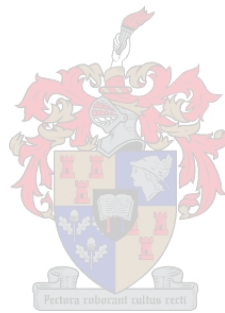


# Die liefdesgedig in die oeuvre van Marlise Joubert

Ingrid Woudstra



Tesis ingelewer ter vervulling van die vereistes vir die graad van Magister in die  
Fakulteit Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleier: Professor Louise Viljoen

Maart 2016

## Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum:.....

Handtekening:.....

## Opsomming

In hierdie studie word die aard en die ontwikkeling van die liefdesvers oor 'n tydperk van sowat 45 jaar in Marliese Joubert se oeuvre ondersoek. Dit is dus sedert die verskyning van haar debuut, *'n Boot in die woestyn* (1970), tot en met die publikasie van haar mees onlangse bundel, *Bladspieël* (2015). Alhoewel daar in Joubert se werk verskillende soorte liefdes is, byvoorbeeld die liefde tussen 'n moeder en kind of die liefde tussen vriende, val die klem in dié studie op die liefde tussen minnaars en spesifiek ook intieme liefde. Die aard van die liefdesverse in Joubert se oeuvre verander afhangend van 'n bepaalde lewensfase waarin die digter haarself bevind. Daar is dus sekere outobiografiese kenmerke wat in die liefdesverse voorkom en wat met die digter Joubert skakel. Ten spyte hiervan behoort die leser bewus te wees van die feit dat daar die moontlikheid is dat 'n vers 'n fiksionalisering kan wees.

Sommige akademici en kritici is van mening dat Marliese Joubert 'n digter is wat oor die hoof gesien is en dat haar posisie in die Afrikaanse literêre sisteem hersien moet word. Alhoewel die kanoniseringsproses nie in hierdie studie aandag geniet nie, word 'n hooftema in Joubert se werk, naamlik die liefde, ondersoek om te probeer vasstel tot watter mate dit 'n invloed gehad het op haar onderskatting. Met betrekking tot laasgenoemde behoort ander aspekte, soos tyds- en geslagsgebondenheid, ook in ag geneem te word, aangesien Joubert debuteer in 'n tyd toe die tweede feministiese golf in Suid-Afrika begin veld wen het en sy vanuit 'n vroulike ervaringswêreld en liggaam skryf.

Om die liefdesgedig in Joubert se oeuvre te ondersoek, moet daar gekyk word na die historiese ontwikkeling van die liefdesgedig – ook in Afrikaans. Om die term “liefdesgedig” te definieer, blyk reeds problematies te wees en daarom word 'n definisie, wat myns insiens die belangrikste kenmerke van 'n liefdesvers bevat, vir die doeleindes van hierdie studie gegee. Dit blyk dat die liefdestema sedert die 20ste eeu deur akademici in die letterkunde afgeskeep is, weens die uiters persoonlike aard daarvan. Tóg is dit 'n basiese menslike behoefte en lyk dit asof algemene lesers graag oor veral erotiek in literêre werke wil lees.

## Abstract

In this study the nature of the love poem in Marlise Joubert's oeuvre and the development thereof is being researched over a period of 45 years. It is thus since the appearance of her debut, *'n Boot in die woestyn* (1970), until the publication of her most recent collection of poems in *Bladspieël* (2015). Although there are different types of love in Joubert's work, for example the love between a mother and her child or love for friends, the emphasis in this study is on the love between lovers and specifically also intimate love. The nature of the love poem in Joubert's oeuvre changes depending on the phase of life in which the poet finds herself. There are thus certain autobiographical characteristics in the love poems that link with the poet Joubert. Despite this the reader should be aware of the fact that there is a possibility that a verse can be fictionalised.

Certain academics and critics are of the opinion that Marlise Joubert is a poet who did not receive the necessary recognition for her work and that her position in the Afrikaans literary system should be revised. Although the proses of canonization does not receive attention in this study, a main theme in Joubert's work, namely love, is researched in an attempt to determine to what extent it had an influence on her underestimation. Regarding the last mentioned, other aspects, such as time- and sex restraint, should also be kept in mind since Joubert debuted in a time when the second feminist wave started gaining field in South Africa and because she writes from the experience of a woman's world and body.

In order to research the love poem in Joubert's oeuvre, one has to look at the historical development of the love poem – also in Afrikaans. To define the term "love poem" already seems problematic and that is why a definition is given which, according to me, contains the most important characteristics of a love poem for the purposes of this study. It seems that the love theme in literature has been neglected by academics since the 20<sup>th</sup> century, because of its very personal nature. Yet it is a basic human necessity and it seems as though general readers really want to read about, especially erotica in literary works.

## Erkennings

Die volgende individue en instansies het dit vir my moontlik gemaak om hierdie tesis te skryf en ek wil hulle graag bedank:

- My studieleier, professor Louise Viljoen, vir haar hulp, ondersteuning, wysheid en goeie leiding
- Die personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch
- Doktor Amanda Lourens, wat my in my Honneursjaar bekend gestel het aan Marlise Joubert se verse
- Marlise Joubert, vir die aflegging van 'n reis met haar liefdesverse
- My moeder (Amelia-May Smit) en suster (Amelia-May Woudstra) vir hulle bystand, geduld en belangstelling
- My vriende (veral Hendrik van der Merwe, Christel Swart, Bibi Burger, Jonathan Amid, Mathilda Smit, Gerhard Viljoen, Nadine Lans, Bernard Lans, Trudi Fernandes, Wally Fernandes, Bernette Cotter en Michael Cotter) vir hulle raad en aanmoediging
- My Skepper, vir wysheid en insig
- Die volgende instansies wat my finansiële bygestaan het: Die Suider-Afrikaanse Vereeniging vir Nederlandistiek (SAVN) en die Hertzog-beursfonds
- Die eksaminatore van hierdie tesis, professor P.H. Foster en professor S.C. Smith

Ek [...]  
Het jou saamgedra soos 'n spieël  
En ek het jou geskryf  
Op die oop bladsy  
Van my treurigheid  
Jou naamlose woord

Ingrid Jonker (Aangehaal uit haar gedig “As jy weer skryf” wat in *Rook en oker* (1963), asook in haar *Versamelde werke* [Jonker 1994:118] verskyn.)

## INHOUDSOPGAWE

<b>HOOFSTUK 1: INLEIDING</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1 Inleiding</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2 Motivering en rasionaal</b> .....	<b>3</b>
<b>1.3 Probleemstelling</b> .....	<b>5</b>
<b>1.4 Werkwyse</b> .....	<b>6</b>
<b>HOOFSTUK 2: 'N HISTORIESE OORSIG VAN DIE LIEFDESGEDIG SE AARD EN ONTWIKKELING</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1 Inleiding</b> .....	<b>11</b>
<b>2.2 Definisies van die liefdesliriek en liefdesgedig</b> .....	<b>12</b>
2.2.1 Die liefdesliriek.....	12
2.2.2 Die liefdesgedig .....	14
<b>2.3 'n Oorsig van die temas en konvensies met betrekking tot die liefdesgedig</b> .....	<b>15</b>
2.3.1 Egiptiese en Hebreeuse liefdesgedigte .....	16
2.3.2 Klassieke Griekse en Latynse liefdespoësie.....	20
2.3.3 Die hoofse liefdespoësie .....	22
2.3.4 Die Europese Romantiek .....	26
2.3.5 Moderne liefdespoësie .....	27
<b>2.4 'n Oorsig van die Afrikaanse liefdesgedig</b> .....	<b>28</b>
<b>2.5 Marginalisering van die liefdesgenre</b> .....	<b>36</b>
<b>HOOFSTUK 3: DIE LIEFDESGEDIG IN MARLISE JOUBERT SE OEUVE</b> .....	<b>40</b>
<b>3.1 Inleiding</b> .....	<b>40</b>
<b>3.2 'n Boot in die woestyn (1970)</b> .....	<b>41</b>
3.2.1 Inleiding .....	41
3.2.2 Die liefdestema in <i>'n Boot in die woestyn</i> .....	42
3.2.3 Uitbeeldings van die vroulike spreker en die geliefde of man .....	45
3.2.4 Die vrou se soeke na identiteit .....	48
3.2.5 Gevolgtrekking .....	55
<b>3.3 <i>Domus</i> (1973)</b> .....	<b>57</b>
3.3.1 Inleiding .....	57
3.3.2 Die belangrikheid van die huislike omgewing .....	61
3.3.3 Die vroulike spreker as (alleen)reisiger .....	68
3.3.4 Die man in “Skipper onder God, 'n Liefdesvers”.....	70
3.3.5 Die stad of dorp teenoor die landelike omgewing .....	72

3.3.6 Gevolgtrekking .....	77
<b>3.4 <i>So ver en verder</i> (1976) .....</b>	<b>79</b>
3.4.1 'n Voortsetting van die reismotief en die skakeling hiervan met die verlange na liefdesvervulling .....	79
3.4.2 'n Analise van Joubert se “ballade van die man in myself” (18-25).....	85
3.4.3 Die tweekantigheid van die liefde: liefdesvreugde en liefdesteleurstelling .....	93
3.4.4 Skrywing vanuit 'n eg vroulike perspektief.....	96
3.4.5 Gevolgtrekking .....	103
<b>3.5 <i>Ontruiming</i> (1986).....</b>	<b>104</b>
3.5.1 Inleiding .....	104
3.5.2 Die huis en die vroulike liggaam as ruimtes.....	109
3.5.3 Die put van taal uit die vroulike liggaam en assosiasies hiervan met die huislike ruimte.....	119
3.5.4 Progressie in <i>Ontruiming</i> .....	124
3.5.5 Gevolgtrekking .....	131
<b>3.6 <i>Lyfsange</i> (2001) .....</b>	<b>133</b>
3.6.1 Inleiding .....	133
3.6.2 'n Eie vroulike (liggaams)taal .....	136
3.6.3 Die vroulike ervaring van erotiek .....	150
3.6.4 Gevolgtrekking .....	155
<b>3.7 <i>Passies en passasies</i> (2007).....</b>	<b>157</b>
3.7.1 Inleiding .....	157
3.7.2 Die vroulike ervaring van die liefde en die uitdrukking daarvan binne die huislike domein.....	166
3.7.3 Die bejubeling van die liefde en die geliefde.....	177
3.7.4 Gevolgtrekking .....	185
<b>3.8 <i>Splintervlerk</i> (2011) .....</b>	<b>188</b>
3.8.1 Inleiding .....	188
3.8.2 Die liefde, die geliefde en die spreker se ingesteldheid op die liggaamlike tydens die aftakelingsproses .....	195
3.8.3 Die proses van genesing .....	203
3.8.4 Gevolgtrekking .....	211
<b>3.9 <i>Bladspieël</i> (2015) .....</b>	<b>213</b>
3.9.1 Inleiding .....	213
3.9.2 Die omslag en bundeltitle .....	214
3.9.3 Die spreker se bewustheid van die mens en die liefde se verganklikheid .....	220
3.9.4 'n Poging om die lewe en die liefde deur middel van woorde vas te vang .....	229



3.9.5 Gevolgtrekking .....	234
<b>HOOFSTUK 4: SAMEVATTING .....</b>	<b>237</b>
<b>Addendum A .....</b>	<b>250</b>
<b>Addendum B .....</b>	<b>251</b>
<b>Addendum C .....</b>	<b>252</b>
<b>Addendum D .....</b>	<b>253</b>
<b>Addendum E .....</b>	<b>254</b>
<b>Addendum F .....</b>	<b>255</b>
<b>Addendum G .....</b>	<b>256</b>
<b>Addendum H .....</b>	<b>257</b>
<b>Bronnelys .....</b>	<b>258</b>

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

#### 1.1 Inleiding

Marlise Joubert is 'n Afrikaanse digter en skrywer wat sedert haar skooljare 'n passie vir die skryf- sowel as die skilderkuns het. Haar ingesteldheid is dus sterk visueel. Beide kunsvorme is in haar werk teenwoordig en die wisselwerking tussen dié vorme het 'n simbiotiese aard. Joubert het op universiteit Afrikaans as vak gevolg, maar die akademiese en teoretiese ontledings van gedigte en die druk waaronder sy moes skryf, het afbreuk aan haar siening van poësie gedoen (Woudstra 2011). Sy verkies daarom om vrylik te dig wanneer sy die dag 'n bron van inspirasie het met die liefde wat as hooftema in haar werk voorkom. Kannemeyer (2005:405) skryf dat Joubert tematies en verstepnies aansluit by Jonker en Breytenbach deur die liefdes- en reismotiewe in haar werk en deur die vrye vers wat met behulp van die assosiatiewe beeld poëties moet oortuig. In 'n onderhoud met S.J. Fowler gesels Joubert oor haar digproses. Sy meen in die onderhoud dat sy redelik intuïtief en met 'n liriese aard skryf, sonder 'n bepaalde leser of gehoor in gedagte (Fowler 2010:2 en 5). Die onderbewussyn en 'n droomkwaliteit is teenwoordig in haar digkuns; dit is gewoonlik die uitvloeisel van emosionele en/of fisiese trauma soos byvoorbeeld 'n egskeiding, 'n ernstige rugoperasie of 'n hartaanval. Volgens haar word die “kern/essensie” van haar “rowwe” digwerk uiteindelik saamgestel as manuskrip en aan Louis Esterhuizen, haar eerste leser, en ook haar eggenoot, gewys (Fowler, 2010:2). Dit is belangrik om kennis te neem hiervan, weens die minnetweespraak of “intertekstuele kruisbestuiwing” tussen hierdie twee digters in die Afrikaanse poësietradisie (Odendaal 2001a:8). Louis Esterhuizen se *Opslagsomer* verskyn in dieselfde jaar (2001) as een van Joubert se bundels getiteld *Lyfsange*: beide bundels is 'n lofsang op die liefde.

Marlise Joubert se werk sentreer grotendeels om die daaglikse ervaringswêreld van die vrou en haar liggaamlikheid wat in 'n patriargale stelsel ingebed is. Die volgende aanhaling van Kitzinger in Jordaan se proefskrif, *Die Afrikaanse liefdesliriek – 'n Tipologie* (1991), hou direk verband met Joubert se werk:

Language is man-made and expresses men's view of women's bodies and sexuality. This means that women's feelings and experience remains unspoken, because it is, quite literally, unspeakable. (Kitzinger in Jordaan 1991:5-9)

Dit gaan om Joubert wat, buiten vroulike liggaamlikheid en ervarings, ook haar seksualiteit en seksuele ervaring op 'n eg vroulike manier verwoord in 'n manlik-gedomineerde samelewing.

Joubert lewer 'n substansiële bydrae tot die Afrikaanse letterkunde met agt digbundels, een novelle-in-briefvorm en twee romans. In 1970 debuteer sy met *'n Boot in die woestyn*. Dit bevat heelparty liefdesgedigte wat veral gekritiseer word weens die gebrek aan intensiteit en onhelder assosiatiewe beelding (Cloete 1980:216 en Kannemeyer 1988:360). In 1973 verskyn *Domus*, gevolg deur *So ver en verder* (1976). Na 'n digterlike swye van ongeveer tien jaar, word *Ontruiming* (1986) gepubliseer. Dit is 'n bundel wat oorwegend handel oor die dikwels letterlike ontruiming van 'n huis en die emosionele leegmaak ná die ontnugtering van 'n egskeiding. *Lyfsange* (2001) is haar mees eksplisiet seksuele bundel en handel oor erotiese liefde en liggaamlikheid. Dit word meestal positief ontvang en Odendaal (2012:186) noem ook dat dit haar beste werk op die terrein van die liefdespoësie is. Joubert se mees onlangse drie bundels is *Passies en passasies* (2007), *Splintervlerk* (2011) en *Bladspieël* (2015). *Splintervlerk* bevat meestal gedigte oor die langsame proses van genesing na 'n ernstige rugoperasie, maar enkele liefdesgedigte kom wel daarin voor. Die bundel se omslag, tekeninge daarin en die gedigte is goeie voorbeelde van Joubert se dig- en skildertalent. Haar agtste bundel, *Bladspieël*, verskyn in 2015 en handel hoofsaaklik oor die spreker se bewustheid van die naderende dood en die verganklikheid van die lewe en die liefde.

Joubert verwek in 1978 opspraak met die novelle-in-briefvorm, *Klipkus*, die eerste novelle in Afrikaans met die tema van lesbiese liefde as boustof en haar mees gedurfde werk tot dusver (Van Niekerk 1999:424). Die resensies, berigte en rubrieke maak dit duidelik dat daar 'n verskil was tussen die menings van letterkundiges en dié van algemene lesers met betrekking tot die novelle. In 'n berig, "Boek oor seks maak opslae", blyk dit dat die novelle goed ontvang is deur die meeste letterkundiges (Anoniem 1979:1). Die literêre verdienste van *Klipkus* is onder meer deur die volgende letterkundiges uitgewys: Rosa Keet, Stephan Bouwer, Bartho Smit en Hilda Grobler (Anoniem 1979:1 en Brase 1979:3). Sommige lesers het die novelle

egter as “vuil” of “vulgêr” beskou, gemeen “dit grens aan banaliteit” en dat dit “onaanvaarbaar [is] vir mense wat sekere norme vir hul kinders nastreef” (Brase 1979:3). Die verskyning van die novelle en die feit dat dit vir eerstejaarstudente van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Natal voorgeskryf is, het heelwat weerklank in die pers gevind soos te sien in “Oop gesprek oor omstrede Klipkus” wat in die *Tempo* (1979) verskyn het. Kerkmense soos Ds. C.J.J. van Rensburg van die N.G. gemeente Fynnland het beswaar aangeteken en gesê dat die novelle té gewaag is (Anoniem 1979:1). Ten spyte van die feit dat *Klipkus* deur die Publikasieraad goedgekeur is, het die direktoraat steeds besluit om dit te verwys na die appèlhof (Goosen 1979:27). Die appèl teen Joubert se *Klipkus* is van die hand gewys. In 1981 verskyn *Klipkus* in Nederlands as *Rode granaat*.

Joubert se eerste roman, *Oranje Meraai*, verskyn in 1996, gevolg deur *Ateljee van glas* in 2003.

## 1.2 Motivering en rasionaal

Hierdie studie fokus op Marlise Joubert se poësie, meer spesifiek haar liefdesgedigte, omdat daar beweer word dat “die erotiese liefdesverse [...] Joubert se mees besondere bydrae tot die Afrikaanse poëtieskat” is (Odendaal 2001b:8). Daar is ook tot op hede weinig navorsing oor haar werk gedoen. Odendaal (2012:186) skryf byvoorbeeld die volgende oor die liefdesgedig in Joubert se oeuvre [my kursivering].

Na 'n digterlike swye van byna 15 jaar het Marlise Joubert in 2001 met *Lyfsange* vorendag gekom, 'n bundel wat van *haar beste werk op die terrein van die liefdespoësie* opgelewer het. Ses jaar later het *Passies en passasies* gevolg. *Daarmee het sy haar bydrae op hierdie terrein verder versterk*, maar ook wat die vertolking van die spesifieke vroulike ervaring betref, byvoorbeeld aangaande verganklikheid en verval, *iets wesentliks toegevoeg tot die Afrikaanse digkunsskat*.

Die leser kan uit bogenoemde twee stellings van Odendaal aflei dat dit juis Joubert se erotiese liefdesgedigte is wat 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse poësie lewer. Soos genoem, is die intieme liefdeservaring prominent in Joubert se werk: die klem in hierdie studie val dus daarop. In die meeste afdelings van byna elke bundel kom liefdesgedigte voor. Joubert se *Splintervlerk* en *Bladspieël* is die enigste twee bundels waarin liefdesgedigte tot 'n mindere mate voorkom. Verskillende fasette van

die liefde is in Joubert se werk teenwoordig, onder meer die erotiese, sensuele en emosionele. In 'n onderhoud met Francois Smith (2001:9) lê Joubert klem op die belangrikheid van die liefde as tema in haar werk. Volgens haar “[is] die liefde [waarskynlik] tog maar ook 'n sakrament”. Daarom meen sy: “die ontdekking/ontginning daarvan is tog sekerlik een van die mees intense emosies van die mens. Waarom dan nie daarvoor dig nie?” Myns insiens is dit hierdie ervaring en die bewustheid van die liefde as intense emosie wat in Joubert se skryfwerk neerslag vind. Talle gedigte gaan om die sintuiglike ervaring van die intense oomblikke tussen man en vrou in 'n intieme verhouding. Ek verskil dus van Cloete (1980:216) se uitspraak dat Joubert se debuutbundel “hoofsaaklik liefdesverse sonder veel intensiteit” bevat.

Viljoen (2001:9) resenseer *Lyfsange* soos volg: “Die sjarme van die bundel lê in die wyse waarop die digter haarself oopstel vir die liefde en die koppige wyse waarop sy haar blootstel aan kritiek van oordadigheid ten einde die vreugdes van die lyf te besing”. Die aksent op die liefdesgedigte in Marlise Joubert se werk lei egter ook tot kritiek. Kannemeyer (1988:361) kritiseer byvoorbeeld die oordadigheid in haar werk in die volgende uitspraak oor *Ontruiming*: “As 'n geheel ly die bundel egter aan 'n oordadigheid van woorde en 'n tipe beelding wat deur die willekeurigheid die nodige essensie en funksionaliteit mis”. Kannemeyer (2005:406) skryf later: “Hoewel Joubert se verse van 'n sterk beeldende vermoë getuig, bly die belangrikste beswaar steeds die willekeurigheid van die dikwels oordadige en opstapelende metaforiek.” Cloete (2001:11) skryf in sy resensie oor *Lyfsange* dat sommige van Joubert se gedigte met dekoratiewe beeldspraak oorlaai is. In haar resensie oor dieselfde bundel waarsku Viljoen (2001:9) dat Joubert in die toekoms teen mooiskrywery sal moet waak. Sy meen die beeldspraakgesogthede en vrye assosiasies kan oorversier en oordadig voorkom en daartoe lei dat Joubert onbewustelik die gevaar loop dat van haar verse fraai voorkom (Viljoen 2001:9). Hierteenoor is Van Zyl (2001:13) van mening dat die digteres gebruik maak van verrassende beeldspraak en neologismes in haar werk.

