieping” van die voorafgaande teksgegewe nie en waarom aangevoer sou kon word dat ons hier nie met 'n “egte sikliese struktuur” te make het nie, is omdat die bundel as geheel juis gerig is op mitologiese (transendente/universele) waardes en omdat die simbole waarna hier bo verwys word, dwarsdeur die teks universele betekenis het (bv. lewe-dood; jeug-ouderdom). Die vraag is dan: Moet hierdie bundel (wat, hoewel nie Marlise Joubert se laaste nie, dan tog wel 'n bundel wat tipiese laatwerk bevat) nie in sy geheel gelees word as deel van 'n mitologiese “slot” of einde van haar oeuvre nie? Indien die digter se hele oeuvre gelees word binne Lotman se teorie oor die begin en einde van tekste, behoort so 'n studie insiggewende lig op Joubert se werk as geheel te werp.

Daar is eweneens aangetoon dat bepaalde simbole en kodes as kohesie- en koherensiekragte funksioneer wat die bundel as eenheid saambind, as semantiese steunpunte dien en selfs 'n mate van narratiwiteit aan die teks verleen. Dit behoort duidelik te wees dat die gebruik van argetipiese simbole soos die wolf, die moeder, water en grondwater as referensiële skakels dien wat addisionele betekenislae (veral 'n universele betekenis) tot die teks as geheel toevoeg (sien Segal 1998). Die belangrikste simbole is sowel in die raam as die “binne-tekste” teenwoordig. Enersyds laai die simbole in die raam die “binne-tekste” met betekenis, maar die teenoorgestelde is ook waar, naamlik dat die simbole in die “binne-tekste” die betekenis van die “raam” verruim en sodoende 'n siklus vorm. Sodoende word kohesiekragte tussen gedigte en afdelings in die bundel bewerkstellig, maar word ook die oorhoofse koherensie van die teks positief beïnvloed.

Bibliografie

Altybayeva, S.M. en E.S. Sagyndykov. 2018. Cultural code and myth poetic modelling in the structure of the artistic text. *News of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan*, 5(321):5–11.

Barthes, R. 1974. *S/Z*. R. Miller (vert.) New York: Blackwell.

Bal, M. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen*. Tweede uitgawe. Muiderberg: Coutinho.

Beck, C.H. 2018. Tausendundeine Nacht: Das arabische Original – erstmals in deutscher Uebersetzung.

Borah, P. 2011. Conceptual issues in framing theory: a systematic examination of a decade's literature. *Journal of Communication*, April:246–63.

Bybel. 2020. *Die Bybel 2020-vertaling*. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Cirlot, J.E. 2001 [1962]. *A dictionary of symbols*. Tweede uitgawe. Vertaal deur J. Sage. Londen: Routledge.

Cloete, T.T. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cooper, C. 1974. *The house as symbol of the self*. In Giseking e.a. 1974.

Dowden, K. 1996. Homer's sense of text: Homeric "Text", Cyclic "Text". *The Journal of Hellenic Studies*, 16 (November):47–61.

Entman, R. 1993. Framing: toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51–8.

Estés, C.P. 1992. *Women who run with the wolves: Myths and stories of the wild woman archetype*. New York: Ballantine Books.

—. 2003. *Die Wolfsfrau: die Kraft der weiblichen Urinstinkte*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Ferreira, J. 1982. Die terugkerende simbool in die poësie van Breyten Breytenbach. MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

Fromm, E.S. 1951. *The forgotten language – an introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Genette, G. 1980. *Narrative discourse: An essay in method*. Vertaal deur J.E. Lewin. New York: Cornell University Press.

—. 1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Vertaal deur J.E. Levin. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, G. en M. Maclean. 1991. Introduction to the paratext. *New Literary History*, 22(2):261–72.

Giseking, J.J., W. Mangold, C. Katz, S. Low en S. Saegert. 1974. *The people, place and space reader*. Londen: Routledge.

Goffman, E. 1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Henderson, J.L. 1964. *Ancient myths and modern man*. In Jung (red.) 1964.

Jacobi, J. 1971. *Complex, archetype, symbol in the psychology of C.G. Jung*. Vertaal deur R. Manheim. Princeton: Bollingen.

Jennings, C. 1999. English and American literature from University of Warwick. <https://www.quora.com/What-is-a-cyclical-structure-in-English-literature> (14 Mei 2020 geraadpleeg).

Johl, J.H. 1992. Raamvertelling. In: Cloete (red.) 1992.

Jolles, A. 1968. *Einfache Formen*. Vierde druk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

—. 2011. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Sprüche*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Vierde druk, 1968).

https://www.dbnl.org/tekst/joll001einf01_01/joll001einf01_01.pdf (6 Desember 2021 geraadpleeg).

Jung, C.G. 1953 [1975]. *Letters. Volume II*. Vertaal deur G. Adler en R.F.C. Hull. Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd.