Hans Ester is besonder positief oor Joubert se liefdespoësie. Hy is van mening: “weinig kan so onverhuld en nochtans so discreet over de liefde schrijven als Marlise Joubert” (Ester 2009:42). In sy artikel “Eros en iconiciteit in de poëzie van Marlise Joubert” lewer Ester kommentaar op Helize van Vuuren (1999) se artikel

“Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997)” wat in *Perspektief en profiel* verskyn het:

In het grote overzicht van de Afrikaanstalige letterkunde, *Perspektief en profiel*, noemt Helize van Vuuren in haar grondige essay [...] de naam van Marlise Joubert niet bij degenen die de voortrekkers van een nieuwe liefdespoëzie waren. Wel noemt Van Vuuren de dichters Breyten Breytenbach, Johann de Lange en Antjie Krog. Dat is een omissie, want niemand heeft met meer vitale vrijmoedigheid over de liefde geschreven dan Marlise Joubert”. (Ester 2005:87)

In sy oorsig “Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003” wat ook in *Perspektief en profiel* voorkom, brei Odendaal egter uit oor die ooreenstemmende erotiese liefdestematiek in Joubert en Esterhuizen se werk. Hy skryf ook dat “*Lyfsange* en *Opslagsomer* ’n uitsonderlike digterlike minnetweespraak binne die Afrikaanse poësietradisie [bied] wat ’n boeiende teenhanger vorm vir die bekende, meer beskouwlike liefdesgesprek in Van Wyk Louw en Sheila Cussons se digkuns” (Odendaal 2006:130-131).

Amanda Lourens (2011:71) beweer dat die eg vroulike temas en taalgebruik daartoe gelei het dat Marlise Joubert se werk onderskat is en dat haar posisie binne die Afrikaanse literêre sisteem gevolglik hersien moet word. Buiten Lourens word hierdie mening deur ander kritici en akademici gedeel, soos Joan Hambidge (2008:8), Hans Ester (Hambidge 2008:8) en Marius Crous (2007:4). Reeds vroeg skryf Coetzee (1971:18) in sy resensie getiteld “’n Misgekykte debuut”:

[D]it gebeur soms dat ’n werk van literêre betekenis verbygaan sonder dat koerant of tydskrif dit bekend stel aan dié wat belang stel in die letterkunde. So was dit met die debuutbundel van Marlise Joubert. *’n Boot in die woestyn\**, wat al vroeg in 1970 verskyn het.

Dit lyk asof sommige akademici besonder positief is oor Joubert se werk is, maar kritiek word ook gelewer - veral op die oormaat van assosiatiewe beelding.

### 1.3 Probleemstelling

Hierdie studie behels ’n ondersoek na die aard en ontwikkeling van Marlise Joubert se liefdespoësie. Alhoewel dit nie die fokus van hierdie studie is nie, kan dit bydra daartoe om die posisie van Joubert se werk binne die tradisie van die Afrikaanse liefdespoësie te bepaal. Die fokus op die verwoording van die liefde vanuit ’n vroulike perspektief word verbind met die vraag van onderskatting. Hans Ester (2005:87)

meen dat die onderskatting van Joubert verband hou met die onderskatting van haar liefdespoësie, waarvan die vernuwende aard misken word. Dit is juis hiërdie vernuwende aard wat in 'n toekomstige studie verder ondersoek sou moet word.

Ten einde die liefdesgedig in Marlise Joubert se oeuvre te ondersoek, moet daar eerstens 'n kort oorsig van die ontwikkeling van die liefdesgedig gegee word. Tweedens moet ondersoek ingestel word na die aard van die liefdesgedig in Joubert se werk en die wyse waarop dit ontwikkel het in die loop van tyd. Verdere navorsing sou hierna gedoen kon word om haar posisie binne die subgenre van die Afrikaanse liefdespoësie te bepaal en die kwessie van haar moontlike onderskatting te ondersoek. Dit word egter nie in hierdie studie gedoen nie.

#### **1.4 Werkwyse**

Om die aard en ontwikkeling van die liefdesgedigte in Joubert se oeuvre te bepaal, word dit in hoofstuk twee met 'n bondige historiese oorsig oor die ontwikkeling van die liefdesgedig op grond van tematiek, konvensies, personae, vorme en verstegniese aspekte ingelei. Die oorsig begin by die vroegste Egiptiese liriese verse waar seksuele passie, emosie en die ideale kombinasie daarvan binne 'n bepaalde abstrakte ruimte verbeeld word. Liefdesverse deur die antieke Grieke en Romeine, soos Catullus en Ovidius (wat seker bekend is as dié meester van die Latynse liefdesliriek), word vermeld en die oorsig strek tot by moderne liefdesgedigte.

Die Afrikaanse liefdesgedig, wat teruggryp op die uitgebreide Europese tradisie, het 'n kort geskiedenis en weinig navorsing is tot dusver hieroor gedoen. Om die Afrikaanse liefdesgedig te kontekstualiseer, is dit belangrik om in ag te neem dat dit veral die Nederlandstalige literatuur is wat 'n sterk invloed gehad het op die vroeëre Afrikaanse liefdesgedigte. Nuttige bronne oor die Afrikaanse liefdesgedig en/of ontwikkeling daarvan is die reeds-vermelde proefskrif van Jordaan (1991) en Bezuidenhout se proefskrif, *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede* (2005).

In sy proefskrif problematiseer Jordaan (1991:Inl.1) die definieerbaarheid van die liefdesliriek. Die term "liefdesliriek" sluit liedere, verse en gedigte met die liefde as

onderwerp in en daarom word die term “liefdesgedig” vir die doeleindes van my studie gebruik. Jordaan (1991:5-12) definieer ’n liefdesgedig soos volg:

’n Liefdesgedig is enige gedig waarin een mens se liefdesgevoel jeens ’n ander verwoord word in terme van ’n spreker (‘ek’) wat hom/haar vanuit ’n eerstepersoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot ’n ‘jy’ (die geliefde) wat of reëel, of die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is.

Na bogenoemde oorsig word daar in hoofstuk drie op ’n bespreking van geselekteerde gedigte uit Joubert se oeuvre gefokus. Die volgende aspekte van Joubert se liefdesgedigte word ondersoek, ten einde die aard daarvan te bepaal: die vertelsituasie (die “ek” en die geliefde “jy”), digvorme, beelde, motiewe, intertekstuele verwysings en die verhouding tussen die verhalende en liriese element. Jordaan (1991:5-13 tot 5-15) onderskei in sy proefskrif die volgende beginsels, wat ek ook in ag sal neem in my analise van Joubert se gedigte: die liefdeseenheid, die liefdesruimte, die afwesige geliefde en perspektief.

In hoofstuk vier word gevolgtrekkings gemaak oor die aard van die liefdesgedigte en die ontwikkeling daarvan in Joubert se oeuvre ná die teksbespreking en gediganalise. Daar word byvoorbeeld gekyk na die temas, motiewe, skryfwyse, intertekstuele verbande en struktuur. Laasgenoemde word ondersoek met inagneming van bepaalde lewensfases waarin die digter haar bevind ten tyde van die skryf van die bundels. Resensente se menings oor elke bundel en oor die ontwikkeling in Joubert se oeuvre word ook in ag geneem.

Dit is verrassend dat daar nog relatief min ondersoek ingestel is na hierdie vroulike digter wat oor intens vroulike onderwerpe (onder meer die liefde) op ’n sensuele wyse in ’n vroulike taal dig. In die beskrywing van ’n liefdesverhouding plaas Afrikaanse vroueskrywers, veral vanaf die sewentigerjare, meer klem op die vrou. Die man neem daarteenoor sy posisie in die agtergrond in. In talle vroueskrywers se werk is daar dus ’n omkeer van rolle. Die jare sewentig was ’n tyd toe die tweede feministiese golf ook in Suid-Afrika begin veld wen het. René Marais (1988:30) noem in haar artikel “Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa”, dat die vrou weens die uitvinding van voorbehoedmiddels vanaf die sestigerjare groter seksuele vryheid verkry het. Dié bloeitydperk het na ’n lang tydperk van manlike dominansie en marginalisering van die vroulike literêre tradisie in Afrikaans gekom. Die verkryging van groter vryheid ten opsigte van skryfwerk was



waarskynlik ook die gevolg van groter seksuele vryheid. Die vrou is voor hierdie bloeitydperk gesien as die een wat “afwyk” van die manlike-geörienteerde, hoofsaaklik heteroseksuele samelewing.

Joubert se deurbraak in die sewentigerjare met *Klipkus*, wat handel oor lesbiese liefde, is gesien as ’n “afwyking” in ’n heteroseksuele patriargale samelewing – veral deur gewone lesers, soos wat blyk uit die volgende aanhaling in ’n brief deur B. Louw (1979:10) wat in *Die Burger* verskyn het:

Ook vir die betrokke letterkundiges en die pleitbesorgers vir die aanvaarding van homoseksualiteit moet dit uit hierdie Skrifdeel (Romeine 1) duidelik wees dat God self homoseksualiteit veroordeel. As ons dan ’n volk is wat ons voor God wil verootmoedig, waarom dan nog ons harte verhard teen Sy Woord? Waarom stel soveel van ons voorste Afrikaanse skrywers dan nog die “literêre verdienste” van ’n werk bo wat vir God self welgevallig is? En waarom, hoegenaamd, nog word toegelaat dat sulke werke aan universiteite en selfs ons hoër skole voorgeskryf word?

Uit bogenoemde aanhaling kom dit voor asof die gewone leser krities was oor Joubert se novelle, omdat die tema van lesbiese liefde in ’n konserwatiewe patriargale en Calvinistiese samelewing as “abnormaal” of taboe gesien is.

Volgens Marais (1988:32) is die vrou voor die jare sewentig gesien as “die Ander” en is haar identiteit gevorm deur haar verhouding met mans: haar oupa, pa, broers en haar verhouding met haar man in die huwelik. Vroulike skrywers en digters wat die marginale subjekposisie beklee het, moes dus die grens van vasgestelde homogene manlike linguistiese patrone oorskry om weg te doen met die patriargale spilpunt en om sodoende die Afrikaanse taal as heterogeen te gebruik. Volgens Lourens (2011:71) het vroulike skrywers en digters in die Afrikaanse literêre sisteem (en ook internasionaal) sterker na vore gekom sedert die sewentigerjare. Lina Spies (1997:48-49) noem dat “die belangrikste konstituent van die Afrikaanse poësie sedert sewentig [met die uitsondering van Breytenbach en Cloete] die werk [...] van vrouedigters” is. Die werk van vroueskrywers in Afrikaans het volgens Van Niekerk (1999:308) toegeneem in hierdie periode, met ’n besondere fokus op ras-, geslags- en klaskonflikte.

Buiten Lourens se M.A.-verhandeling, *’n Kritiese ondersoek van die feministiese literatuurbenadering met verwysing na enkele Afrikaanse digteres* (1992), sluit ander nuttige bronne oor vroulike taalgebruik die volgende in: Jane Miller se *Women*

*Writing about Men* (1986) en Ronel Retief se proefskrif, *Die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van enkele Afrikaanse vrouedigters sedert 1970* (2005).

Die navorsingsvrae wat gevra word, is dus: Wat is die aard en ontwikkeling van Marlise Joubert se liefdesverse? Is dit die ek-gerigtheid wat dikwels in Joubert se persoonlike liefdesgedigte voorkom wat 'n belemmerende faktor is, omdat dit die leser as buitestander ietwat verleë laat voel? Kan die feit dat sy oor vroulike kwessies in 'n eg vroulike taal (*écriture féminine*) skryf en wat volgens Hambidge (2008:8) nie in 'n manlike smaak val nie, 'n rede wees waarom sy nie die nodige erkenning vir haar digkuns ontvang nie?

Om bogenoemde vrae te beantwoord, word 'n historiese oorsig van die liefdesgedig se aard en ontwikkeling aan die hand van Bermann se raamwerk wat in die vierde uitgawe van *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) voorkom, gegee. Die oorsig van tendensies, temas en konvensies in verband met Afrikaanse liefdesgedigte in bepaalde tydperke word aan die hand van Jordaan se verhandeling gebied.

Literatuurgeskiedenis is ook nagegaan om die aard en ontwikkeling van Joubert se liefdesverse te bepaal. Hier is veral die volgende bronne van belang: *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig* (1980), saamgestel deur T.T. Cloete, A.P. Grové, J.P. Smuts en Elize Botha, die vyfde hersiene uitgawe van *Perspektief en profiel, 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* (1982) onder die redaksie van P.J. Nienaber, die eerste uitgawes van Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II* (1983), *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987* (1988) en *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004* (2005), asook Van Vuuren (1999) en Odendaal (2006) se oorsigte in *Perspektief en profiel, 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* onder die redaksie van H.P. van Coller.

Wat bloemlesings van liefdesgedigte betref, is dit verbasend dat Joubert se erotiese gedigte nie in Antjie Krog en Johann de Lange se *Die dye trek die dye aan* (1998) opgeneem is nie. In Fanie Olivier se *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte* is enkele van Joubert se gedigte opgeneem. Ander antologieë waarin van Joubert se gedigte opgeneem is, is: Lina Spies se *Sy sien webbe roer* (1999), Ronel Foster en Louise Viljoen se *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1999), André

P. Brink se *Groot verseboek 2000* (2000), Gerrit Komrij se *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten* (1999), Daniel Hugo, Leon Rousseau en Phil du Plessis se *Nuwe verset* (2000), Riana Scheepers en Jooris van Hulle se *Verstaan my verlangste. 100 liefdesgedichten in het Afrikaans* (2003) en Marlise Joubert en André P. Brink se *In a Burning Sea – Contemporary Afrikaans poetry in Translation* (2014). Heelwat van Joubert se gedigte kom ook voor in die *Versindaba*-bloemlesings, saamgestel deur die US-Woordfees en Protea Boekhuis.

Artikels en alle beskikbare resensies oor Marlise Joubert se poësie is ook bestudeer. 'n Voorlopige resepsiestudie toon dat resensente die volgende hoofpunte in verband met haar werk uitwys: dat die liefde 'n hooftema in Joubert se werk is, dat sy beeldryk en assosiatief skryf en dat sy 'n digteres is wat nie na waarde geskat word nie. Die redes vir die uitwys van hierdie drie hoofpunte verskil van resensent tot resensent. Daarom kan dit in 'n ánder studie nagegaan word ten einde 'n gevolgtrekking te maak oor Joubert se posisie in die Afrikaanse literêre sisteem.

Om resensies geskryf deur mans te vergelyk met dié geskryf deur vroue behoort ook interessante ooreenkomste en verskille te toon. Daar behoort in ag geneem te word dat kanonisering in die verlede vanuit 'n konserwatiewe manlike perspektief geskied het. Vroulike skryfwerk het meestal minder aandag geniet – veral as dit op 'n gematigde wyse grensoorskrydend was, soos in die geval van Joubert se werk.

Joubert se onderskatting kan waarskynlik toegeskryf word aan haar temas en die tyds-, of geslagsgebondenheid van haar werk. Aangesien die liefde 'n hooftema in Joubert se gedigte is en dit vanuit 'n vroulike perspektief verwoord is, behoort daar ten slotte meer duidelikheid te wees of dit bygedra het tot die feit dat Joubert se werk oor die hoof gesien is. Alhoewel die kanoniseringsproses en die bepaling van Joubert se posisie in die Afrikaanse poëtiesisteem nie in hierdie studie aandag geniet nie, is dit 'n moontlikheid vir verdere navorsing.

## HOOFSTUK 2

### 'N HISTORIESE OORSIG VAN DIE LIEFDESGEDIG SE AARD EN ONTWIKKELING

So powerful and instinctive an emotion can never have been recently evolved. But our ideas about our emotions, and the esteem in which we hold them, differ very much from one generation to another; and literature...is a record of ideas far more than of primordial psychological facts. (William James in Singer 1984b:2)

#### 2.1 Inleiding

Liefde is een van die algemeenste onderwerpe in die letterkunde. Dit is 'n moeilik definieerbare begrip, omdat daar gevoelswaarde aan gekoppel word en mense se gevoelens en die ervarings van hul gevoelens verskil. Daar bestaan dus verskillende benaderings tot en perspektiewe op die liefde. Die leser moet daarvan kennis neem dat geen enkele benadering of perspektief as 't ware "reg" of "waar" is nie.

In "The Chemistry of Love Poetry" gaan Hancock (2007:198) van die standpunt uit dat liefde nie uit poësie ontstaan het nie, maar dat die moontlikheid bestaan dat poësie wel uit die liefde ontstaan het. In die genoemde artikel skryf Hancock inleidend oor die verskillende menings oor die ontstaan van passievolle liefde en hy haal verskeie skrywers se opvatting hieroor aan (Hancock 2007:197 en 200-201). Volgens Lewis (in Hancock 2007:197) moet passievolle liefde as 'n kulturele uitvindsel beskou word en is romantiese liefde die skepping van sommige digters se skryfwerk. Reik (in Hancock 2007:201) beweer dat liefde nie 'n kulturele uitvindsel is nie, maar eerder 'n doelbewuste kulturele keuse is. In Reik se teorie word die liefde gesien as "a goal-inhibited form of the sex drive" (Hancock 2003:200). Hancock (2003:200) skryf oor Reik se siening van romantiese liefde:

This view of romance as a by-product of the need to restrain sexual expression, with all its potential for social disruption, certainly helps to account for the pervasiveness of love: the overwhelming majority of civilisations develop such mechanisms for communal harmony; however, it does not necessarily indicate universality, as it is possible at least to conceive of cultures wherein sexual expression is so seamlessly woven into the social fabric that no such repression, and hence no concept of love [...] is necessary.

Reik se teorie was 'n poging om Freud se psigo-analitiese teorie, waarin daar heelwat gefokus is op seksualiteit en weinig op romantiese liefde, aan te vul.

Vanuit 'n sielkundig-biologiese perspektief meen Liebowitz (in Hancock 2007:202) dat liefde 'n noodsaaklikheid is. Volgens Liebowitz (in Hancock 2007:202) behoort passievolle liefde gesien te word as 'n neurochemiese toestand van die menslike bestaan. Stallworthy (in Hancock 2007:197) meen dat gevoelens van passievolle liefde nog altyd aan die mensdom bekend is. Die afleiding wat gemaak kan word van Liebowitz en Stallworthy se stellings is dat passievolle liefde só 'n basiese menslike behoefte is wat sedert die mens se bestaan reeds daar is, dat dit onafskeidbaar van menswees is. Mans en vrouens is gewoonlik in romantiese verhoudings lief vir mekaar, weens die noodsaaklikheid van die mens se instink om te oorleef en voort te bestaan. Liefde kan dus gesien word as 'n produk van menslike evolusie.

Die liefdeshistorikus Irving Singer (1984c:439) is daarvan oortuig dat liefde 'n keuse is op grond van oordele en besluite wat emosionele response beïnvloed. Wanneer een persoon hom/haar rig tot 'n geliefde, lei dit gewoonlik daartoe dat geliefdes die verantwoordelikheid aanvaar om hulself met mekaar te deel. Die liefde is vir Singer 'n universele menslike neiging. Hancock (2007:202) sluit by laasgenoemde siening van Singer aan, deur te verwys na die volgende kenmerke van die liefde as universele menslike neiging: die begeerte na emosionele eenheid met die geliefde, illusies van die geliefde, indringende denke oor die geliefde, emosionele afhanklikheid van en empatie met die geliefde. Dit is dus nie vreemd dat liefdesgedigte wêreldwyd 'n belangrike universele literêre kunsvorm is nie.

## **2.2 Definisies van die liefdesliriek en liefdesgedig**

### **2.2.1 Die liefdesliriek**

In hierdie studie word daar 'n onderskeid getref tussen die terme "liefdesliriek" en "liefdesgedig", aangesien die fokus hier op die liefdesgedig is. Die liefde is, soos genoem, 'n algemene tema wat dikwels in die literatuur voorkom en veral in die Westerse liriek. In sy proefskrif oor die Afrikaanse liefdesliriek skryf Jordaan

(1991:samevatting)<sup>1</sup> dat daar geen genre met soveel konvensies en so 'n uitgebreide tradisie soos die liefdesliriek is nie. Die woord “liriek” is afgelei van die Griekse woord “lyra”, wat lier beteken (Jackson 2012:826). In antieke Griekeland was die liriek 'n lied wat deur 'n lier begelei is, vandaar dan ook die historiese verwantskap met musiek (Van Gorp *et al.* 1998:265). In die hedendaagse Westerse poësie is die term “liriek” van toepassing op alle poësie, maar dit was nie altyd die geval nie. Jackson (2012:826) skryf: “Over the last three centuries, *lyric* has shifted its meaning from adjective to noun, from a quality in poetry to a category that can seem to include nearly all verse”. Die gedigte van die antieke, Middeleeuse en vroeë Modernistiese era wat as liriek beskou is, was aanvanklik 'n verskeidenheid van liedere en kort geleentheidsgediggies (Jackson 2012:826). Volgens Jackson (2012:826) word die eienskappe van bondigheid, subjektiwiteit, passie en sensualiteit sedert die 18de eeu geassosieer met die liriese poësie. Hy wys daarop dat die uitdrukking van persoonlike gevoelens op 'n harmonieuse wyse in 'n bepaalde digvorm saamgebring word en indirek jeens 'n private leser uitgedruk word in die hedendaagse liriese gedig (Jackson 2012:826). Volgens Fenton (2006:xxv) kan die intense gevoelens van 'n oomblik in 'n liriese gedig uitgebeeld word.

In die *Lexicon van literaire termen* (1998) word liriek beskryf as “literair vorm die spontaan gestalte geeft aan het innerlijke” (Van Gorp *et al.* 1998:265). Kenmerke van die liriese genre sluit die volgende in: 'n nadruk op die klankwaarde en die ritmiese beweging van taal; abstrahering van 'n konkrete gebondenheid aan tyd en ruimte en 'n sterk evokatiewe styl wat gerig is op die gemoed (Van Gorp *et al.* 1998:265). As genre het die liriek, soos die epiese en dramatiese genres, ook subgenres, waaronder die elegie, ode en sonnet (Van Gorp *et al.* 1998:265). Die subgenres gee gestalte aan 'n liriese gemoedstoestand deur vormgewing en subjektiewe betrokkenheid by die werklikheid (Van Gorp *et al.* 1998:265). Van Gorp (1998:265) tref ook 'n onderskeid tussen direkte en indirekte liriek. Direkte liriek behels die bekendmaking van die spreker se gevoelens, terwyl die “ek” in indirekte liriek hom-/haarself agter simbole verskuil (Van Gorp *et al.* 1998:265).

---

<sup>1</sup> Die samevatting in Jordaan se proefskrif bevat geen bladsynommers nie.

## 2.2.2 Die liefdesgedig

Een van die oudste, bekendste en mees diverse soorte liriek is die liefdespoësie. 'n Substansiële gedeelte van die meeste kulture se poësie, veral dié van die Westerse kultuur, bestaan uit liefdesgedigte. Die liefdesgedig is 'n verbeeldingskonstruksie wat volgens Bermann (2012:814) 'n spektrum van gevoelens kan uitbeeld: seksuele plesier, passievolle hartstog, religieuse verligting, 'n vreugdevolle verbinding met 'n ander persoon, pynlike ontwrigting, herkonstruering van die self en agting vir 'n ander persoon (Bermann 2012:814).

Eenvoudig gestel is 'n liefdesgedig enige gedig wat die liefde as onderwerp het. Die definieerbaarheid van die liefdesgedig word deur Jordaan geproblematiseer in sy proefskrif. Hy meen dat, as die leser 'n gedig lees wat die liefde as onderwerp het, hy/sy intuïtief “weet” dit is 'n liefdesgedig (1991:Inl.1). Intuisie is egter nie noodwendig 'n aanvaarbare of doeltreffende maatstaf vir 'n literatuurwetenskaplike beskrywing nie (Jordaan 1991:Inl.1). Daarom definieer Jordaan (1991:Inl.1, 4-56 en 5-11 – 5-12)<sup>2</sup> 'n liefdesgedig spesifiek soos volg:

'n Liefdesgedig is enige vers waarin een mens se liefdesgevoel jeens 'n ander verwoord word in terme van 'n spreker (“ek”) wat hom/haar vanuit 'n eerste-persoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot 'n “jy” (die geliefde) wat óf reëel, óf die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is.

Alle liefdesverse word uiteindelik gereduseer tot 'n verhouding waarin die “ek” en die “jy” mekaar ervaar in terme van 'n dominansie van die een oor die ander.

In bogenoemde definisie van 'n liefdesgedig is dit dus nie 'n vereiste dat die geliefde (“jy”) 'n persoon hoef te wees nie. Hy/sy kan ook 'n ideaal in die digter se verbeeldingswêreld of herinneringe wees. In die tweede uitgawe van *The Nature of Love. Plato to Luther* (1984) skryf Singer dat 'n onderskeid getref moet word tussen liefde vir mense en liefde vir ideale. Ideale is slegs illusies wat nie noodwendig verwesenlik kan word nie, terwyl mense daarenteen konkreet is en menslike liefde wel bestaan (Singer 1984a:40).

Myns insiens is daar enkele belangrike kenmerke van die liefdesgedig wat in Jordaan se definisie ontbreek. Eerstens poog die digter gewoonlik om weg te doen

---

<sup>2</sup> Elke hoofstuk in Jordaan se proefskrif begin opnuut met bladsy 1. Daarom verskyn die hoofstuknommer telkens voor die bladsynommer in my verwysings.

met alleenheid en om die aangesprokene (“jy”) “aanwesig” te maak, deur middel van die skryfhandeling. Die gedig vul dus die plek van ’n afwesige geliefde. De Jong (1986:101) skryf in haar artikel, “Die liefdesgedig as sy eie onmoontlikheid: dekonstruksie van ’n fenomenologiese betekeniskonvensie”, dat die liefdesgedig ’n inruilmiddel is vir dít wat afwesig is: die geliefde of wederliefde. Volgens Hobbs (in Singer 1984a:148) word hartstog gekenmerk deur die afwesigheid van die objek oftewel die geliefde “jy”. Die geïsoleerdheid waarin die “ek” hom- of haarself bevind weens die verlange na die geliefde, is die enigste ooreenkoms tussen realiste en idealiste se sienings oor die liefde. Die “ek” wat dikwels geïsoleerd is in liefdesgedigte is ’n tweede belangrike kenmerk wat in Jordaan se definisie ontbreek.

Buiten die kenmerke wat in Jordaan se definisie van die liefdesgedig ontbreek, kan daar ook kritiek op die volgende uitspraak gelewer word: “*Alle liefdesverse word uiteindelik gereduseer tot ’n verhouding waarin die ‘ek’ en die ‘jy’ mekaar ervaar in terme van ’n dominansie van die een oor die ander*” (Jordaan 1991:4-56) [my kursivering]. Myns insiens is dit ’n veralgemening om te beweer dat dominansie van die een oor die ander in alle liefdesgedigte voorkom en volgens my is dit nie ’n beslissende kenmerk van ’n liefdesgedig nie.

Die omskrywing van ’n liefdesgedig wat vir die doeleindes van dié studie gebruik word, is ’n kombinasie van Jordaan (1991:Inl.1 en 5-11 – 5-12) se definisie en enkele belangrike kenmerke wat bygevoeg is (soos aangedui in kursief).

’n Liefdesgedig is enige vers waarin een mens se liefdesgevoel jeens ’n ander verwoord word in terme van ’n spreker (“ek”) wat hom/haar vanuit ’n eerstepersoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot ’n “jy” (die geliefde) wat óf reëel, óf die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is. Die aangesprokene kan dus ’n ideaal in die digter se verbeeldingswêreld of herinneringe wees. *Die skryfhandeling is ’n poging om weg te doen met die dikwels geïsoleerde “ek” en die aangesprokene (die “jy” wat gewoonlik afwesig is) as ’t ware “aanwesig” te maak.*

### **2.3 ’n Oorsig van die temas en konvensies met betrekking tot die liefdesgedig**

Bermann se algemene oorsig oor die liefdesgedig in die vierde uitgawe van *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012) word as raamwerk gebruik vir ’n tematiese oorsig oor en bespreking van die konvensies in liefdesgedigte. Sy oorsig gee slegs die breë trekke van die liefdesgedig se aard en ontwikkeling. Jordaan se uiteensetting word gebruik vir die weergee van tendensies, temas en konvensies



met betrekking tot Afrikaanse liefdesgedigte in bepaalde tydperke. 'n Tematiese oorsig van die liefdespoësie wêreldwyd en ook in Afrikaans word gegee. Dit is belangrik vir die tesis- en gedigleser om in gedagte te hou dat die liefdespoësie ontwikkel saam met die veranderende historiese konteks. Dus moet die leser daarmee rekening hou dat die norme of tendensies van 'n bepaalde tyd nie as absoluut beskou kan word nie, maar 'n kompleks van neigings is wat verander soos wat die historiese, ideologiese, maatskaplike en teologiese kontekste verander. Daar sal dus altyd tekste wees wat binne 'n bepaalde tydperk nie beantwoord aan die tematiese, strukturele en ideologiese norme van die tyd nie. Dit lei dan ook tot nuwe moontlikhede.

Jordaan skryf in sy proefskrif dat daar verskeie soorte liefdeskonvensies onderskei kan word. Hy meen dat die konvensies nie "onveranderlikes" is nie, maar ideologies-gefundeerde beskouings ten opsigte van wat betaamlik of gepas is binne 'n bepaalde tyd en konteks (Jordaan 1991:1-60). Omrede konvensies veranderlik is en afhang van dit wat aanvaarbaar is op 'n bepaalde tydstip, het dit tot gevolg dat die beelde en motiewe wat in liefdesgedigte voorkom, oorwegend stereotiep is (Jordaan 1991:1-60). Daar sal altyd digters wees wat poog om die stereotipe binne 'n bepaalde tyd en konteks te vernuwe. Sommige konvensies hou verband met gedigtemas, terwyl ander handel oor digvorme, beelde of persone.

### 2.3.1 Egiptiese en Hebreeuse liefdesgedigte

Bermann (2012:814) skryf dat die liefdespoësie teruggevoer kan word na die vroegste antieke Egiptiese tye waar dit 'n kreatiewe ruimte geskep het vir die uitdrukking van liefdevolle emosies, seksuele passie en die weergawe van die lewe en die natuur, waarin die verbeelding en die sug na die volmaakte 'n rol speel. Reeds in die antieke Egiptiese liefdesgedigte is daar gefokus op die beskermende nagtelike tydruimte, wanneer of waarin geliefdes gewoonlik seksuele omgang het, wat staan teenoor die liefdesontnugtering en skeiding wat dagbreek bring (Jordaan 1991:Inl.4). Die uitbeelding van die nag as tyd van seksuele plesier en die vermyding van die dag is in Middelnederlands, en later ook in Afrikaans, voortgesit.

In sommige van Joubert se gedigte is die intertekstuele verbande met Egiptiese mites en die siklus van dag en nag ook opvallend. Voorbeelde hiervan is te sien in

“Gedagtespel” uit *Domus* (1973) en “bevrydingsdag” uit *So ver en verder* (1976). In “Gedagtespel” (Joubert 1973:26) word daar duidelik na die Osiris-mite verwys.

## Gedagtespel

Hamburg, 1970

Vir jou O  
    si  
    ris  
    'n gedagtespel los in die nag  
    terwyl ek lê tussen die suikerkanne  
    van vreemde lakens –

vir jou dan  
waar jou bene tuis ons dae bevestig  
waar jy loop met jou kop omhoog soos 'n koedoe  
en die donker lanings van opkomende nagte verken

Ek spoel my woorde uit verniet  
oor vreemde oewers  
wie tel my skulpe op?

Jy is moeg meisie  
sing die staalmeeu in die lug  
jy moet slaap vrou slaap  
troos die neonlandskap

    maar is daar iewers nog blare  
'n lig en donder blarespel  
    jou gesig wat breek en heel word  
onder my hande?

Slaap kind  
knor 'n motor slaap meisie  
daar is 'n gaping in die muur  
en europa wink daardeur  
slaap vrou  
    môre  
    is nog 'n dag

In die mite word Osiris doodgemaak deur sy broer, Set, in 'n stryd oor die heerskappy oor Egipteland. Osiris se liggaamsdele word oor die hele Egipteland gestrooi. In 'n poging om sy liggaam weer heel te maak, versamel Osiris se vrou, Isis, al sy liggaamsdele. Sy penis kan egter nie gevind word nie en Isis skep dan vir hom 'n nuwe penis wat vrugbaarheid in Egipteland simboliseer.

In Joubert se gedig bevind die spreker haar in die buiteland - soos afgelei kan word uit die subtitel: “Hamburg 1970” (Joubert 1973:26). Die woorde “vreemde lakens” en

“vreemde oewers” dui daarop dat die spreker waarskynlik vreemd voel in die onbekende (Joubert 1973:26). In die gedig verteenwoordig die “ek” Isis en die “jy” Osiris. Tóg is dit die ek-spreker wat haar woorde, soos Osiris se liggaamsdele, as skulpe in die onbekende agterlaat. Die spreker vra dan: “wie tel my skulpe op?” (Joubert 1973:26). Iemand moet die skulpe versamel, maar wie? Hieruit kan die leser aflei dat die spreker wonder wie na haar sal omsien, in haar behoeftes sal voorsien, haar sal troos of verstaan as sy in die vreemde is en haar geliefde dit nie meer kan doen nie. Dit lyk dus asof die selfstandigheid van die vrou, in teenstelling met die persepsie van die vrou as onderdanig en afhanklik in ’n patriargale sisteem, by die leser gelaat word. Deur gebruik te maak van die mite as interteks, word die vrou geteken as skeppend, kunstig en vrugbaar. Isis is die een wat die penis skep, wat lewe in Osiris blaas en dus vrugbaar is, ten spyte daarvan dat dit voorgehou word as Osiris se manlike vermoëns. Intieme en sensuele oomblikke tussen Osiris en Isis kan uit die gedig afgelei word. Dit impliseer ook oomblikke tussen die spreker en haar geliefde tuisland: “ek lê tussen die suikerkanne van vreemde lakens” en “jou gesig wat breek en heel word / onder my hande?” (Joubert 1973:26). Die vreemde en onbekende word verplaas na ’n Suid-Afrikaanse konteks deur die gebruik van woorde soos “suikerkanne” en “koedoe”. Dit lyk dus asof daar nie vir die spreker troos in die vreemde kan plaasvind nie. In die slotstrofe van die gedig is die nag- en dagsiklus ’n simbool van vrugbaarheid en sterfte. Osiris is die god van beide laasgenoemde wat weer die mite as interteks in Joubert se gedig bevestig.

Die eerste versreël in “bevrydingsdag” uit *So ver en verder* (Joubert 1976:12-13) is: “wat is die oog van mín, liefling”. Die oog van Mín verwys moontlik na die oog van Ra. In die Egiptiese mites is Mín die god van seksualiteit en vrugbaarheid, maar hy is ook ’n god van vernietiging. Hierdie god is in Egiptiese ikonografie uitgebeeld met ’n ereksie en swart vel wat die vrugbare Nylgrond simboliseer. In die mites is Osiris en Isis die ouers van Mín. Die werkwoord “min” verwys daarna om iemand lief te hê, terwyl dit as bywoord beteken dat iets “weinig” of “onvoldoende” is. In die konteks van die gedig is die woord “mín” dubbelsinnig, omdat die spreker haar in die buiteland bevind en sy dus weinig liefde van haar geliefde ontvang.

### **bevrydingsdag**

wat is die oog van mín, liefling  
as ek hier uitstippel

oor park met boom  
en spikkels van gehyste blare optel  
om iewers 'n groen huis vol berg  
en windgepomp, paddas in vore  
en die bruin akkedis in 'n posbus  
tuis te herroep –  
en al my fluisterrooi verlangens  
bottel in die stap straat af  
verby saamgeperste huise  
donker soldervensters waaruit soms  
'n blonde lag soos appels val  
verby 'n tuintjie tulpe klompe  
klompe bloeisels bollend in die wang  
op pad na die posbus  
wat gulsig met 'n rooi tong  
my briewe huis toe vang

o wat is my oog tog m'n  
soos mak kraaie klaend  
oor die hollandse werf  
gedurig op soek na 'n korrel  
uit die woorde van my land  
om hier weg te steek  
sodat ánder blomme in die oog kom praat

totdat dit herfs word  
in die wapperende bome  
liefling, tot dán sal ek by jou bly  
en teruggaan huis toe om 'n huis te bou  
in blinkblaarlaan  
en, vir die gemis aan jou  
ook een in huilbosstraat

In “bevrydingsdag” word die lewe en vrugbaarheid teenoor die verval geplaas. Voorbeelde hiervan is “'n groen huis vol berg”, “paddas in vore”, bruin akkedis”, “tulpe”, “bloeisels bollend” en “blomme” wat geplaas word teenoor “appels [wat] val”, “kraaie klaend” en “herfs”. Soos wat die seisoene van somer na herfs verander, verlang die spreker uit Holland na haar geliefde en tuisland. Die geliefdes raak oor die afstand heen verwyderd van mekaar en die gemis aan mekaar raak meer. Die “oog van m'n” word aan die begin van die eerste twee strofes in die gedig herhaal. Dit word waarskynlik beklemtoon, omdat die spreker se gemengde gevoelens van blydschap en verlange in die buiteland haar daaglikse perspektief op die lewe beïnvloed. Die kort bespreking van “Gedagtespel” en “bevrydingsdag” is twee voorbeelde om te toon dat Joubert haar soms aansluit by die Egiptiese mitologie.

Dit kom voor asof die “ek”, wat 'n geliefde van die teenoorgestelde geslag in digvorm of mondelings aanspreek, algemeen in antieke Egiptiese en Hebreeuse

liefdesgedigte is. Volgens Bermann (2012:816) is hierdie gedigte ekstasies of wanhopig; sommige bevat beskrywings van fisiese aspekte van die liefde, terwyl ander lyste van geliefdes se waardes of eienskappe bevat. Die antieke Egiptenare was bekend vir hul ritmiese liefdesliedere in digvorm. Die Ou-Testamentiese boek *Hooglied* is soortgelyk aan hierdie Egiptiese liefdesliedere in dié opsig dat liefdesbegeerte opvallend is en die natuurlikheid van die liefde en seksualiteit openlik gevier word. Hierdie poëtiese boek gaan dus om die viering en waardering van liggaamlikheid en geliefdes se erotiese verhouding eerder as die godsdiens van Israel. Die ontstaantyd van die boek is, net soos die skrywer daarvan, onbekend (Burden 1993:954). Daar word wel beweer dat dit tot stand gekom het teen die 3de eeu v.C. en dat Salomo tradisioneel beskou word as die skrywer van *Hooglied* (Burden 1993:954).

### 2.3.2 Klassieke Griekse en Latynse liefdespoësie

In antieke Griekse tekste is die verlange na die erotiese opvallend. Hierdie verlange of begeerte strek veel verder as net die aardsheid daarvan. Dit strek tot by die bomenslike, meer spesifiek die goddelike. Die Griekse filosoof Sokrates het gemeen dat menslike liefde 'n hulpmiddel is vir uiteindelijke eenwording met ideale skoonheid (Hancock 2007:205).

Die bekendste vroulike digter in die antieke Griekse digkuns is Sappho. Sy het in die 7de eeu v.C. op die antieke Griekse eiland Lesbos geleef (Murray 2013:6). Sy is veral bekend vir haar aangetrokkenheid tot vroue en ook vir die klem op erotiek in haar werk (Bermann 2012:816). Sedert die 20ste eeu het Sappho 'n embleem vir vroulike homoseksualiteit geword (Murray 2013:6). Sappho se digkuns handel dikwels oor vroulike kwessies en haar gedigte is meestal vanuit 'n vroulike perspektief geskryf. Haar werk word verder gekenmerk deur besinning oor die liefde, lyding as gevolg van die liefde, selfbewustheid en beskrywings van die geliefde se gemoedstoestand (Bermann 2012:817). In Marlise Joubert se *Klipkus* (1978) word daar intertekstueel na Sappho se opvattinge oor die liefde verwys. Joubert haal die volgende vertalings van Sappho as motto's in die novelle aan:

## **FORGOTTEN**

Dead shalt thou lie; and nought  
Be told of thee or thought,  
For thou hast plucked not of the Muses' tree:  
And even in Hades' halls  
Admits thy fellow-thralls  
No friendly shade thy shade shall company!

(Sappho in Joubert 1978:7)

Love: a bringer of pain, a weaver of fictions.

(Sappho in Joubert 1978:7)

Volgens Murray (2013:6) lei Joubert *Klipkus* met hierdie motto's in om haar lesers te waarsku dat die novelle handel oor lesbiese ervarings, liefde, smart en die rol van stories. In *Klipkus* word daar weerstand gebied teen die hegemonie van heteroseksualiteit. Die Griekse en Latynse manlike skrywers Herodotus, Plato, Xenophon en Athenaeus het ook die onderwerp van homoseksualiteit in hul skryfwerk aangeraak. Daar was egter weinig digters soos Sappho wat kenmerkend oor die homoseksuele tema gedig het.

Die Romeine het die antieke Grieke vanaf 328 v.C. tot 168 v.C. geleidelik oorwin en met hul magsuitbreiding ook poëtiese hegemonie verkry (Bermann 2012:817). Ovidius en Catullus is seker die bekendste Romeinse digters. Catullus het bekendheid verwerf vir sy geestige liefdesgedigte, waarin Lesbia aangespreek word met die doel om Sappho uit te tart en emosies te wek. Ovidius staan vandag steeds bekend as die meester van Latynse liefdesgedigte, veral elegiese liefdesverse. Die aard van Catullus en Ovidius se digkuns is vermaaklik, speels en soms sinies. Die tipiese Romeinse behepthed met oorlog is sigbaar in die liefdestryd wat in sommige van Ovidius se werke voorkom. Vanuit 'n Ovidiaanse oogpunt is seksuele omgang gesien as 'n genotvolle sportsoort waaraan mans, vroue en soms die gode kon deelneem (Singer 1984a:140-141). Hierdie tipe "sport" kon gevaarlik wees, veral omdat ontsterflike gode party mense uitgesonder het en in menslike verhoudings kon inmeng (Bermann 2012:815). Dit blyk uit Ovidius se liefdespoësie dat hy 'n aanhanger van die antieke realisme was. Die bydrae wat hy gelewer het met betrekking tot seksuele realisme het van Ovidius 'n klassieke liefdesdigter gemaak. Tog het hy die onskuldige plesier, lieflikheid, nastrewing en oorgawe van omgang geïdealiseer (Singer 1984a:141).

Die Klassieke invloed in Joubert se werk blyk verder uit die feit dat sy in haar roman *Ateljee van glas* (2003) Ovidius se lang narratiewe gedig, “Metamorfose”, as interteks gebruik. In die mitologie is Pigmalion ’n prins uit Ciprus met ’n voorliefde vir beeldhouwerk. Pigmalion besluit om vir hom ’n ivoorbeeld van ’n vrou met ideale skoonheid te skep, want hy het geen behoefte daaraan om in die huwelik te tree nie. Die rede hiervoor is dat hy vir jare lank moes aanskou hoe sondig vroue is. Hy het byvoorbeeld die dogters van Propoetus gesien wat hulself as prostitute voorgehou het. Pigmalion raak smoorverlief op die beeld, Galatea, wat hy skep. Hy bring aan die godin Afrodite ’n offerande en hy wens dat sy ivoorbeeld lewend sal word. As die beeldhouer vir Galatea soen, word sy lewend (Singer 1984a:126-127 en 1984b:8). In *Ateljee van glas* (2003) is Ruben die beeldhouer, wat soos Pigmalion ook verlief raak op sy beeld, Camille.