—. 1959. *Collected works of C.G. Jung, Volume 9 (Part 1): Archetypes and the collective unconscious*. Vertaal deur G. Adler en R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press.

—. 1963. *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.

—. 1964. *Approaching the unconscious*. In Jung (red.) 1964.

Jung, C.G. (red.). 1964. *Man and his symbols*. New York: Anchor Press.

Jung, C.G. 1968. *Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9, Part 1*. Tweede uitgawe, Princeton: Princeton University Press.

—. 1976 [1964]. *Collected works of C.G. Jung. Symbols of transformation*. Vertaal deur R.F.C. Hull. Princeton: Bollingen.

—. 2011. *Ausgewählte Schriften*. Onder redakteurskap van V. Kast en I. Reidel. Ostfildern: Patmos Verlag.

Kessaci, L. 2015. Antagonistic and “ravaging” figures of the mother. *Recherches en Psychanalyse*, 2:133–9.

Lotman, J. 1977 [1971]. *The structure of the artistic text*. Michigan: University of Michigan.

Odendaal, B.J. 2012. Resensie: *Splintervlerk. Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1):186–8.

PureSpirit. 2021. Wolf symbolism. <http://www.pure-spirit.com/more-animal-symbolism/320-wolf-symbolism#:~:text=Wolf%20is%20a%20symbol%20of,control%20over%20our%20own%20lives>. (10 Maart 2021 geraadpleeg).

Richardson, B., J. Phalen en P. Rabinowitz (reds.). 2002. *Narrative dynamics: Essays on time, plot, closure, and frames*. Columbus: The Ohio State University Press.

Riva, M. 1999. *Decameron* Web. https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/frame.php (18 Mei 2020 geraadpleeg).

Segal, R.A. 1998. *Jung on mythology*. Princeton: Princeton University Press.

Stauder, J.-R. 2005. Autobiography as a spiritual practice. *Journal of Gerontological Social Work*, 45(3):249–69.

Studniarz, S. 2017. *Narrative framing in contemporary American novels: Twice-mediated fiction*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

- Taljard, M. 2019. Resensie: *grondwater* (Marlise Joubert). <https://versindaba.co.za/2019/03/03/resensie-grondwater-marlise-joubert/> (12 Mei 2020 geraadpleeg).
- Tomashevsky, B. 2002. Story, plot, and motivation. In Richardson e.a. (reds.) 2002:164–78.
- Turner, V. 1966. *The ritual process: Structure and anti-structure*. New York: Cornell University Press.
- Von Franz, M-L. 1964. *The process of individuation*. In Jung (red.) 1964.
- Walker, S. 2002. *Jung and the Jungians on myth*. New York: Routledge.
- Wauch, P. 1992. *Practising postmodernism reading modernism*. Edward Arnold: Londen/New York.
- Wiseman, T.P. 1995. *A roman myth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolf, W. 2006. Framing borders in frame stories. In Wolf en Bernhart (reds.) 2006: 179–206.
- Wolf, W. en W. Bernhart (reds.). 2006. Framing borders in literature and other media. New York: Rodopi.

Eindnotas

¹ Sien byvoorbeeld bl. 26: “elke jaar is naatloos / ingeruit in ’n raam”; bl. 77: “dat jy uit die fitoraam hoor / hoe almal jou waarderend groet”, benewens verskeie verwysings na vensters en ruite in die bundel (bv. bl. 30, 43, 70).

² Ek argumenteer dat hierdie bundel tot ’n groot mate ’n outobiografiese “verhaal” van die digter Marlise Joubert se lewe is. Ek redeneer dan dat die eerste afdeling ’n soort “skyfievertoning” van haar jeugjare is, dat die tweede afdeling ’n kortbegrip van die spreker se kunsbeskouing is; in die derde afdeling is verskeie outobiografiese feite vervat en dit handel oor die spreker se belewenis van veroudering; hierop volg dan die “verhaal” van die spreker se moeder waarin eweneens outobiografiese feite van die digter voorkom. Dié afdeling sluit aan by die voorafgaande, aangesien die dood die logiese uiteinde van die verouderingsproses is. In Afdeling 5 kom sketse van familieleden voor en uit die opdragte is dit duidelik dat ’n groot aantal van dié gedigte verwys na Joubert se direkte familie: haar man, haar kleinkinders en haar niggie. Die bundel eindig met ’n herbesoek van ’n verouderde spreker aan die plekke van haar jeug – die plekke waar Marlise Joubert, die konkrete outeur, grootgeword het. Uit hierdie argument behoort dit duidelik te wees dat die bundel tot ’n groot mate ’n kronologiese (verhaalmatige) verloop neem.

³ Dit is interessant dat sy troetelnaam haar verbind met haar ma en die proses van geboorte skenk in strofe twee.

⁴ ’n Bladsyverwysing sonder ander bronaanduiding verwys na Joubert (2019).