### 2.3.3 Die hoofse liefdespoësie

#### 2.3.3.1 Religieuse Middeleeuse hoofse liefdespoësie

In Denis de Rougemont se boek *Love in the Western World* (1983), wat ook beskryf word as “The History of the Rise, Decline, and Fall of the Love Affair”, beweer hy dat daar ’n onontkombare konflik tussen die huwelik (*agape*)<sup>3</sup> en passie (*eros*) in die Westerse samelewing is (Hancock 2003:8-9). ’n Sosiale en religieuse verantwoordelikheid gaan gepaard met die huwelik, terwyl passie eerder gaan om anargistiese, onbevredigbare liefde soos wat daar onder die Middeleeuse Provensaalse troebadoers was. De Rougemont (in Hancock 2003:8) beweer dat die

---

<sup>3</sup> In *Love in the Western World* onderskei De Rougemont twee tipes liefde: *eros* en *agape*. In die Christelike geloof verwys *agape* na die interafhanklikheid van onbaatsugtige, vrygewige huweliksliefde (Hancock 2007:199). Hierdie soort gerusstellende huweliksliefde verseker tevredenheid op aarde; daarenteen gaan erotiese aanloklikheid eerder om die metafisiese eenheid en/of sielstransendentalisme (Hancock 2007:199). *Agape* behels die fokus op, aanvaarding van en respek vir die geliefde se andersheid, terwyl *eros* handel oor die erotiese idealisering van ’n geliefde (Hancock 2007:219 en 221). Eenvoudig gestel gaan *eros* om die liggaam en siel, terwyl *agape* handel oor dit wat verstandelik is (Hancock 2003:8 en 12).

geskiedenis van die Europese liefdespoësie sover terug dateer as die 11de eeu met die Middeleeuse troebadoertradisie. Volgens Jordaan (1991:samevatting) kan die Afrikaanse liefdesliriek ook teruggevoer word na die Middeleeuse troebadoertradisie.

In die Middeleeue het 'n man se toewyding aan sy minnares of vrou se uiterlike en innerlike skoonheid hom in staat gestel om deug te beoefen. Geliefdes het die grootste menslike doelwit bereik deur getrou aan mekaar te wees. Die Middeleeuse ridder het dit eerbaar gevind om vir die groot eer van sy minnares te veg en daar is van die meisie of vrou verwag om getrou aan haar ridder te wees. Vandaar dan ook die konsep van heroïsme. 'n Belangrike vorm van hoofse Middeleeuse liriek wat in Wes-Europa ontstaan het, is die minnesang. In hierdie liriek word die liefde as 'n feodale hulde en diens aan 'n geïdealiseerde jong dame voorgestel (Van Gorp *et al.* 1998:282).

Die hoofse liefde word deur Singer (1984a:43) as 'n diverse en ingewikkelde netwerk van ideale beskryf. Die hoofse liefdespoësie is gekenmerk deur die idealisering van die doodstema, wanhoop en die onmoontlikheid om die geliefde te bereik (Van Gorp *et al.* 1998:282). Laasgenoemde het verlange en onvervuldheid tot gevolg (Van Gorp *et al.* 1998:282). In die hoofstuk "Traditions that Survive" in *The Nature of Love. The Modern World*, skryf Singer (1984c:22): "As the troubadours lament in poem after poem, what is there to live for if the lover is deprived of the irreplaceable beloved to whom he truly belongs?"

Singer (1984c:21) meen dat dit moeilik is om te vas te stel tot watter mate die geliefde in die digkuns van die troebadoers en ander persone uit die hoofse tradisie werklik of geïdealiseerd is. Hoofse liefde het nie soseer gegaan om transendentalisme nie, maar eerder om 'n persoon te verhef bo ander mense of hom/haar te idealiseer. 'n Voorbeeld hiervan is die minnares wat verhewe bo alle ander vroue in skoonheid is en vir wie 'n ridder sou veg (Singer 1984a:42-43).

Religie het 'n oorheersende invloed gehad op die troebadoers wat in die Middeleeue in Europa gewoon en gereis het. Gedigte uit hierdie era gaan veral om 'n verliefde man wat deur middel van 'n spirituele reis met sy geïdealiseerde beminde verenig word. Die idealisering van die beminde het 'n konvensie geraak wat kenmerkend van die troebadoers se gedigte is. In dié tyd het Europese liefdespoësie ook begin



verander ten opsigte van digvorme en temas. Vaste digvorme wat ontstaan het, is die villanelle, sestina, canzone en die sonnet.

### 2.3.3.2 Die invloed van die Europese hoofse liefdestradisie in die Afrikaanse poësie

Die Europese hoofse liefdestradisie en die Europese Romantiek het 'n invloed gehad op die vroegste gedigte in Afrikaans, veral dié van C.P. Hoogenhout en J.A. du Toit. Volgens Jordaan (1991:1-36) toon die vroeë Afrikaanse liefdesliriek ooreenkomste met die Europese hoofse tradisie ten opsigte van die liefdesretoriek. Unieke Afrikaanse konvensies het ook ontstaan soos dié van die "vryperd". Hierdie konvensie handel oor 'n ruiter wat probeer om 'n pragtige, nederige en kuise jong meisie met sy spogperd en ruiterskap te beïndruk. Die meisie is nie veronderstel om toe te gee aan die vryer se eise voordat hy haar deur sy sang, vleitaal en/of idilliese toekomsskets probeer verower het nie. As die ruiter steeds nie die meisie verower het nie, is sy jaloers gemaak deur ánder meisies wat sy aandag verwelkom het. Ander konvensies sluit in: die meisie wat haar ouers se enigste geliefde kind is en na wie die ruiter vry, die sterfte van die minnaar weens onbeantwoorde liefde, die siening van die liefde as 'n spel (soos vanuit 'n Ovidiaanse beskouing) en die vermaaklike vryer (Jordaan 1991:1-39 – 1-41 en 1-60 – 1-66). Die naïwiteit van die hoofse liefdeskonvensies het daartoe gelei dat daar in heelparty van die vroeë Afrikaanse liefdesgedigte nie tred gehou is met die Afrikaanse werklikheid nie.

### 2.3.3.3 Persiese liefdespoësie

Vanuit die 9de-eeuse Persiese tradisie lyk dit asof daar ooreenkomste tussen die aardse liefde en liefde vir die opperwese in idealistiese liefdespoësie is. Bermann (2012:817) noem drie wyses waarop Persiese liefdespoësie verskil van Europese liefdespoësie. Eerstens was die gebruik van homoërotiese motiewe in liefdesgedigte deur Persiese digters aanvaarbaar, terwyl dit ongehoord was in die liefdespoësie van die troebadoers. Homoseksualiteit kom wel in latere werke van Shakespeare, Michelangelo en ook in Arabiese liefdespoësie van die 9de eeu v.C. voor. Tweedens is daar in Persiese liefdesgedigte klem op sensualiteit en aardse liefde gelê. Die pleeg van egbreuk is derdens 'n afwesige tema in Persiese liefdesgedigte. Alhoewel dit lyk asof dié tema nie heeltemal in Europese liefdesgedigte afwesig is nie, kom dit weinig voor, omrede dit teen religieuse oortuigings ingedruis het.

### 2.3.3.4 Chinese en Japanese hoofse liefdesgedigte

In die Japanese en Chinese se gesofistikeerde liefdesgedigte is koninklike figure prominent. Die belangrikheid van hoofse poësie is veral opvallend in die Chinese en Japanese digkuns. Hierdie digkuns is gesien as 'n kommunikatiewe kunsvorm, waardeur die digter in gesprek kon tree met die gehoor en mede-digters.

In die suidelike dinastiëe (gedurende die tyd vanaf 420 tot 589) het die liefdespoësie 'n belangrike rol in die kultuur vervul en is die gedigte geskryf volgens spesifieke konvensies (Bermann 2012:817). 'n Voorbeeld van hierdie konvensies is duidelik in die Japanese klaagliedere, waar 'n manlike digter 'n gedig skryf vanuit 'n vroulike perspektief (Bermann 2012:817-181). In hierdie gedigte wag die hartseer vrou gewoonlik alleen in haar kamer op haar afwesige beminde wat besig is om rond te swerf. Die gedigte bestaan uit reëls met vyf of sewe karakters wat deur ooreenkomste in toon en beeld verbind word (Bermann 2012:818). Die gestorwe beminde, ongeneeslike smart, beloftes van ewige trou en die hoop op hereniging in die hiernamaals is algemene temas in die klaagliedere (Jordaan 1991:1-53).

In die hoofse kultuur van die Song-dinastie (960-1295) is die liefdesbegeerte prominent in die digkuns. Musikale instrumente, vorme en melodieë maak 'n belangrike deel van die kultuur uit (Bermann 2012:818). Gedurende hierdie tyd is daar in die digkuns van die *ci*-styl gebruik gemaak. Die *ci* is 'n vorm van liriese poësie wat algemeen in die Klassieke Chinese digkuns gebruik is. Die versmaat van die *ci* is afkomstig van sekere patrone, modelle en vasgestelde ritmes of toonwaardes wat van bestaande musikale wysies verkry is. Gedigtitels het gewoonlik weinig met die inhoud van die vers te make en sommige gedigte het ook gedeelde titels. Die rede hiervoor is omdat gedigte volgens hul ritme en toon eerder as die inhoud van die gedig geklassifiseer is.

Die 17-sillabe haikoe is 'n digvorm wat uit die Japanese digkuns ontstaan het en vandag nog gewild is. Die sewentien sillabes word in drie reëls van vyf, sewe en weer vyf sillabes onderskeidelik gerangskik. Die liefdestema kan, soos in enige ander digvorm, ook in die haikoe voorkom.

### 2.3.4 Die Europese Romantiek

Volgens Singer (1984b:xiv) het die Europese Romantiek soos volg ontstaan: “[...] the concept of Romantic love arose as a response to reactions against the Renaissance and Puritan syntheses, which had been attacked by continental Rationalists who argued that sexual love is incompatible with marriage”. Die Romantiek word getipeer deur liefdesgedigte wat handel oor die huwelik en deug. Hancock (2012:223) meen egter oor laasgenoemde: “marriage and poetry have rarely made happy bedfellows”.

Bermann (2012:818) skryf dat die Romantiek die ideale en die werklike (“ideal and real”) met mekaar versoen het. Die digters van die Europese Romantiese tradisie was nie soseer gemoeid met die strewe na goddelikheid nie. Hulle het eerder gefokus op die vermensliking van die liefde en was veel meer geïnteresseerd in die kreatiewe moontlikhede wat uit die liefdesonderwerp ontstaan en ontwikkel het (Hancock 2007:198-199 en Singer 1984a:43).

Erotiek het vanaf die 18de- en 19de-eeuse Romantiek as kenmerkende tema in liggaams- en liefdespoësie voorgekom. Die uitsondering van persone wat slegs toegelaat is om te dig en/of te skryf indien hulle van ’n hoë sosiale klas was, is met die “demokratisering” van die liefde laat vaar. Volgens Bermann (2012:818) het tematiese vryheid as die reg van elke individu met die verloop van tyd ook belangrik geword, wat daartoe gelei het dat vroulike digters ook op die voorgrond getree het. Belangrike digvorme soos die vrye vers, ballade en ode het in hierdie tyd ontstaan.

Die Franse digter, kritikus en vertaler Charles Pierre Baudelaire het met die klem op sy objektiewe persona en sy idees oor seksualiteit en die liefde in stedelike ruimtes, ’n nuwe weg vir die liefdesliriek gebaan (Bermann 2012:818). Dit het ’n nuwe realisme tot gevolg gehad waarin lesbiërs, prostitute en kadawers gefigureer het (Bermann 2012:818).

As gevolg van die geweldige impak en invloed van koloniale uitbreiding en die onderdrukking wat daarmee gepaardgegaan het, het daar ’n transformasie in die 19de-eeuse Europese liefdesgedigte plaasgevind. Sedert die 19de en 20ste eeu het digters begin om te fokus op die onderskeid tussen ’n persoon wat “verlief raak op” (“falling in love”), “verlief is op” (“being in love”) en “lief is vir” (“staying in love”)

iemand. Irving Singer (1984c:438 en 440) brei in *The Nature of Love* hieroor uit. Letterkundige onderwerpe wat voorheen ongehoord was of deur die samelewing gemarginaliseer is, soos homoseksualiteit of prostitusie, het aandag begin geniet. Sensualiteit het ook 'n algemene tema in skryfwerk geword.

### 2.3.5 Moderne liefdespoësie

Bermann (2012:816) sonder die belangrikste kenmerke van die 20ste- en 21ste-eeuse liefdespoësie uit. In moderne liefdespoësie is daar eerstens minder aandag gegee aan die idealisering van temas en eerder gefokus op die verwoording van seksuele en sensuele egtheid. Homoseksuele temas in liefdespoësie en liefdesgedigte deur vroulike skrywers is algemeen. Dit is opvallend dat Japanese, Chinese, Persiese en vroulike skrywers van Afrika ook betrokke raak by die groter openheid oor seksualiteit en soms eksplisiet oor die liefde begin skryf het. Daar word tweedens minder gefokus op universele temas en aandag word gegee aan die individuele liefdeservaring wat liefdespoësie (intens) persoonlik maak. Die fynste besonderhede van die daaglikse lewe, asook outobiografiese gegewens wat twee geliefdes verbind, vervang die hunkering na 'n veraf geliefde en die transendentalisme. Die individu en sy/haar persoonlike herinneringe aan 'n bepaalde gebeurtenis of gebeure word dus in kontemporêre liefdespoësie belangriker as vasgestelde temas (Hancock 2003:21). Die vroeë verbeeldingswêreld (met onder meer die kulturele, historiese en stilistiese temas van die verlede) word derdens vervang met 'n spesifiek-gesitueerde herinnering. Laastens is daar in kontemporêre liefdespoësie 'n groter bewustheid van verskillende invloede uit verskillende tye en ruimtes: “[M]odern and contemporary love poetry is increasingly aware of its many poetic encounters over time and geographic space. These affect both themes and formal conventions” (Bermann 2012:816).

Bermann (2012:818) sonder die liefdespoësie van 'n paar belangrike digters as voorbeelde van die moderne liefdespoësie uit: Pablo Neruda (*Twenty Love Poems and a Song of Despair*, 1924), Anna Akhmatova (*Forty-Seven Love Poems*, 1927), W.C. Williams (*Journey to Love*, 1955), Anne Sexton (*Love Poems*, 1969), Robert Graves (*Poems about Love*, 1969) en Adrienne Rich (“Twenty-One Love Poems”, 1977). Die Joodse digter Yehuda Amichai, wat bekend is vir sy *Love Poems* (1980),

is veral belangrik in hierdie studie, omdat daar in Joubert sy gedigte telkens intertekstueel na sy werk verwys word.

## 2.4 'n Oorsig van die Afrikaanse liefdesgedig

Die Afrikaanse liefdesgedig het 'n kort geskiedenis, maar dit gryp op die uitgebreide Europese tradisie terug. Om die Afrikaanse liefdesgedig te kontekstualiseer, is dit belangrik om in ag te neem dat dit veral die Nederlandse en Vlaamse tradisies is wat 'n sterk invloed op die vroeëre Afrikaanse liefdesgedigte gehad het.

Die voorgeskiedenis van die Afrikaanse liefdesgedig strek so ver terug as die Wes-Vlaamse (ca. 1100) fragment van 'n onbekende digter “Hebban olla vogala nestas hagunnan, / hinase hic enda thu: / wat unbidan nu?” (Jordaan 1991:Inl.17). Die vertaling van die fragment in Nederlands is: “alle vogels hebben hun nesten begonnen behalve ik en jij; wat wachten we nu?” (Antonissen 1986:23 en 1-35 en Knuvelde 1968:11). Die beskermende nagtelike liefdesruimte en die liefdesontnugtering en/of bedreiging wat dagbreek bring, is 'n tema uit die antieke Egiptiese oudheid wat oorgedra is en in latere Middeleeuse wagtiersliedere voortgesit is. Hierdie kenmerk is mettertyd ook in Afrikaans voortgesit. Jordaan (1991:Inl.5) meen dat die Afrikaanse liefdesgedig deur die Europese liefdesradisie beïnvloed is by wyse van mondelinge oorvertellings en die verwerking van tekste uit Duits, Nederlands en 18de- en 19de-eeuse Engels.

In die samevatting van sy proefskrif identifiseer Jordaan (1991) vyf stadiums in die ontwikkeling van die Afrikaanse liefdesliriek: die Eerste Afrikaanse Taalbeweging<sup>4</sup> se liefdesliriek met 'n didakties-moraliserende aard, die doodsproblematiek van Twintig, die Dertigers se fokus op die estetisering en vergeesteliking van die

---

<sup>4</sup> Jordaan (1991:1-1) verwys in sy proefskrif na die Eerste en Tweede Tydperk. In hierdie studie verwys ek na die Eerste en Tweede Afrikaanse Taalbeweging. Die Eerste Taalbeweging was vanaf 1875 tot 1900. In *Digtters van dertig* skryf Opperman (1953:13) dat die Tweede Taalbeweging, wat begin het in 1900, reeds verby was met die oorwinning van die Nasionale Party by die algemene verkiesing van 1924 en met die erkenning van Afrikaans in 1925. Hy skryf verder dat die Derde beweging, ook bekend as “die geslag van Hertzog”, toe al aan die gang was (Opperman 1953:29).

liefdesverhouding, die Veertigers en Vyftigers se klem op die aardse beleving van die liefde en laastens, die Sestiger- tot die Negentigerjare se liefdesliriek, waarin erotiek en seksualiteit prominent is.

Jordaan (1991:5-13 – 5-15) skryf dat die volgende elemente in die Afrikaanse liefdesliriek onderskei kan word: liefdeseenheid, liefdesruimte, die afwesige geliefde en perspektief. In Afrikaanse liefdesgedigte begeer en idealiseer die spreker dit om as 'n eenheid saam met die geliefde te leef. Hierdie liefdeseenheid word binne 'n veilige ruimte wat van die res van die wêreld afgesonder is beleef. Soos genoem, word 'n afwesige geliefde deur die spreker aangespreek. Die digproses is 'n poging om die geliefde op te roep deur middel van taal. Indien die geslag van die spreker en/of aangesprokene nie in 'n gedig genoem word nie, sal die leser se persepsie van geslag met betrekking tot verhoudings sy/haar interpretasie bepaal (Jordaan 1991:5-15). Die leser se interpretasie van liefdesgedigte sal, volgens Jordaan (1991:5-16), ook bepaal word deur sy/haar kennis van sosiale en literêre konvensies.

Die Europese hoofse liefdestradisie en liefdesretoriek, asook die ingesteldheid van die Europese Romantiek, het 'n sterk invloed op Afrikaanse liefdesgedigte gehad – veral op die liefdesgedigte uit die Eerste Taalbeweging. Vier beginsels ten opsigte van die Afrikaanse liefdesliriek uit die Eerste Beweging word deur Jordaan (1991:samevatting en 1-57 – 1-60) onderskei. Eerstens poog die spreker om deur middel van taal 'n denkbeeld van eenheid te skep tussen hom/haar en die geliefde. Hierdie denkbeeld is 'n vereiste vir die ideale verhouding en het 'n godsdienstige begroning. Geliefdes se trou aan mekaar is getoets deur middel van afstanddoening. Tweedens word daar in Afrikaanse liefdesgedigte uit hierdie tyd gewoonlik gebruik gemaak van die eerstepersoonsperspektief. Dit is ironies dat die spreker 'n monoloog voer oor iets persoonliks wat later publiek gemaak word. Deur die publikasie van heelparty liefdesgedigte is die persoonlike aard daarvan waarskynlik ondermyn, sodat die tekste 'n sekere universaliteit gekry het. Binne die patriargale sisteem wat in dié tyd geld, word die vrou beskryf in terme van haar verhouding tot die man(s). Dus word daar 'n manlik-georiënteerde persepsie van vroulike ervaring en seksualiteit gegee. Manlike en vroulike seksualiteit en liggaamlikheid word verskillend beoordeel weens die verskillende sosiaal-kulturele reëls wat vir hulle geld. Homoseksualiteit was derdens onaanvaarbaar in die konserwatiewe Afrikaanse Calvinistiese en paternalistiese samelewing. Om hierdie

rede kom die gegewe van homoseksualiteit weinig in vroeëre Afrikaanse literatuur voor.

Heelwat Afrikaanse gedigte oor die liefde en verliefdheid kom in die eerste Afrikaanse koerant, *Di Patriot*, en die Afrikaanse tydskrif, *Ons Klyntji*, voor. Dit word nie in diepte bespreek nie, omdat hierdie gedigte sonder veel erns of diepte is en eerder 'n vorm van rymelary waarin sedelessies, komieklike vrystories of bruilofbeskrywings algemeen is (Nienaber en Nienaber 1941:277 en 294). Tog is dit belangrik om van laasgenoemde gedigte kennis te neem, omrede dit van die eerste gepubliseerde Afrikaanse gedigte met die liefde as onderwerp is.

Die temas en konvensies van die hoofse poësie het 'n sterk invloed gehad op die digters van die Eerste Taalbeweging. Dit sluit die volgende in: oorredingsliedere waarin die liefde materialisme te bowe gaan, ewige liefdestrou, die Ovidiaanse siening van die liefde as 'n "sportsoort" waar die minnaar verskeie take moet verrig om die skone dame te wen, die uiterlike voorkoms van die geliefdes en die landelike liefdesruimte (Jordaan 1991:1-60 – 1-66). Soos reeds genoem, is die toevoeging van die "vryperd" 'n unieke Afrikaanse konvensie wat in dié tyd ontstaan het. In *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* meen Nienaber en Nienaber (1941:297) dat die minnaar in Afrikaanse liefdesgedigte as 'n eerlike, dapper boerseun uitgebeeld word in plaas van 'n ridder soos in die hoofse poësie.

Van die eerste Afrikaanse minnedigters wat oor die vreugde en hartseer van die liefde gedig het, is digters uit die Tweede Taalbeweging. C. Louis Leipoldt, A.D. Keet, T. Wassenaar, T.J. Haarhoff en A.G. Visser is seker die bekendste van hierdie digters (Jordaan 1991:2-14). In teenstelling met die liefdespel en liefdesverhouding wat as norm voorgehou word in vroeëre Afrikaanse oorredingsliedere, word die Twintigers se werk gekenmerk deur persoonlike worstelinge met die doodsproblematiek, die verganklikheidsbesef en die digter se stelselmatige losmaak van patriotisme. Die sterflikheidsmotief, wat dikwels die digter se verbeelding is, kom veral voor in bekende Afrikaanse digters se werk uit die Tweede Taalbeweging soos byvoorbeeld Eugène Marais, A.G. Visser en Toon van den Heever. Die erotiese liefde word in hierdie gedigte gesien as 'n manier om, weens die persoonlike pessimisme oor die doodsbef, sterflikheid en verganklikheid te besweer (Jordaan 1991:2-2 en 5-17). Anders as die belangrikheid van 'n huwelik in die Eerste

Beweging, word daar sedert die Tweede Beweging eerder op 'n seksuele verhouding met die geliefde gefokus. In die gedigte uit die Tweede Beweging blyk daar 'n waardering vir die natuurprag te wees. Siklusse in die natuur, soos lewe en dood of dag en nag, is in verband gebring met die mens se verganklikheidsbesef. Hierdie bewustheid van die mens se sterflikheid is dan, soos genoem in die gedigte, deur die erotiese liefde besweer. Jordaan (1991:2-26) skryf dat die beginsels van die Eerste Tydperk ook geld vir die liefdesliriek van die Tweede en Derde Tydperke. Die beginsels van die Eerste Beweging (1875-1900) geld dus ook vir die Tweede en Derde Beweging, méér spesifiek die tydperk van 1900 tot 1930. Die beginsels is: eenheid met die geliefde in 'n ideale (paradyslike) verhouding, 'n eerstepersoonsperspektief en heteroseksualiteit volgens die streng ortodokse godsdiensbeskouing van die tyd (Jordaan 1991:1-57 – 160).

Aanvanklik sluit die Dertigers aan by die Middeleeuse en 17de-eeuse tradisies van die digter as “troebadoer” of “sanger” (Opperman 1953:50). Een van die vroegste tendensies van Dertig is 'n voorliefde om die liedjie te beoefen, vandaar dan ook die liriese gedigte en slampamperlidjies (Opperman 1953:49). Ander bewuswordings van die Dertigers sluit in: die verheerliking van die digter as geestelike leier en die vervulling van sy/haar roeping as kunstenaar. Uit hierdie bewuswordings het vernuwende belydenisgedigte ontstaan, asook die tendensie om die “eie individuele sielslewe” te onthul wat tot intiemer en persoonliker liefdesgedigte gelei het (Opperman 1953:52 en 55-56).

Die Dertigers het ook daartoe geneig om die vrou se skoonheid te idealiseer en die liefdesverhouding te vergeestelik. Hierdie neiging is byvoorbeeld te sien in die werke van N.P. van Wyk Louw en W.E.G. Louw. Die samelewing in die jare dertig was patriargaal en daarom is die perspektief in skryfwerk ook manlik-georiënteerd. Algemene motiewe in die werk van die Dertigers en Veertigers is die vrou se reddende krag en haar vermoë om te genees, die troostende vrou, pyn as gevolg van die liefde en die lewe se kortstondigheid, die sterflikheidsproblematiek en die eenwordingsbegeerte met die geliefde (Jordaan 1991:3-63-7).

Elisabeth Eybers was die eerste Afrikaanse vroulike digter wat die liefdesverhouding vanuit 'n vroulike perspektief verwoord het. Nie net vergeesteliking word beklemtoon in haar werk nie, maar ook die aardse ervaring van die liefde. Vrugtemotiewe wat



vroulike seksualiteit, (vrug)baarheid en die liefde simboliseer, is opvallend in die werk van Eybers. Daar is byvoorbeeld vrugtebeelde in Eybers se “Moeder” en “Die tweeling” (Opperman 1967:224 en 229). Die eerste gedig se eerste strofe is soos volg:

Jou nougesette buik volbring sy taak:  
die kinderliggaam wat hy vervolmaak  
verlos hy sonder om hom nog te steur  
aan hoe sy vrug die eensaamheid trotseer.

In die tweede strofe van Eybers se “Die tweeling” volg ’n beskrywing van die ooreenkomste en die hegte band tussen ’n tweeling, ten spyte daarvan dat hulle twee verskillende persone is.

Bly albei nou afgesonder as  
die enkels? Verdubbel en halveer  
en hulle eenlingskap vroeg afgesweer,  
soos vrugtesegmente op mekaar gepas.

’n Goeie voorbeeld van die liefde as vrug is te sien in die gedig “Herfs” (Eybers 1990:28 en Opperman 1953:366).

Jy was die somer om my... Moeisaam dra  
my hart die oorryp vrug wat jy nie vra.

Volgens Opperman (1953:366) herinner Eybers se “Herfs” die leser aan Van de Woestijne se gedig, “Daar, waar het woud”.

Mijn hart is rijp gelijk een zomervrucht,  
die schromend in den vromen avond-lucht  
een lavende’ adem hangt te wachten...

Die vrou as vrugbaarheidsgodin, asook die metafoor van die liefde as ’n vrug en van geslagsrypheid, is deur vroueskrywers in Afrikaans voortgesit. ’n Voorbeeld hiervan kom voor in die eerste afdelingtitel “as die son weer die appels vang”, uit Joubert se *So ver en verder* (1976), met gedigitels soos “klokhuis” en “peerboom”. Joubert (2001:4) haal ook Yehuda Amichai voor in haar *Lyfsange*-bundel soos volg aan:

You visit me inside the apple  
and you’ll stay with me inside the apple  
until the knife finishes its work.

Die klem op seksualiteit en die ironisering van die vergeestelike liefdesverhouding tipeer die werk van die Vyftigers. Die spreker is gewoonlik ’n eerstepersoonsverteller

wat die afwesige “jy” aanspreek in ’n poging om hom/haar teenwoordig te maak. Jordaan (1991:3-38) meen dat die eksplisiete erotiek in Ingrid Jonker se gedigte die ontwikkeling van “estetisering” in die Dertigerliefdesliriek voltooi het tot ’n meer aardse seksualiteit. Laasgenoemde is ’n belangrike kenmerk in die werk van die Vyftigers. Die vroeëre toestand van onskuld, ideale paradyslike liefdesgeluk, die skep van en verlange na ’n denkbeeldige wêreld waar die geliefdes geplaas word in ’n ruimte wat van die samelewing afgesonder is, asook gevoelens van verlange en onvervuldheid is opvallend in Jonker se werk (Jordaan 1991:3-11 – 3-12). Die idee van ’n intens erotiese ervaring in haar werk word ook by die leser gelaat.

’n “Nuwe” siening van die vrou is deur Peter Blum ingelei, deur sy opsetlike ontluistering van tradisionele waardes (soos reinheid en kuisheid), oftewel sy “ontromantisering” van die vrou, soos byvoorbeeld te sien in die gedig “Aan ’n goeie dogter” (Jordaan 1991:3-39 en 4-31). Die jong meisie of vrou word byvoorbeeld eerder uitgebeeld as prostituut in plaas van die kuise, tradisionele, jong boeremeisie.

In die vyftiger- en sestigerjare was seksuele vryheid die gevolg van ’n seksuele rewolusie wat in Europa en die VSA plaasgevind het en toenemend ook ’n impak op die Suid-Afrikaanse samelewing gehad het. Weens groter seksuele vryheid, het homoseksuele temas in skryfwerk ook meer algemeen geraak. Suid-Afrikaanse vroue het in aanraking gekom met sterk feministiese impulse en ’n bevrydingsdrang waaraan hulle nie voorheen blootgestel was nie (Bezuidenhout 2005:9). René Marais (1988:30) noem in haar artikel “Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa”, dat die vrou groter seksuele vryheid verkry het weens die uitvinding van voorbehoedmiddels. Dié bloeitydperk het na ’n lang tydperk van manlike dominansie en marginalisasie van die Afrikaanse vroulike tradisie gekom. Die vrou is voor hierdie bloeitydperk gesien as die een wat afwyk van die Westerse manlik-geörienteerde, materialistiese en hoofsaaklik heteronormatiewe samelewing. Alhoewel die siening van vrouwees in die letterkunde steeds oorwegend konserwatief was, het vroue oor die algemeen meer vryheid verkry – ook seksuele vryheid. In Afrikaans het die aanvanklike invloed en latere gebruik van die tradisionele hoofse konvensie, waar die man as ridder of jagter optree, verminder as gevolg van groter seksuele vryheid (Jordaan 1991:4-33). Seksuele vrysinnigheid het daartoe gelei dat skrywers openlik oor die seksuele

ervaring begin skryf het, homoseksuele temas prominent geraak het en liggaamlikheid en erotiek sterk invloede in die Afrikaanse letterkunde was.

In 'n konserwatiewe patriargale samelewing is openlikheid oor seksualiteit in die skryfwerk van vroue gewoonlik onaanvaarbaar. Hieroor meen René Marais (1988:42) daar word “n oorwegend konserwatiewe siening ten opsigte van vroue aangetref in die werk van die meerderheid Afrikaanse skryfsters”. Breyten Breytenbach was die eerste manlike Afrikaanse digter wat openlik oor seksualiteit begin dig het. Die eerste eksplisiet-erotiese beskrywing van die seksdaad deur 'n vroulike skrywer is te sien in Antjie Krog se *Otters in Bronslai* (1981) (Jordaan 1991:4-26). Bezuidenhout (2005:14) skryf in haar proefskrif dat Krog van vroeg af 'n groeiende vernet teen die paternalistiese stelsel kragtig verwoord het en dat dit geleidelik tot die populariteit van haar werk onder lesers.

In die beskrywing van 'n liefdesverhouding plaas vroueskrywers, vanaf die sewentigerjare, die klem op die vrou. In hulle werk neem die man daarteenoor 'n passiewe rol in. 'n Omkeer van rolle verskyn dus in vroueskrywers se werk. Volgens Bezuidenhout (2005:58) het vroue in Afrikaans die tematiese register met betrekking tot aspekte van die liefde gedurende die afgelope dekades op gedurfde wyses uitgebrei. Die tweede feministiese golf het in die jare sewentig ook in Suid-Afrika begin veld wen. Die feministiese stryd is meestal 'n poging om die stereotipiese voorstelling van die vrou, wat gedefinieer word in terme van haar verhouding tot die man, te vernietig. Jordaan (1991:4-42) is van mening dat die vrou van geboorte af gekondisioneer word deur 'n ideologie wat die man in beheer plaas. Die feministiese rebellering teen manlike chauvinisme neem dus 'n “manlike” dimensie aan: “[Die vrou] word [...] gekondisioneer om haarself slegs in terme van haar verhouding tot 'n ‘manlike’ wêreld te ervaar én openbaar, ook in die prosa en poësie wat juis die verwesenliking van die vrou in terme van haar ‘vroueess’ ten doel het” (Jordaan 1991:4-42).

Volgens Marais (1988:32) en Jordaan (1991:4-40) is die vrou gesien as “die Ander” en haar identiteit is gevorm deur haar verhouding met mans: haar oupa, pa, broers en haar verhouding met haar man in die huwelik. Tot byna aan die einde van die 20ste eeu het Afrikaanse vroue die tradisionele ondergeskikte rol as onderdanige en ondersteunende eggenotes, wat deur sosiale reëls bepaal is, vervul (Bezuidenhout

2005:9). Kitzinger (in Jordaan 1991:4-59) spreek sy mening hieroor soos volg uit: “Men are perceived in terms of their work and achievements. Women have a social role and identity merely because of their relationships with men, and the sexual tie is a key one in defining who a woman is.”

Die Afrikaanse letterkunde is vir 'n lang tyd vanuit 'n manlike perspektief beskryf. Opperman het byvoorbeeld na Eybers se poësie verwys as die “vroulike aanvulling” in die Afrikaanse letterkunde (Opperman 1953:5 en 71). Só 'n uiting was aanvaarbaar op 'n bepaalde tydstip, maar is later deur feministe gekritiseer. Vroulike skrywers en digters wat die marginale subjekposisie beklee het, moes die grens van vasgestelde homogene manlike linguistiese patrone oorskry om weg te doen met die patriargale spilpunt en om sodoende die Afrikaanse taal as heterogeen te gebruik. Volgens Lourens (2011:71) en Bezuidenhout (2005:7) het vroulike skrywers en digters in die Afrikaanse literêre sisteem (en ook internasionaal) wegbeweeg van hul voorheen gemarginaliseerde posisie in die literêre kanon en sterker na vore gekom sedert die sewentigerjare. Lina Spies (1996:49) meen dat die sewentigerjare beskou word as die vrou se era en dat “die belangrikste konstituent van die Afrikaanse poësie sedert sewentig [met die uitsondering van Breytenbach en Cloete] die werk [...] van vrouedigters” is. Die prominensie van vroueskrywers in Afrikaans het volgens Van Niekerk (1999:308) vanaf die sewentigerjare toegeneem en 'n besondere fokus op ras-, geslags- en klaskonflikte getoon.

Die volgende vrouedigters wat 'n groot bydrae gelewer het tot die Afrikaanse poësisisteem, het die sewentigerjare ingelei met hul debute in 1970: Sheila Cussons met *Plektrum*, Wilma Stockenström met *Vir die bysiende leser*, Antjie Krog met *Dogter van Jefta* en Marlise Joubert met *'n Boot in die woestyn*.

Sedert die tagtigerjare het homoërotiek en lesbiese liefde veral belangrike temas in die Afrikaanse letterkunde geword. Joan Hambidge en Johann de Lange het tematiese vernuwing gebring deur te skryf oor die homoërotiek. In teenstelling met Hambidge, wat die vrou in terme van haar vrouwees probeer verbeeld, word die vrou vanuit De Lange se fallosentriese perspektief tot “reseptor” vir die man gereduseer (Jordaan 1991:4-34).

Buiten die feit dat die Afrikaanse liefdesgedig 'n kort geskiedenis het, is daar ook weinig navorsing hieroor gedoen. Dit is verrassend dat daar selfs minder ondersoek

ingestel is na die vroulike digter wat oor intens vroulike onderwerpe (onder meer die vroulike ervaring van die liefde) op 'n sensuele wyse in 'n vroulike taal dig. In Annemarié van Niekerk (1999:390) se artikel “Die Afrikaanse vroueskrywer. Van egotekste tot postmodernisme (18e eeu – 1996)” word Elize Parker aangehaal wat meen dat die liefdestema in die letterkunde die afgelope paar dekades nie die respek gekry het wat dit verdien nie. Daar is 'n groter bewustheid van 'n mark vir populêre en erotiese verhale en erotiese gedigte in Afrikaans sedert die demokratisering van Suid-Afrika. Dit is waarskynlik omdat laasgenoemde daartoe gelei het dat skrywers gemakliker en meer openlik oor seksualiteit begin skryf het. Die gebrek aan die nodige respek met betrekking tot die liefdestema in die letterkunde kan beteken dat Marlise Joubert, wat die afgelope paar dekades grotendeels gedigte oor die liefde geskryf het, se liefdesgedigte ook nie die erkenning gekry het wat dit verdien nie. Buiten ánder moontlike redes vir Joubert se onderskatting, wat byvoorbeeld tyds- of geslagsgebonde is, kan dit dalk ook aan die marginalisering van die liefdesgenre in die letterkunde toegeskryf word. Die marginalisering van die liefdesgenre kon gevolglik Joubert posisie binne die literêre kanon beïnvloed het.

## 2.5 Marginalisering van die liefdesgenre

Singer (1984a:xii) meen die volgende oor die ontwikkeling van die liefde oor tyd: “The source of love is not God or the libido: it is rather ideas about love that have developed throughout history of mankind, arising into prominence in one period and filtering down into the presuppositions of succeeding ones”. Dit blyk dat die liefde as literêre genre sedert die Victoriaanse era as onwaardig beskou is en mettertyd gemarginaliseer is tot 'n “dead and buried” genre (Hancock 2003:1 en 19). Dit is juis in die Victoriaanse era waar daar veral klem gelê is op *agape*, wat liefdesgedigte intiem persoonlik maak het. *Agape* het 'n groot invloed op die 19de-eeuse liefdespoësie gehad en dit het die toon vir persoonlike liefdesgedigte van die 20ste eeu aangegee (Hancock 2003:9).

Liefdespoësie word vanaf die 20ste eeu geassosieer met onthullende intimiteit, outobiografie en individualiteit (Hancock 2003:4). Sedert die begin van die 20ste eeu kom dit selde voor dat liefdesbundels as goeie literêre werke beskou word (Hancock

2003:18). Hierdie bundels word eerder gesien as gewilde literatuur wat deur die algemene leserspubliek gelees en waardeur word. Veral moderniste is skepties oor die tema van die liefde in die letterkunde. In sy artikel *'Unworthy of a Serious Song? Modern Love Poetry and its Critics* skryf Hancock (2003) oor die wyse waarop die liefde as tema in poësie vir moderniste onbelangrik geraak het. Daar word aangeneem dat die algemene leserspubliek aan sekere poëtiese temas gewoon raak: "[...] hackneyed themes, suggesting that the public had 'become accustomed to the idea that certain things are poetical, e.g. flowers, dawn, dew, birds, love, archaisms, and country place-names" (Hancock 2003:3). Hancock (2003:3) skryf verder: "By including love in their inventories of the 'poetical' and the 'uncontroversial', the early sponsors of modernism effectively sought to exclude it as material for serious verse being written at the time."

Tot en met die 1970's was dit die norm dat digters moes probeer om hulle nie deur eie gevoel of voorkeur in hul skryfwerk te laat beïnvloed nie (Hancock 2003:7). In die 21ste eeu gaan liefdesgedigte veral om die individu se ervarings of herinneringe wat hy/sy assosieer met 'n bepaalde persoon of omstandigheid. Hierdie ervarings of herinneringe is gewoonlik van iets of iemand wat aan die digter bekend is (Hancock 2003:8).

Hoewel die liefdestema in gedigte voorheen as algemeen aanvaarbaar beskou is, blyk dit nie die geval in moderne liefdespoësie te wees nie. Hancock (2003:4, 18-19 en 21-22) argumenteer in sy artikel dat akademici en kritici kontemporêre liefdespoësie afskeep en dit as onwaardig ag om ondersoek in te stel na moderne liefdesgedigte, terwyl daar in die poësie 'n toename in individuele (dikwels intieme) liefdeservarings is en die algemene leserspubliek hierdie skryfwerk wel as waardig ag. Liefdesgedigte word immers deels gepubliseer om die spesifieke emosionele behoeftes van lesers te bevredig (Hancock 2003:22-23). Moderne kritici en liefdesdigters se menings oor die belangrikheid van liefdesgedigte verskil dus. Hancock (2003:22-23) se mening stem ooreen met dié van Singer (1984c:4) dat kontemporêre liefdespoësie nie die aandag ontvang wat dit verdien nie: "In our age, literature and even conversation have been liberated from restraints upon explicit acknowledgement of sexual reality. In the process, however, the importance of love has often been neglected or denied."

Die vraag wat uit 'n argument soos Hancock s'n ontstaan en in gedagte gehou moet word, is: Tot watter mate stel lesers werklik daarin belang om persoonlike erotiese liefdesgedigte te lees? Dit is moeilik om hierdie vraag te beantwoord en daarom word dit in hierdie studie geïnterpreteer. 'n Ondersoek na die resensies oor Marlise Joubert se oeuvre behoort 'n aanduiding te gee oor die mate waarin kritici daarin belangstel om die intens persoonlike erotiese liefdesgedigte van Joubert te lees. Daar word dus gepoog om bogenoemde vraag, wat uit Hancock se argument kan ontstaan, te beantwoord met betrekking tot Joubert se oeuvre.

Dit wil wel voorkom asof dit nie soseer vir kritici gaan om die feit dat die liefdesgedigte handel oor die openbaarmaking van emosionele ervarings nie. Die probleem is eerder die feit dat dit die digter se *eie* gevoelens is wat hy/sy bekend maak (Hancock 2003:18) [my kursivering]. Dus: met die teenwoordigheid van (outo)biografiese kontekste in liefdesgedigte stel 'n digter die beperkinge van 'n kritiese praktyk bloot en verset hy/sy hom/haar daarteen (Hancock 2003:18 en 25):

[F]or love poetry not only reveals much about identities as they are constituted within specific social conditions, but also discloses something of the more intimate sense of personal identity that can problematise and humanise [...] broader cultural conditions.

Die vraag wat hierop gevra kan word, is: Wat presies is hierdie beperkinge van die kritiese praktyk?

Uit die ontwikkeling van die liefdesgedig lyk dit asof die liefdestema in die verlede heelwat aandag geniet het in literêre kringe, maar sedert die begin van die 20ste eeu afgeskeep is (Hancock 2003:18). Omrede hierdie studie die bestudering van Marlise Joubert se oeuvre (met die liefde as hooftema in haar werk) behels, kan daar gevra word of die liefdesgenre in Afrikaans nie dalk afgeskeep is en of dit 'n effek op haar posisie in die Afrikaanse literêre poëtiesisteme het nie. Aangesien lesbiese liefde 'n uitgebreide geskiedenis van marginalisering en stigmatisering het, is dit belangrik om kennis te neem van hierdie teenwoordigheid in Joubert se werk (Murray 2013:5). 'n Vraag wat ook gevra kan word, is waarom Breytenbach of Krog se liefdesgedigte óf Joan Hambidge se lesbiese liefdesgedigte nie 'n effek op hul posisies in die sisteme het nie. Behoort akademici en kritici nie dalk na te dink oor die belangrikheid van die liefdesgenre in die literatuur nie, aangesien die liefde deel van die mens se alledaagse behoeftes en bestaan is? Die gewildheid van

liefdesliteratuur onder lesers in die 20ste eeu bevestig immers laasgenoemde (Hancock 2003:18).



## HOOFSTUK 3

### DIE LIEFDESGEDIG IN MARLISE JOUBERT SE OEUVERE

Wij schrijven gedichten, omdat we in gedichten dezelfde liefdesverenigingen kunnen bewerken als met ons lichaam: paringen van klanken, versmeltingen, verleidingen, distanties, en hevige toenaderingen van syntaxes, onderwerpingen en beheersingen van casussen, ornamenten en exhibities, geheime uitstallingen van verbode objecten, terughouding en overgave, castraties en deliria. (D'haen in Bezuidenhout 2005:206)

#### 3.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word daar gefokus op die aard van die liefdesgedigte in Marlise Joubert se oeuvere. Elk van haar agt digbundels word ondersoek met die oog daarop om die aard van die liefdesgedigte daarin te verken. In die bespreking van die geselekteerde liefdesgedigte word daar aandag gegee aan die vertelsituasie wat in die gedigte uitgebeeld word, die digvorme wat gebruik word, die soort beelde wat vir die vrou en man onderskeidelik gebruik word, die motiewe wat aangewend word, die intertekstuele verwysings, die verhouding tussen die verhalende- en liriese elemente in die gedigte en die vraag of hier sprake van vroulike skrywing (*écriture féminine*) is. Die eienskappe van die liefdesgedig wat Jordaan (1991:5-13 – 5-15) in sy proefskrif onderskei, word ook in ag geneem: liefdeseenheid, die liefdesruimte, die afwesige geliefde en perspektief. Hierbenewens word daar aandag gegee aan die bundeltitels, afdelingtitels en temas waaroor elke afdeling handel. Die aantal liefdesgedigte in vergelyking met die totale proporsie gedigte per bundel word ook nagegaan ten einde afleidings te maak oor die belangrikheid van die liefdesgedig in haar oeuvere en enige ontwikkelinge in hierdie verband.

## 3.2 'n Boot in die woestyn (1970)

### 3.2.1 Inleiding

'n Boot is 'n soort vaartuig waarmee mense kan reis. Dit geld ook vir die spreker in die bundel. Hierdie reis kan 'n liefdesreis wees waar die spreker en die geliefde mekaar liggaamlik verken. Anders as wat daar moontlik verwag sou word van 'n debuutbundel deur 'n relatief jong digter, gaan die liefdesgedigte in Joubert se bundel selde om 'n gelukkige verhouding. Inteendeel, die eensame spreker wat wag op haar geliefde is eerder 'n hooftema. Die letterlike vaar met 'n boot deur 'n dorre landskap of "woestyn", is onmoontlik weens die gebrek aan water. In die konteks van die bundel kan die woestyn dus dui op 'n moeilike tyd wat die spreker in haar liefdesverhouding ervaar en waardeur sy moet worstel. Die geliefde is, soos water in 'n woestyn, skaars of afwesig. Die woestyn word beskryf as 'n "niemandswêreld", waarin die spreker "sleepvoetend reis", maar "nêrens spore trap nie" (Joubert 1970:61)<sup>5</sup>. Hieruit lei die leser af dat dit gaan om die spreker se soeke na identiteit en om 'n vrou wat uiteindelik onafhanklik van haar geliefde of man begin funksioneer. Die sprekende instansie se reis of verkenningstog met 'n boot deur die woestyn word deur middel van taal uitgedruk. Hierdie taaluiting is 'n manier waarop die "self" haar konstitueer binne 'n bepaalde konteks. Verwysings na die beeld in die bundeltitel kom in die volgende gedigte voor: "Gevolge van 'n blanko koevert" (14-15), "Dat bote jou gewig sal dra" (33), "My oë" (46) en "Só is my vingers" (60-61).

Die bundel bestaan uit drie afdelings: "Vooraf", "Versflenters" en "1969". Soos wat uit die woord "vooraf" afgelei kan word, het die "Vooraf"-afdeling moontlik betrekking op iets wat "voor" die begin van die eerste afdeling in die bundel plaasgevind het. Die leser weet egter nie wat hierdie "iets" is nie. "Versflenters" bevat kort fragmentariese verse of "stukkies" vers. Die slotafdeling bevat die meeste verse, waarvan die meerderheid ook liefdesverse is. Die laaste gedig in die bundel verwys nie net na die bundeltitel nie, maar vat ook die belangrikste temas saam. Hierdie temas word vervolgens bespreek.

---

<sup>5</sup> Hierna sal slegs die bladsynommers in die betrokke bundels in die bespreking van Joubert se liefdesgedigte gebruik word.

### 3.2.2 Die liefdestema in *’n Boot in die woestyn*

#### 3.2.2.1 Erotiese liefde

Myns insiens oorheers die tema van erotiese liefde in Joubert se debuutbundel. Kannemeyer (1988:428) beweer byvoorbeeld dat die uiters intieme liefdesgedigte in Fanie Olivier (Joubert se gewese eggenoot) se *Paradysrigting van die wind* (1976) in gesprek tree met Joubert se bundels *’n Boot in die woestyn* en *Domus*. Joubert se *Domus* is ook aan Olivier opgedra. ’n Voorbeeld van ’n eksplisiete liefdesgedig in Joubert se eerste bundel is “Soos velde oop” (4). In hierdie gedig nader die geliefde die spreker in stilte (“sonder ’n roersel wind / in die langbeengras”). Die man beweeg soos oop velde na die vroulike spreker en dan wag hy beskeie op seksuele passie wat eenheid tussen geliefdes daarstel: “so kom jy soms na my / wag jy skaam dat my vuur / in jou ontwaak”. Dit impliseer dat, alhoewel die geliefde beskeie is, hy nie geslote is nie (maar “oop”) en waarskynlik ook onbedek of naak is. Woorde soos “oop”, “sonder” en “wag jy skaam” kan lei tot die suggestie van laasgenoemde. Die man word beskryf as “skaam”, terwyl hy wag dat die spreker se vuur in hom moet ontwaak. Dit kan moontlik aan sy naaktheid toegeskryf word. Die tradisioneel vroulike eienskappe van beskeidenheid, toeganklikheid en vryheid wat aan die man toegeken word, druis in teen die geslotenheid en geheimsinnigheid wat algemeen as manlike eienskappe in die bundel voorkom. Dit is asof die liefde tussen die “ek” en die “jy” die vermoë het om die ontoeganklike man vry en toeganklik te maak.

Met betrekking tot liefdeseenheid en -ruimte is die nag die tyd van seksuele passie, soos in die openingsvers, “Saluut” (3) waar daar sprake van “klam nagte te bemin” is. Coetzee (1971:18) skryf dat die dag in teenstelling hiermee genadeloos teenoor die erotiek is en hy gebruik die eerste drie versreëls van Joubert se “Om ’n oggend” (10) as voorbeeld: “Om ’n oggend / opgeruk te staan / met klam sweet op my voorkop”. Die gedig “XI” (29) is nog ’n voorbeeld waarin die afleiding gemaak kan word dat die nag die tyd van saamwees is (“wat die nag afdroom / tussen ons”, 29). In die versreëls “sodat ek opstaan [...] vol stuifmeel in my mond” uit “I” (19) dui die dagbreek op ’n nuwe begin en die “stuifmeel” op bestuiwing, vrugbaarheid en ’n nuwe lewe.

### 3.2.2.2 'n Gelukkige liefdesverhouding teenoor die liefde as verwonding

Gedigte oor 'n gelukkige liefdesverhouding is in die minderheid in die bundel. “Llandudno” (53) is 'n vers waarin die “ek” haar nie tot 'n “jy” rig nie, maar waar daar gebruik gemaak word van “ons”. Die leser kan aflei dat die “ons” twee geliefdes is. Deur gebruik te maak van die “ons”, wat op die eenheid van die geliefdes dui, word daar weggedoen met die kwessie van afstand tussen geliefdes en die idee van die afwesige beminde. Sodoende word die liefde in hierdie gedig as gelukkig en dus méér positief uitgebeeld. Die liefde is koesterend en bied vir die spreker beskerming, 'n veilige hawe waar sy behoort. In die bundel gaan dit ook om die geliefde wat deur die vroulike spreker gekoester moet word. Woorde soos “toevou” en “omhels” word byvoorbeeld in “Om 'n oggend” (10) gebruik. In “Waterson” (9) word die liefde gesien as iets wat tussen twee geliefdes gevier behoort te word: “maar laat die rooiwang / van ons liefde / watersonne dans!”.

Teenoor die liefde wat as 'n veilige hawe uitgebeeld word, is woestyne “niemandswêrelde van wit verlore strande” (61) waar min lewe kan bestaan en identiteitspore deur die wind weggewaai word. Die man word geassosieer met die wind wat verandering bring, soos in “Ek wag” (45), waar die geliefde se hande 'n bergwind is: “jou hande 'n bergwind wat opstoot / oor my rug”. Soos genoem, kan die gebrek aan water in 'n woestyn ook suggereer dat die geliefde soos water is en dat sy afwesigheid beteken dat die spreker haar in 'n woestyn bevind. Die vloeibaarheid van water wat vroulikheid in die bundel simboliseer, word dus implisiet met die manlike geassosieer.

Die liefde word meestal beskryf as iets wat verwonding kan veroorsaak en kortstondig is. Uit die frases “die litteken van verlede jaar” (“Nuwejaar”, 34-35) en “'n verminkte duif” (“My oë”, 46) kan daar afgelei word dat die spreker in die verlede (emosionele) pyn ervaar het. Die “ek” in “Grys Spanje” (54-55) word teen die mik van die geliefde se arms gekruisig. In laasgenoemde gedig word die man gesien as die hout wat ondersteuning bied vir die gekruisigde, maar terselfdertyd veroorsaak die kruisiging uiteindelik die spreker se dood. Die vroulike “ek” kom byna hulpeloos in die gedig voor.

### 3.2.2.3 Verganklike liefde

In “VI” (24) se eerste strofe gaan dit om die liefde se verganklikheid: “ons vergeet / ons is voëls / van vlerkverby” [my kursivering]. Die “ons” in hierdie gedig is die spreker en die geliefde wat met voëls vergelyk word. Net soos wat die mens en voëls verganklik is, is die liefdesverhouding tussen die “ons” ook verganklik. Die volgende reëls uit “Reën wat verby is” (40) handel ook oor die verganklikheid van die liefde: “Ek het jou slegs iewers geken / soos reën wat verby is”. Laasgenoemde gedig gaan om ’n gewese verhouding wat in die geheue van die spreker vervaag het. Deur die skryfhandeling van die gedig word die byna vergete beminde deels opgeroep.

### 3.2.2.4 Die eensame spreker wat wag op die geliefde

Die liefdesverhouding in die “Vooraf”- en “1969”-afdeling se liefdesgedigte word, grotendeels as gevolg van die afstand wat verwydering tussen geliefdes meebring, nie positief verwoord nie. Myns insiens is die afwesige man dus ’n hooftema in die bundel. Dit is asof die spreker die liefde ervaar as ’n stryd wat sy teen haar geliefde moet stry. In sommige gedigte word daar van “ons” gebruik gemaak en hieruit kan die leser die afleiding maak dat dit gaan om die spreker en die geliefde. Die gedigte word op ’n “aktiewe” wyse verwoord, asof die spreker vir die geliefde van haar teenwoordigheid bewus wil maak: “Ek sal soos wolke stapel / watersuile deur laat breek / soos wilde perde sonder / teuels oor jou jaag / sodat jy / van my weet” (7). Die spreker neem in die laasgenoemde gedig nie ’n passiewe rol in, soos wat tradisioneel van die vrou verwag sou word, nie. Dit lyk asof sy doelbewus ’n stryd probeer voer teen die afwesigheid wat haar geliefde se toedoen is.

Dit is dikwels die geval dat die sprekende “ek” verlate voel en alleen tuis wag op die geliefde “jy” om na haar toe terug te keer. Voorbeelde van gedigte uit die eerste afdeling waarin dié tema voorkom, is: “Ek ken jou nie” (5), “Nou weet ek nie meer” (11) en “Gevolge van ’n blanko koevert” (14-15). In “Ek ken jou nie” (5) sê die spreker: “Ek ken jou nie / verlaat my laat / álles my verlaat / sodat ek alleen / my dae verken”. Die geliefde in “Nou weet ek nie meer” (11) het volgens die spreker “sommerso / met die son verdwaal”. Dit kan wees dat hy doelbewus van die spreker afgedwaal het, sodat afstand ’n skeiding in die liefdesverhouding bring. Die aanname

wat gemaak kan word, is dat die geliefdes afsonderlik leef met verwysing na die versreëls “van ons dag en nag / apart” en “Miskien ’n blanko boot / vir ’n reis verby / grate vis geskei / van vlees” uit “Gevolge van ’n blanko koevert” (14-15). Met verwysing na bogenoemde voorbeelde blyk dit dat Joubert hoofsaaklik vanuit ’n eerstepersoonsperspektief skryf. Die sprekende “ek” is die eensame vrou wat haarself gewoonlik in ’n huislike omgewing bevind en wat wag op die koms van haar geliefde.

Sprake van die afwesige geliefde in die derde afdeling is [my kursivering]: “gesig wat ek wegbêre in die holtes / van my hande snags as geluide / *my alleen laat*” (“Gesig”, 38), “*ek wag* deur die nagte van *jou / afwesigheid*” (“Ek wag”, 45), “*verlate* dokke” en “*die afwesigheid / van jou langbootlyf*” (“My oë”, 46), “Uit *die eiland / van sy liggaam* klim / die somer en rank / *afwesige jare*” (“Grys Spanje”, 54-55), “Sou ek jou geken het / [...] sonder die verveling van begeerte / van *afstand* van *afwagting* / sonder die *afwesige horison / van jou huis*” (“Sou ek jou geken het”, 56-57) en “*Moenie wag my hart / op die wit granate van reën / [...] want jou paaie dra skoene / en dasse en brille / soos ’n swart verlange*” (“Moenie wag op ’n middag”, 58-59). Die “granate” in laasgenoemde gedig herinner die leser aan Ingrid Jonker (1994:58) se “As jy lag”:

Jou lag is ’n oopgebreekte granaat  
Lag weer  
dat ek kan hoor hoe lag die granate

### 3.2.3 Uitbeeldings van die vroulike spreker en die geliefde of man

#### 3.2.3.1 Uitbeeldings van die vrou

Die vrou word oor die algemeen en ook in hierdie bundel dikwels uitgebeeld as die een wat troos, wat skugter is en wat koester. Motiewe en beelde wat met die vrou geassosieer word, is: skeeps- en seemotiewe (soos halfmas, watersuile, seewiere, visse, blanko boot, strand en grate vis), vuur-, lig- en vrugtebeelde (soos in die slotstrofe van “Onvrugbaar” op pagina 8). In hiërdie gedig gaan dit om die vrou wat, as gevolg van die man se toedoen, pyn ervaar en daarom onvrugbaar bly. Voorbeelde hiervan is: “Dis omdat jy / my *vasspyker* teen die muur / [...] / dat ek onvrugbaar bly”, “omdat ek grootword / moet *worstel* agter / skerms van jou naam” en “jy die sagte kussings / van my oë met spelde / *steek*” [my kursivering]. In dié

slotstrofe kom die beeld “en dieper / tot in skaam vrugte / van my drome / halfpad / ryp” voor. Woorde soos “dieper [...] tot in” kan ’n suggestie van manlike penetrasie tydens seksuele omgang wees en die vrou se ervaring hiervan is moontlik ook pynlik. Die “skaam vrugte” dui op vroulike geslagsdele en die uitbeelding van die vrou as skaam, terwyl die verwysing na “ryp” vroulike vrugbaarheid en volwassenheid simboliseer. Waar die vrou aan die begin van die vers “onvrugbaar” was, is sy ten slotte “halfpad / ryp”. Dit kan wees dat die spreker meer volwasse geraak het of dat haar drome ontvlugting vir die pyn wat sy ervaar, bied. Die reëls “omdat ek grootword / moet worstel agter / skerms van jou naam” (8) dui ook daarop dat die vrou ondergeskik aan die man is. Sy plaas haarself dikwels in hierdie posisie, soos te sien in die gedig “Sodat jy van my weet” (7): “Ek sal op die brug / van jou voet orent staan / miskien sal ek kniel / ek sal slawekore word”. In dié gedig gaan dit om die vrou wat haarself eers wil laat geld, voordat sy sal kniel en “slawekore” vir die man sal word.

Met die lees van die gedigte “Om ’n oggend” (10) en “Gevolge van ’n blanko koevert” (14-15) word die leser herinner aan N.P. van Wyk Louw se “Jy was ’n kind” uit sy bundel *Die halwe kring* (1937). In laasgenoemde vers word die aangesproke “jy” beskryf as “skugter” en as “’n laaste kuil van stilte tussen riet” (Van Wyk Louw 1937:17). Van Wyk Louw skryf in “Jy was ’n kind” dat die vrou ’n kuil van stilte tussen riet is, waar die man kan rus. Die sprekende ek in Joubert se “Om ’n oggend” (10) beskryf haar ledemate as “skugter”, wat suggereer dat die vrou voorgehou word as skaam en beskeie. In die laaste twee versreëls van “Gevolge van ’n blanko koevert” (14-15) word die spreker se woorde in ’n koevert “gefrankeer” en aan haar geliefde “geadresseer”. Die “ek”-spreker se woorde word vergelyk met ’n “blanko boot” wat reis verby “grate vis geskei / [...] / na ’n strand gesomer / en ’n kuil van son / iewers tussen rots”. Die koevert kan eintlik nêrens heen gestuur word nie, omdat dit ’n “blanko koevert” is wat gepos word. Die woord “iewers” dui ook op die feit dat dit onwaarskynlik is dat die koevert die geliefde sal bereik. Die rede hiervoor is ’n gebrek aan kommunikasie tussen die geliefdes, omdat hulle van mekaar geskei is: “van ons dag en nag / apart” (14). Die afleiding wat uit hierdie vers gemaak kan word, is dat dit nutteloos is om ’n blanko koevert te pos. Die spreker ervaar waarskynlik ook ’n gevoel van nutteloosheid nadat haar geliefde haar verlaat het. Haar woorde wat miskien op ’n strand of in ’n kuil sal beland, asook die gebruik van “waterkuil” in

Joubert se gedig “II” (20), kan in verband gebring word met die slotreël van “Jy was ’n kind”.

Net soos Van Wyk Louw, assosieer Joubert die vrou ook met water en word sy uitgebeeld as die een by en in wie die man sy rus kom soek. Dit moedig die leser aan om die afleiding te maak dat daar invloede van Van Wyk Louw se “Jy was ’n kind” in Joubert se “Gevolge van ’n blanko koevert” en “II” te bespeur is.

### 3.2.3.2 Uitbeeldings van die man

Buiten die uitbeelding van die man wat op reis en dus afwesig is, word hy op verskeie ánder wyses uitgebeeld. Anders as die vrou is hy stil, bedroef, “vreemd” en donker, “amper soos die dood” (5). Hy is die een met die “donker kop” en die “donker hart” en het die oë van “bruin liefde” (36). In die gedig “V” (23) word die man se oë beskryf as “bruin pieringpoele” en sy mond as ’n solder. Die beeld van die man as ’n solder kom ook in “Sou ek jou geken het” (56-57) voor. Uit bogenoemde voorbeelde is dit duidelik dat die man as geslote, ontoeganklik en geheimsinnig uitgebeeld word.

Die man word verder ook beskryf as die “Nuwejaar” wat verantwoordelik is vir “die litteken / van verlede jaar” (34-35). Hy is ’n mens wat sug (40-41). Hy word vergelyk met die “bergwind” en “dagbreek” (45), die see (50-51) en is die een wat deel van ’n lewe in die publieke ruimte uitmaak (“jou vingers hurk op tikmasjiene / en pak die lewe weg in bulletins”, 58). Die kleure wat gebruik word om die man voor te stel, is donker en bruin. Hy word dus as ’n donker figuur uitgebeeld wat daartoe in staat is om die spreker se hart te verwond – veral deur middel van sy afwesigheid. Die see, bergwind en dagbreek word ook gebruik om die man uit te beeld en dit dui op verandering en ’n nuwe begin. Hieruit kan ’n mens aflei dat die pyn en verwonding wat die geliefde veroorsaak het, dit vir die spreker moontlik gemaak het om wéér oor of nuut te begin met haar lewe en met ’n eie identiteit.

In haar proefskrif skryf Retief (2005:258) dat die man tradisioneel as die kunstenaar beskou word. In die konteks van die bundel “bespeel” die man verskeie musiekinstrumente (soos die fluit, kitaar, klavier en klokkies) en die vrou se liggaam. Die geliefde se kitare word byvoorbeeld in “Grys Spanje” (54-55) met pyn gestil.



### 3.2.4 Die vrou se soeke na identiteit

Die reismotief wat onder meer die afstand tussen die geliefdes impliseer, is te sien in “Ek hoor koel fluite van treine / ver en op weg” uit “Reën wat verby is” (40-41) en “só is my voete / windgewaaide bote oor woestyne” uit “Só is my vingers” (60-61). Die gebrek aan interpunksie (soos ook die geval in “Ek wag” en die meeste gedigte wat in die bundel voorkom) beklemtoon waarskynlik die verlies van die geliefde en die feit dat die spreker sonder ’n man moet aanbeweeg. Dit kan dus toegeskryf word aan die afwesigheid van die beminde wat ’n hooftema in die bundel is. “Waterson” (9) is die enigste gedig in die bundel wat met ’n uitroepteken eindig. Daar is ook nie ’n enkele gedig wat met ’n punt eindig nie, behalwe die slotvers “Só is my vingers” (60-61). Dit is waarskynlik omrede die spreker in hierdie gedig ’n reis na onafhanklikheid afgelê en uiteindelik ’n eie identiteit ontwikkel het, soos afgelei kan word uit die slotreël van die vers, “te wéét dat ek is ek” (61). Soos genoem, laat die skeiding tussen geliefdes die alleenvrou toe om in haarself te reis, terug te keer na haar eie liggaam, haarself uit te druk deur middel van taal en haar eie identiteit te ontwikkel, terwyl die man afwesig is.

Reeds in die gedigte “Ek ken jou nie” (5) en “Welkom wyn” (6) merk die leser op dat die spreker, in haar eensaamheid en hunkering na die geliefde, op soek is na haar eie identiteit. Coetzee (1971:18) meen in sy resensie dat “die nietigheid duidelik spreek uit die wanhoop van ’n mislukte soeke na identiteit”. Dit skakel op sy beurt met die bundeltitel, waarin die reismotief aangekondig word. Volgens my leer die spreker haarself ken en ontwikkel sy ’n eie identiteit deur middel van ’n verkenningstog(te). Haar soeke na identiteit is dus nie ’n mislukking soos wat Coetzee meen nie. In die bespreking wat volg word dié kwessie in groter diepte bespreek.

Dit is opvallend dat die tweede afdeling gefragmenteerd is en uit kort “stukkies” vers bestaan, vandaar die afdelingstitel “Versflenters”. Die spreker bring verskillende fragmente van die vroulike persona na vore. Hierdie soort “fragmentering van die self” werk volgens Bezuidenhout (2005:25) bevrydend, omrede dit daartoe bydra dat enige vooropgestelde nosies van vroulike essensie of ’n beperkende vroulike identiteit ondermyn word. In die gedig “III” (21) word daar na die afdelingstitel verwys:

sterre skroei

my oë alkant blind

my hande spalk  
'n soektog  
na die dood  
van 'n flenter  
son

In hierdie gedig beskou die spreker haarself as blind, omdat sy nie vind wat sy graag wil sien nie. Weens die gebrek aan sig soek sy met haar hande (“my hande spalk / 'n soektog”) na “die dood van 'n flenter son”. Vroeër in die bundel word die man uitgebeeld as die een wat donker, “amper soos die dood” (5), is. In die bundel word die vroulike spreker gewoonlik met die son en lig geassosieer, byvoorbeeld “glans my oë 'n vreugde / in die son” (39), “Ek word wit gestaltes / van bloeisels” (41), “My sonne is klokkies / en kielie die rug / van die see” (44) en “Ek het gedink my oë is koper” (46). Die afleiding wat uit die gedig “III” (21) gemaak kan word, is dat die spreker weens haar blindheid nie die geliefde kan vind nie. Hy is in elk geval afwesig. Om hiërdie rede is dit vir haar moeilik om 'n ligpunt te sien of hoop te hê vir die “gebreekte” liefdesverhouding.

In die slotvers van Joubert se debuutbundel, noem die spreker dat sy “nêrens spore trap” én “wéét dat ek is ek.” Die “ek” in die bundel het dus stelselmatig onafhanklik geraak van die geliefde in sy afwesigheid. Alhoewel die bundel eindig met die bevestiging van 'n vrou wat haar eie identiteit het en nie langer as mindere in haar (moontlik gewese) geliefde se spore hoef te trap nie, is die feit dat sy “nêrens spore trap nie”, teenstrydig hiermee. Anders as spore wat in sand getrap word en 'n bewys is van iemand wat op die sand geloop het, het die spreker nêrens bewyse van haar eie identiteit agtergelaat nie.

#### 3.2.4.1 Die belangrikheid van die huisruimte

Die vroulike spreker in die bundel word gewoonlik in die ondergeskikte posisie geplaas en die man in die magsposisie. In teenstelling met die vrou wat “bros” (27) en breekbaar is, word die man verhef tot 'n god wat deur die spreker aanbid word: “ek word 'n biddag / om jou blydschap” (22). Die vrou is die feilbare mens wat 'n almagtige god aanbid en afhanklik van hom is. In sy onderhoud met Joubert wys Francois Smith (2001:9) haar daarop dat sy dikwels die liefde met “nagmaalsimbole”

verbind. Joubert sê dan dat die liefde waarskynlik 'n sakrament is. In die gedig “IX” (27) word die idee van die liefde as sakrament bevestig deur die gebruik van die woord “avondmaal”. Hierdie religieuse woordkeuse roep nie alleen die huislike ruimte, waarin die vrou haarself gewoonlik bevind, op nie: dit gaan ook om die vrou wat haarself vir die man op(offer). Die gedig “IX” (27) laat die leser dink aan Breytenbach se gedig “nagmaal” uit *Die ysterkoei moet sweet* (2001:43-44), waarin die spreker homself ook vir die geliefde (op)offer:

vir jou offer ek hierdie hande vol lug, neem  
           eet                  drink                  leef  
 neem ook my hande                  en die sap van my lyf  
 lag nogeens in jou drome                  my blom          my vrug

Die droom-, blom- en vrugbeelde, asook die erotiek wat gesuggereer word deur “die sap van my lyf”, beïnvloed kennelik ook Joubert se werk. Net soos die spreker in Breytenbach se “nagmaal”, is die spreker in Joubert se gedig “IV” die een wat hom-/haarself vir die geliefde op(offer).

Die belangrike posisie van die vrou in die private domein is duidelik in 'n vers soos “Noenmaal” (47), waar die opnoem van eetgerei impliseer dat die vrou haar in die kombuisruimte bevind. In die laaste twee strofes van “Gesig” (38) word die vrou gesien as die begin, die huis en die gebed:

Ons is alles  
 ons is baie ons is oral  
 oral waar herinneringe reën  
 op ons wange laat of iets herroep  
 tussen die jare toe die vrou

'n begin was  
 'n huis was  
 'n gebed was

Uit hierdie vers blyk dit dat die vrou die spilpunt is waarom die huishouding draai. Sy is vrugbaar en gee lewe, sy is gewoonlik die een wat bid vir haar gesin en sy word geassosieer met die huis, wat 'n bekende en veilige “hawe” is. Dit wil voorkom asof die vrou bestem of selfs gekondisioneer is vir 'n lewe binne die private domein van die huishouding.

“Dat bote jou gewig sal dra” (33) is 'n goeie voorbeeld van die vrou wat tuis wag op haar geliefde. Dit toon ook 'n verband met die slotreël van Ingrid Jonker se “Ek het

na die pad van my liggaam gesoek”. Die laaste twee versreëls van Jonker se gedig is: “O ek wou net *jou skaduwee* ken, [...] en die *skaarse gewig van jou vlugtende lyf*” (Jonker 1994:50) [my kursivering]. Joubert se gedig, “Dat bote jou gewig sal dra” (33) lui soos volg:

Glo ek  
dat bote jou gewig sal dra  
met seile gekneus  
van wind van son

Jou sal bring  
na die plek waar ek wag  
op jou mond die vragte  
heuning opgedam  
soos my reise  
oor die somber landskap  
van afwesigheid

Glo ek  
om te wag onder heuwels  
van my borste

is om te sterf klam  
in die sweet  
van 'n nag

In Jonker se gedig word die aangesprokene (“jy”) uitgebeeld as die een met 'n skaduwee wat skaars is en wat vlug. 'n Skaduwee is gewoonlik donker en dit word gebruik om die “jy” te beskryf. Uit die woorde “vlugtende lyf” kan daar afgelei word dat die aangesprokene waarskynlik weg van die spreker af vlug en dat daar afstand tussen die aangesprokene en die spreker ontstaan. Net soos in haar gedig, word die afwesigheid van die geliefde in “Dat bote jou gewig sal dra” (33) beskryf as 'n “somber landskap / van afwesigheid”. Dit blyk uit woorde soos “gekneus”, “somber” en “om te wag onder heuwels / van my borste / is om te sterf klam / in die sweet” dat die wagperiode op die geliefde vir die spreker in Joubert se gedig só pynlik soos sterfte is. Die spreker se eie liggaam bied vertroosting vir haar en is 'n bekende landskap waarna sy terugkeer en waar sy veilig voel.

In die Griekse epos *Die Odusseia* wag Penelope vir Odusseus om na haar toe terug te keer na sy lang reis. Penelope wag tuis om die *nostos*<sup>6</sup> van haar man te vier. Die

---

<sup>6</sup> Die Griekse woord *nostos* is die viering van 'n man of held se tuiskoms, nadat hy vir 'n lang tyd van die huis af weg was.

spreker in “Dat bote jou gewig sal dra” wag soos Penelope vir haar geliefde om na haar toe terug te keer. Woorde soos “dat bote jou gewig sal dra” (die gedigtitel), “ek wag op jou”, “afwesigheid” en “om te wag” is ’n aanduiding dat daar afstand tussen die “ek” en die “jou” is.

Die vrou is nie net die een wat by die huis wag op haar geliefde se tuiskoms nie. Sy volg ook getrou in haar man se voetspore. Die spreker in “As jy praat en jy loop” (42-43) volg haar “donker” geliefde se spoor in die voetpad van haar eie lyf. Dit herinner aan die tweede laaste strofe van Van Wyk Louw se “Ballade van die Bose” uit sy bundel *Gestaltes en diere* (Van Wyk Louw 1942:13-17) wat moontlik met bogenoemde vers van Joubert verband hou:

O waar sal jy gaan  
 en met watter skip?  
 die aarde is branding  
 en oral is klip,  
 of as jy wil vlug  
 uit die stad wat brand,  
 dan vlug ek saam  
 soos ’n vrou aan jou hand.

In bogenoemde dui die reël “soos ’n vrou aan jou hand” daarop dat dit die vrou is wat in die voetspore van die man volg. Die spreker (die bouse) in Van Wyk Louw se gedig verwys ook na homself as ’n goeie hond wat getrou in die aangesprokene se voetspore volg: “en trap ek jou spoor / soos ’n goeie hond”. By implikasie is die vrou dus onderdanig aan die man en word hy uitgebeeld as die een wat leiding gee.

### 3.2.4.2 Die vrou se verkenning van haar eie liggaam

Die term *écriture féminine* word deur Franse feministe soos Hélène Cixous gebruik vir vroulike skrywing en hiérin staan die vroulike liggaam sentraal (Lourens 2011:64). Vroulike taal is ’n taal waarin die vroulike liggaam en vroulike self geskryf en beskryf word: “She physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body.” (Cixous in Retief 2005:59). Ook vir Irigaray hou vroulike skrywing direk met vroulike liggaamlikheid verband (Retief 2005:247).

Die verkenning van die eie liggaam en die klem op die liggaamlike is ’n kenmerk van vroulike skrywing wat in Joubert se werk voorkom. Dit is veral te sien in gedigte uit die tweede en derde afdelings. In die “Versflenters”-afdeling word daar dikwels na

verskeie liggaamsdele verwys, byvoorbeeld: die hande, mond, oë, hart, rug en ore. Dit toon dat die spreker intens bewus van haar eie liggaam is en dat die digter sintuiglik fyn waarneem. Die vooropstelling van die sintuiglike is volgens Lourens (2011:71) 'n kenmerk van vroulike skrywing wat in Joubert se werk teenwoordig is. In 'n gedig soos "VIII" (26) wil die spreker "nessies wees / met vreemde eiers / in die hart". Die vroulike spreker wil haar geliefde en die liefde in haar hart beskerm soos voëls wat hul eiers in 'n nessie beskerm. Die vrou word uitgebeeld as die een met holtes en haar hart kan gesien word as 'n nes waarin sy die geliefde wil koester en beskerm. In die eerste afdeling is een van die kenmerke van die man dat hy vreemd is (soos in "Ek ken jou nie", 5). Myns insiens moet die gedagte by die leser gelaat word dat dit selde gebeur dat voëls *vreemde* eiers sal beskerm [my kursivering]. Daarom kan die man in die gedig gesien word as die "ander" wat die spreker in haar hart wil akkommodeer. Daar is ook die moontlikheid dat sy 'n vreemde persoon in haar hart wil toelaat.

Voorbeelde van verse uit die "1969"-afdeling waarin daar sprake is van die spreker wat haar eie liggaam verken, is: die "heuvels van my borste" (33), "bekkies van my borste" (52), "die eiland / van my liggaam" (54), "Só is my vingers / verminkte planeet" (60) en "só is my voete / windgewaaide bote oor woestyne / niemandswêreld" (61). Die verkleiningsvorm van "bekkies" ondersteun waarskynlik die vrou se posisie as ondergeskik aan haar man. 'n Boodskap van pyn en geskondenheid word aan die leser oorgedra deur die gebruik van die woord "verminkte". Die spreker se voete as bote in 'n woestyn, ook met verwysing na die bundeltitel, kan op 'n onmoontlikheid of nutteloosheid dui.

Buiten die beskrywings van die vrou wat haar eie liggaam as landskap verken, is 'n belangrike tema in die bundel onder meer die vrugbaarheid van die vrou en 'n begin van nuwe lewe. Motiewe soos stuifmeel, varings en orgidieë maak dikwels deel van die vrugbaarheidsbeelde uit. Orgidieë in "VII" (25) is blomme wat byvoorbeeld die vroulike geslagsdeel simboliseer en die gebruik van "eiers" in "VIII" (26) dui op die moontlikheid van bevrugting en voortplanting. Die blommotiewe stel dus meestal vroulike geslagsdele of vrugbaarheid voor, waardeur seksuele omgang ook gesuggereer word. Die lente en somer is seisoene wat rypwording, swangerskap en volwassewording simboliseer, vandaar die blom- en vrugtemotiewe (soos die madeliefie en vuurblom, bloeisels, bruin lemoene en appels). In "Reën wat verby is"

(40-41) noem die spreker byvoorbeeld dat sy “wit gestaltes van bloeisels / met die geur van maagde” word. Dit gaan in hierdie beeld om die eerste seksuele ervaring van die vrou en om die lenteseisoen, wat rypwording in die vooruitsig stel.

Die volwasse vroulike spreker in “Jou kind huil my ma” (36-37) sien haarself as ’n kind wat met haar moeder in gesprek tree: “ek is embryo / en ek lê / ek lê klein / gekrul in die sagte water”. Dit is waarskynlik vanweë die spreker se eensaamheid en hartseer dat sy met haar ma praat, asof sy haar ongebore kind is wat weer koestering in die baarmoeder soek. Die vrou word geassosieer met die woorde “embryo” en “water” wat op vrugbaarheid dui. Woorde soos “embryo” en “gekrul in sagte water” verwys intertekstueel na die eerste strofe van Ingrid Jonker (1994:48-49) se “Swanger vrou”: “Ek lê [...] opgekrul in die riool, singend, / en my nageslag lê in die water”. ’n Vers in Joubert se bundel waarin daar sprake is van die vrou wat geboorte gee, is “Boom” (48-49). Die “ek” in hierdie vers word beskryf as haar geliefde se boom wat geboorte kan gee as dit reën. In die gedig “Oor bruin nagte” (52) wil die spreker nog in die geliefde met vlerke gebore word. Hiër gaan dit nie om die vrou wat geboorte gee nie, maar om die spreker se siening van haarself as ’n fetus wat *in* die man gebore wil word [my kursivering]. Die beeld van vlerke wat toevou, dui moontlik op die vrou wat gekoester en veilig voel by die man. Dit kan ook geïnterpreteer word dat die vrou op soek is na vryheid, wat in hiërdie geval deur die vlerke gesimboliseer word. In die versreëls “wat bly is ’n ryp voorgeboorte / wat jou nagte stukkend verlaat” uit “Moenie wag op ’n middag” (58-59) lyk dit asof dit weens die geliefde is dat die “ryp voorgeboorte” plaasvind, maar dit lyk ook asof dit die geliefde is wat geboorte gee en nie die vroulike spreker nie. Dit blyk dus met verwysing na laasgenoemde dat die digter ’n patriargale orde wil ondermyn deur geslagsrolle om te keer. Die “ryp voorgeboorte” wat die geliefde sal bybly, is dalk (goeie) herinneringe van saamwees in die stadium toe die liefdesverhouding nog soos ’n fetus ontwikkel het en die vrou naby aan haar geliefde wou wees soos ’n moeder aan haar kind. Lourens (2011:68) skryf dat die ervaring van die vrou se liggaamlikheid en nabyheid aan haar geliefde herinner aan Kristeva se siening van die semiotiese as “die haas utopiese samesyn van moeder en kind alvorens die inwerkstelling van die simboliese ’n werklikheid raak”.

### 3.2.5 Gevolgtrekking

Na die bespreking van gedigte uit Joubert se *'n Boot in die woestyn*, kan daar met sekerheid gesê word dat die meerderheid gedigte in die bundel liefdesgedigte is. Die totale aantal gedigte in die bundel is 41, waarvan ongeveer 31 gedigte handel oor die liefde. Die derde afdeling bevat die meeste gedigte en hiérin kom daar veral verse voor waarin die gemis aan die geliefde beskryf word. In die slotafdeling kom die vroulike stem in die liefdesverse ook sterker na vore soos wat die spreker in die gedigte haar eie identiteit ontwikkel. Die afwesigheid van die geliefde, wat 'n hooftema in die bundel is, lei dus tot onafhanklikheid en die besef van 'n eie identiteit. Coetzee (1971:18) meen in sy resensie die volgende: “Met die deurlees van die bundel val die aksent duidelik op die werkwoord ‘bemin’, omdat verse waarin die erotiese verhouding van die ‘ek’ tot iemand anders weergegee word, die meeste voorkom”. Die vroulike spreker word in die liefdesverse voorgestel as uiters kwesbaar in die liefde. Die tema van die eensame spreker wat in stilte op die geliefde wag, word deur die algehele gebrek aan interpunksie ondersteun en beklemtoon.

Die vrye vers is die digvorm wat meestal deur die digter gebruik word en dit dra moontlik by tot die uiteindelijke idee van bevryding in die vroulike spreker se soeke na 'n eie identiteit. Die enjambemente val die leser op en die versreëls vloei as 't ware soos water ineen. Alhoewel dit aansluit by die skryfkonvensie van die sestiger- en sewentigerjare, kan dit wees dat die vloeibaarheid van die vrye vers in Joubert se werk 'n vorm van weerstand teen manlike logosentrisme en vaste vorme is. Volgens Lourens (2011:71) is die vloeibaarheid en die ondermyning van patriargale “logiese” strukture onder meer kenmerke van die vroulike taal wat in Joubert se gedigte gevind is. Coetzee (1971:18) meen die volgende oor die verstegniek in Joubert se debuutbundel: “Die eenvoudige en ongekompliseerde verstegniek leen hom besonder goed tot die onbeholpe gestamel van die liefdesvers.” Die woorde “onbeholpe” en “gestamel”, wat stotterend of gebrekkig beteken, word gebruik om die liefdesvers te beskryf. Die “gestamel” is volgens my teenstrydig met vloeibaarheid wat 'n kenmerk van vroulike taal in Joubert se werk is.

'n Opvallende aspek in die bundel is die omkeer van rolle in die slotafdeling. In die eerste twee afdelings word die vrou as ondergeskik aan en afhanklik van die man



uitgebeeld. Die man word voorgehou as donker, geheimsinnig, geslote en as 'n soort godheid. In die "1969"-afdeling word vroulike beelde soos die see soms gebruik om die man te beskryf. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in "Clifton" (50-51): "jou hart wat skuim jy spoel / die seester van jou mond / oop in die nag". Die man word nie net met donkerte geassosieer nie, maar ook met lig en dagbreek soos in "Ek wag" (45): "jou hande 'n bergwind wat opstoot / oor my rug / waar ek slaap onder die donker / dagbreek van jou lyf". Die man word verder beskryf as 'n mens en nie net as 'n godheid nie: "Ek hoor koel fluite van treine / ver en op weg / die krieke naby / en langs my / die mens wat jy sug / en verlos / uit jou mond" (41). Namate die spreker haar eie vroulike identiteit ontwikkel en dit in die slotreël van die bundel bevestig ("te wéét dat ek is ek", 61), vervaag die grense van vooropgestelde idees met betrekking tot dit wat as manlik en as vroulik beskou word.

*'n Boot in die woestyn* kan myns insiens gelees word as 'n soort narratief, omrede die meerderheid verse vanuit 'n eerste-persoonsperspektief geskryf is en die "ek" haar rig tot 'n geliefde "jy". Die gedigte skakel tematies met mekaar, sodat die meerderheid gedigte handel oor 'n vrou se verlange na haar afwesige geliefde. Daar is ook progressie in die bundel, want die spreker reis in haarself en ontwikkel met verloop van tyd 'n eie vroulike (liggaams)taal en identiteit. In haar proefskrif haal Bezuidenhout (2005:27) dié woorde van Perrault aan: "Uiteindelik bied die poësie 'n distillaat en konsentraat van vrae en antwoorde rondom die self." In *'n Boot in die woestyn* gaan dit hoofsaaklik om 'n vrou wat, in die afwesigheid van die man (haar geliefde) selfondersoek instel en mettertyd haar eie identiteit ontwikkel.

### 3.3 *Domus* (1973)

#### 3.3.1 Inleiding

In Joubert se *Domus* word die klem op die ruimte van die huis geplaas. Dit word deur die titel, wat huis of verblyfplek in Latyn beteken, gesuggereer en die bundel word ook met 'n gedig getitel “Domus” (60) afgesluit.

Volgens Van Coller (1973:11) kan “domus” tradisioneel “vertaal word as ‘huis’, maar ook as ‘tuiste’, ‘woonplek’ en selfs ‘vaderland’”. Spain (in Viljoen 2000:8) meen dat die private ruimtes soos die huis met die vroulike geslag geassosieer word en die publieke ruimtes soos die parlement, die mark, kantore en die geregshof met die manlike geslag geassosieer word. In 'n tradisioneel patriargale sisteem is die man die broodwinner en word die vrou veral met die ruimte van die kombuis geassosieer. In die meerderheid gedigte wat in *Domus* voorkom, bevind die vrou haarself in die ruimte van die huis, terwyl sy wag op haar geliefde om na haar toe terug te keer. “Jagter” (19) is 'n goeie voorbeeld van 'n gedig waarin die ruimtes deur geslag gemerk word en die man en vrou onderskeidelik hul rolle binne hierdie ruimtes uitleef. Die man in “Jagter” (19) is byvoorbeeld die een wat sorg vir hom en sy vrou: “en jou hande ruik na die ingewande van kantore / [...] / jou oë dra mandjies soet vrugte / gepluk tussen lêers en blink gesprekke / om die honger diertjies van ons vingers te voed”. Dit is die man wat die publieke ruimte van kantore betree, wat met lêers werk en wat waarskynlik belangrike sakegesprekke voer, sodat hy 'n inkomste kan verdien om vir hom en sy vrou te sorg met “mandjies soet vrugte”. Dit kom voor asof die vrou alleen tuis wag op haar geliefde, aangesien dit blyk dat die man die broodwinner is. Die spreker in die gedig noem dat die man na 'n lang dag se werk terugkeer huis toe: “totdat jy weer eners soos gewoonlik / maar verskillend teen laatmiddag / met hier en daar die son nog vasgedruk / teen die hoogste geboue / terugkom”. Die huishoudelike ruimte word gewoonlik gesien as 'n toevlugsoord, as 'n plek van sekuriteit, versorging, samesyn, die gesin, familie, passie en intimiteit. In die slotstrofe van “Jagter” (19) is daar dan ook inderdaad sprake van nabyheid, passie en intimiteit tussen die geliefdes: “ons proe aan mekaar / jy soen my voete goeienag / en hulle kwink soos paddatjies / in die warm kuil van jou mond”.

Soos in Joubert se debuutbundel, is die liefde ook 'n belangrike tema in *Domus*. In *Domus* word die liefde met die belangrike ruimte van die huis verbind en neem dit selfs by geleentheid metafories die vorm van die huis aan, soos te sien in “XIII” (45): “Verjaag die spierpyn en die vrees / want hierdie gety is mooi en lighoofdig bruin / hierdie terasse van liefde”. Die vroulike spreker bevind haarself in die huis waar sy wag op haar afwesige geliefde se terugkeer. Die leser kan aflei dat die geliefde eintlik die spreker se veilige hawe is, “want sonder jou tuimel hierdie kosyne ineen / breek daar 'n plafon in my kop / sonder jou skilfer die mure van my lyf / [...] / sonder jou is my huis / 'n roef in die landskap / my vure klein en weggekeer” (4); vergelyk ook: “kom voordat my huis 'n murasie word / en ek myself moet verlaat” (5). Dit lyk dus asof die man die een is wat 'n belangrike deel van die huis se struktuur vorm en wat ondersteuning bied met verwysing na die “kosyne”, “plafon” en “mure”. Hy is ook die een wat die huis in stand moet hou. Soms voel die ek-spreker vasgevang in haar huis en hierdie gevoel kan toegeskryf word aan die wagperiode op die man wat vir haar 'n pynlike ervaring is. Dit lyk asof die huislike milieu só 'n groot deel van haar daaglikse roetine en leefwyse is, dat die huis nie net vervroulik word nie, maar dat die ek-spreker die huis self *word* [my kursivering]. Voorbeelde hiervan is “breek daar 'n plafon in my kop” en “skilfer die mure van my lyf”. Dit word dikwels deur middel van die besittlike voornaamwoord “my” aangedui. In die gedigte “Binneplaas” (54-55) en “Ballade van 'n huis wat roep” (3-5) word die spreker aan die meublement of huislike voorwerpe gelykgestel. In “Binneplaas” (54-55) is daar ook sprake van die spreker wat haar deure oopgooi en die deksel van haar dak opstoot. In “Ballade van 'n huis wat roep”, word die spreker gelykgestel aan of vergelyk met rooi matte, ruite, spieëls, stoepe, die voordeur, kapstok, wekkers, deure, tafels en die plafon. Daar word ook verwys na “die mure van my lyf” (4), “die bed van my mond” (5), “die lakens van my tong” (5) en “die kussings van my lippe” (5). Die tema van die vrou wat met die huis één word, geniet in die gediganalises meer aandag.

Die bundel is opgedra aan Joubert se seun, Pierre, en bestaan uit vier afdelings: “Wit Water”, “Gesig van 'n Eiland”, “Skipper onder God, 'n Liefdesvers” en “Uit die Waterberg”. Buiten gedigte oor die liefde wil die spreker in die verse in die eerste afdeling - soos in die openingsvers “Apologia” (1-2) - dit met 'n sterk “stem” aan die leser duidelik maak dat sy in die verse wat volg openlik skryf en geheime verklap:

Ek het die wolke geskryf die weerlig  
ek het die appelboom in die reën geskryf  
ek het seisoene van alle paaie geskryf  
gesing gedans en borrelend  
oor die vensterbank geklim  
tuinpad langs getrippel en in die nes  
van heuningblomme weggekruip

ek het my vlerke oopgevou  
my geurige toebroodjies uitgehaal  
en die wolkemaal geëet en die appelbome  
en die seisoen van alle toegegroeide paaie

daar is niks meer om grensloos te integreer nie  
om in vorms te giet en die afdrucke oor die land  
met busse of treine of vliegtuie te stuur nie  
niks is meer só nuut of oondvars brode  
om in beswyming oor te raak en ure aaneen  
die druiwe uit die priële te korrel nie

alles wás  
nog voor die hane kraai  
die ou bokke kom ook in die kraal  
en ek is hier om die lewe uit te trek  
en aan te trek  
om voëls in pruimbome te skryf  
totdat die horisonne rou daarvan  
rooi soos oopgebarste pruime rou  
oor die bese skrywers van ons tyd

en ek sal bieg en weer en weer  
die dadels van blare oor die water skryf  
dat ek die lewe kaal uitgetrek het  
om onverbode vrugte te eet  
geheimnisse ongeheim te skryf  
want niks is bevange in 'n kaal lewe nie  
die winter skil die bome af  
en ek trek die tousandale aan slegs  
vir die woestyn wat brand

ek het die berge balkonne van die landskap  
vol riviere en huise bruin en blou  
kreukels in die somerwit geskryf

ek het 'n loflied geskryf op die blaai van die son  
oor die onbevange ongeskrewe vryheid van my kosmos

“Apologia” (1-2) is 'n vers wat die daaropvolgende verse in die bundel inlei en wat die leser op hierdie verse voorberei. Met verwysing na die gedigtitel, “Apologia”, vra die spreker om verskoning “dat sy die lewe kaal uitgetrek het / om onverbode vrugte te eet / geheimnisse ongeheim te skryf”. Sy teken dus apologie aan vir haar “sonde”, vir die eet van “onverbode vrugte”, oftewel vir die onthulling van geheime. In sy

resensie meen Stephan Bouwer (1973:17) dat die woorde “ek sal bieg” en die “geheimnisse” wat “ongheim” gemaak word, sommige gedigte “in die kader van die belydenis plaas”. In ’n gedig soos “Leestekenloos” (14) maak die spreker private kamergeheime openbaar as sy sê: “my stilte huisves kamergeheime / en die vrees / vir ’n verworde vrou / wat ondergronds nog huil”. Die private ruimte van die slaapkamer, wat met die vrou geassosieer word, word deur middel van die skryf van belydenispoësie publiek gemaak. Deur die kamergeheime te verklap, betree die vrou dus ’n manlike terrein.

Die tweede afdeling en die derde afdeling in die bundel kan teenoor mekaar geplaas word. In die titel van die tweede afdeling, “Gesig van ’n Eiland”, impliseer die woord “eiland” alleenheid of eensaamheid. Dit gaan in hiërdie afdeling om die vrou wat alleen na verskeie plekke reis en dan na haar huis terugkeer. Dit kan moontlik wees dat die spreker wil ontvlug of ’n mislukte liefdesverhouding probeer verwerk deur te reis. Teenoor die vrou as alleenreisiger, is die man in die derde afdeling, met die titel “Skipper onder God, ’n Liefdesvers” die “Skipper”. Hy is die een wat reis, terwyl die vrou op hom wag. Die man kan ook gesien word as ’n godheid voor wie die vrou “soos nonne kniel” (11), die een wat in beheer van die liefdesverhouding is en wat die liefdesreis bepaal. Van der Merwe (1974:78) skryf dat verse uit hiërdie afdeling ’n siklus liefdesgedigte is waar die wisselwerking van die seisoene ’n aanduiding van die kortstondigheid van ’n liefdeservaring is. Volgens my bevat afdelings een en drie hoofsaaklik liefdesverse en in hierdie afdelings word die somer en winter, wat positiewe en negatiewe liefdeservarings impliseer, teenoor mekaar geplaas.

In die “Uit die Waterberg”-afdeling word die huis in ’n stad of dorp dikwels teenoor die natuur en landelike omgewing geplaas. Die spreker verken haar jeuglandskap in die slotafdeling. Dit lyk asof die vroulike spreker wil ontvlug en/of hunker na die vryheid wat die landelikheid bied. Daar word gestrewe na die skeep van ’n ware tuiste en ware liefde in die landelike omgewing wat as ideale ruimte voorgehou word volgens ’n reël soos “in die landelike liefde / van ons oë vir mekaar” (37). Vervolgens word die huislike ruimte en die vroulike spreker se posisie daarin bespreek. Klem word gelê op die huis as ’n veilige ruimte waarin geliefdes saam woon én waarin die vrou op haar geliefde wag.

### 3.3.2 Die belangrikheid van die huislike omgewing

In *Domus* word daar op verskeie maniere na die huis verwys. Dit is “n laer van beskutting” (3), “n klein pondokkie” (5), “n tempel van marmer / en van mosaïek ’n tempel soos hande / sonder ruimtepakke” (12), “herberge” (24), “vergeefse leë tente” (35) en ’n plek “waar die einde die begin / herhaal” (42). Soos genoem, is die huis nie net ’n tuiste nie, maar die plek waarin die vroulike spreker beweeg en die verskillende rolle wat (tradisioneel) deur die samelewing aan haar toegeken is, uitleef.

Dit lyk asof die wyse waarop die vrou haar huislike omgewing ervaar, grotendeels afhang van die stand van haar liefdesverhouding. Daar is dikwels sprake van die hoop op eenwording tussen geliefdes en positiewe vooruitgang met betrekking tot die liefdesverhouding. Dit word deur die gebruik van “ons” (wat die geliefdes impliseer) of beskrywings van die erotiese liefdespel aangedui. Enkele voorbeelde is: “Slapend is ek jy / en jy word ek” en “herken ek jou my ander ek” (“Getye”, 8), “ons harte groei” (“VII”, 39), “ons wat minnaars is” (“Uit die Waterberg”, 50) en “beier jou gestalte in tuine van my bekken” (“Vir jou soos my naam”, 51).

Die aard van die gedig “Binneplaas” (54-55) is byvoorbeeld baie positief en die spreker noem dit ook dat sy “so gelukkig [is] / hier in die binneplase van [haar] huis”:

want ek sal jou kom haal liefling  
met my vosperryd en my splinternuwe hart

[...]

sodat ons ledemate één word  
om die binne as buite te maak  
en die buite as ’n binne  
en die bokant so onderkant en andersom  
om uit die lewe na die dood te gaan  
en uit die dood na die lewe

sodat ons alles moontlik maak  
en die koninkryke van mekaar binnegaan

Die vroulike spreker blyk gelukkig te wees “binne” haarself, maar ook “binne” die huislike omgewing. Dit gaan in hierdie gedig om die spreker wat hoop op ’n gelukkige lewe saam met haar geliefde in hul huis én op eenwording met die geliefde (“sodat ons ledemate één word”, 55). Die geliefdes is dus nie net op mekaar ingestem nie,

maar hulle ervaar mekaar en leef *in* mekaar soos wat die vrou ook *in* haar huis leef (Van Coller 1973:11) [my kursivering].

In teenstelling met 'n gedig soos “Binneplaas” impliseer die titel van “Ballade van 'n huis wat roep” (3-5) dat die “huis” iemand “roep” wat waarskynlik nie daar is nie. Die huis is 'n vermensliking van die vroulike spreker wat hunker na die afwesige geliefde.

Vanaand rol my drumpel  
rooi matte oop alleen in die wind  
wat stadig in die najaar swel  
en die lug fluister loom en warm in die ruite  
spieëls van my oë  
waarin die pluisie maan  
teen die maan vaskyk

my stoepe trek 'n laer van beskutting  
terwyl daar verdwaalde druppels  
in blombeddings val  
maar my matte planeer luisterend  
met lui uitgestrektheid van luiperds  
op lae balkonne van 'n woud na jou koms  
van voete  
saggies soos druppels  
in holtes van klip ingly

my voordeur  
wag op jou gestalte ru en glad  
soos die draaiende kolk van 'n boom se stam  
met die helderte van son  
in die mik van jou bors

kom vanaand liefling  
want die kapstok van my arms  
verlang na die geur van jou jas  
kom druk albei hande  
op die wekkers van my skouers  
sodat my huis kan antwoord  
met die koel verrassing  
van 'n tonteldoos propvol geluid

kom vanaand mooiman kom woon  
in my huis  
want my huis is groter as jy  
maar nie te groot nie  
die trappe die vuurherd die banke is kleiner as jy  
maar nie te klein nie  
nie op 'n afstand nie  
hulle keer jou nie vas nie  
leun nie teen jou aan nie  
maar buig saam leef saam en koester jou woorde  
soos 'n spens haar fesse vol vrugte bewaar





luisterend / [...] / na jou koms / van voete” (3) (wat die leser aan Breytenbach se “ek wag in my hart” herinner), “my voordeur / wag op jou gestalte” (3) en “die bed van my mond wag stil / [...] / dat jy moet kom inkruip” (5). Hierdie uitgebreide oordadige enumerasie het moontlik ten doel om die minnaar te lok en die eensaamheid te besweer.

In Joubert se tweede bundel is die huishoudelike ruimte myns insiens ook die plek waar die spreker haar identiteit vorm. Dit kan selfs wees dat hiërdie ruimte ’n groot deel van haar identiteit word. Van Coller (1973:11) meen in sy resensie dat die woord “huis” nie slegs na ’n onroerende voorwerp verwys nie, maar dat dit liggaam, leefruimte, selfs kunswerk word. Die huis is dus die ruimte waarin daar gelééf word en waarin kreatiwiteit moontlik is. Die vroulike spreker in *Domus* leef haar só in haar huis in dat sy self die huis en die voorwerpe daarin word. In “Ballade van ’n huis wat roep” (3-5) word daar meestal van die voornaamwoord “my” gebruik gemaak om besitting en die spreker se eenwording met die huis aan te dui. Eenwording word ook deur middel van beeldspraak, waar verskeie liggaamsdele van die spreker aan huislike voorwerpe gelykgestel word, beklemtoon. Voorbeelde hiervan is: “spieëls van my oë”, “die kapstok van my arms”, “want sonder jou / [...] / breek daar ’n plafon in my kop”, “skilfer die mure van my lyf”, “die bed van my mond”, “die lakens van my tong” en “die kussings van my lippe”.

Nóg voorbeelde in die bundel waarin die huis vermenslik word, is in “Septemberkind” (waar die ma gesien word as die een “wat haar huis verander in ’n baarmoeder”, 15), “Terugreis” (“in die kies van my huis”, 29) en “Binneplaas” (“ek gooi my deure oop” en “ek stoot die deksel van my dak op”, 54). Die ooreenkoms tussen die huis en die baarmoeder is dat dit beskerming bied vir diegene wat daarin lééf. In “Binneplaas” (54) het die “ek”-spreker ’n deur en ’n dak. Die spreker word dus aan ’n huis gelykgestel en menslike eienskappe (met verwysing na die werkwoorde “gooi” en “stoot”) word aan die huis toegeken.

Die vroulike spreker in “Ballade van ’n huis wat roep” (3-5) noem dat daar in haar huis “sitplek en staanplek / droomplek / dinkplek / praatplek / bidplek / huilplek / wagplek en / liefhêplek” is. Die huis is dus ’n plek van emosionele uitdrukking en ’n plek waarin daar gekommunikeer word. Dit is veral in dié vers waar die verskillende rolle van die vrou die leser opval. Die vrou word dikwels uitgebeeld as die een wat

ánder konsidereer en tevrede probeer stel, koester, voed, beskerm, liefde en lewe gee én getrou op haar geliefde wag. Dit is duidelik dat die vroulike spreker in “Ballade van ’n huis wat roep” ’n doelbewuste poging aanwend om ’n aangename huishoudelike leefruimte vir die geliefde te skep, deurdat sy hom in ag neem en tevrede probeer stel: “my tafels sal wees oral waar jy ’n tafel wil hê” (4). Die vrou koester, bewaar en berg haar geliefde se woorde op “soos ’n spens haar flesse vol vrugte bewaar” (4). Dit is opvallend dat die woorde “propvol” en “vol” in die gedig gebruik word. Die huis wat vol voedselsoorte is, is dus ’n aanloklike plek van oorfloed en die spreker het ook heelwat van haarself om vir die geliefde te bied. Die “spens”, wat gewoonlik ’n deel van die kombuisruimte is, word vervroulik en hieruit kan die afleiding gemaak word dat die vrou die een is wat vir haar geliefde(s) sorg en hom/hulle beskerm (“my stoepe trek ’n laer van beskutting”, 3). Omrede sy haarself aan die huis gelykstel, is daar ook die suggestie dat sy haarself as ’n voorbeeld van oorfloed en volheid aan die geliefde aanbied.

Ook in ’n vers soos “Septemberkind” (15) (wat volgens Van der Merwe [1974:78] ’n eggo van Breytenbach se “’n brief van hulle vakansie” is met betrekking tot die vereniging met die moeder) is daar sprake van ’n moeder wat, soos ’n beskutte huisruimte, veiligheid bied en ook oor haar geliefdes waak: “sy is leeu se kind ’n ma koningin / sy is die oersee wat ’n ogie / oor skeepswrakke hou / wat haar huis verander in ’n baarmoeder”. Die huis word in laasgenoemde voorbeeld vervroulik, deurdat dit aan ’n baarmoeder gelykgestel word. Dus is die huis ’n plek van vrugbaarheid en ’n plek wat beskerming bied, soos wat die baarmoeder beskerming vir ’n fetus bied. Sy voed ook haar geliefde(s) in die huislike ruimte soos wat ’n vrou ’n fetus met haar eie liggaam voed. Die geliefde gee aan die spreker liefde, maar hy voed haar met die buitenste ruimte van ver lande en velde: “jy gee my jou land / die hart van jou bome / jy gee my jou velde / wakkerword van gras / jy gee my wit perde / om vooruit te beur” en “want alle dinge is rose / in die landelike liefde / van ons oë vir mekaar” (“V”, 37).

Verder word die vrou uitgebeeld as die een by wie die man kan afpak na ’n lang dag se werk of nadat hy ’n reis afgelê het, soos in die gedig “X”: “by die huis ons huis waar die einde die begin / herhaal tristesse en jou woord wat die geur / van ver strande kastele en kitare dra / om hier ’n perd in my hart af te saal” (42). Met verwysing na laasgenoemde kom die tema van die man as reisiger na ver plekke

voor, terwyl die vrou tuis 'n veilige en stabiele omgewing probeer skep. Sy is die man se rusplek en die een wat haar geliefde in haar saamdra (“wat tussen haar heupe / 'n man in haar dra” [“Vrou”, 10] en “Ek wonder waar die liefde lê / [...] / in watter holte van my lyf” [“Onder water”, 17]).

Bouwer (1973:17) skryf in sy resensie dat die volgende versreëls in die voorlaaste strofe van “Ballade van 'n huis wat roep” (3-5) 'n liefdespel suggereer: “kom vanaand liefling / want die kapstok van my arms / verlang na die geur van jou jas” (1973:17). Die huis is onder meer ook 'n plek van passie en intimiteit en die vrou word dikwels uitgebeeld as die een wat liefde gee. In “Ballade van 'n huis wat roep”, roep die spreker die geliefde: “die bed van my mond wag stil en netjies gevou / dat jy moet kom en inkruip / die lakens van my tong deurmekaar woel / en die kussings van my lippe / induik met jou gewig” (5). Laasgenoemde suggereer passie en 'n erotiese liefdespel tussen die geliefdes.

### 3.3.2.1 Positiewe ervarings van die liefde

Teenoor die oorwegende assosiasie van die liefde en die geliefde met die nag, skaduwee en donkerte in Joubert se *'n Boot in die woestyn*, word die liefde in *Domus* met lig, vuur en sonnigheid geassosieer en meestal beskryf as 'n positiewe ervaring en byna ekstatische liefdesbeleving: “en jy praat die slaap wakker / met *sonwoorde oggendwoorde / helder môre-sê-woorde*” (“IV”, 36), “jou hart is 'n *wit kool* in my hand / en *brand* diep vore” en “jy is / [...] / *stormgloed van die vuur*” (“X”, 42), “in die *goue* kom van jou liggaam” (“XI”, 43) en “jou skaduwee is *kristal* en stort / soos die singende *sterre* / in die stilte van my dorp / in die stilte van my naam” (“Vir jou soos my naam”, 51) [my kursivering]. Met verwysing na hierdie voorbeelde wat in die bundel voorkom (veral die verwysings na vuur, gloed en goud) is die implikasie dat die vroulike spreker die man as 'n soort godheid voorhou en dat sy die liefde as heilig beskou. In die gedig “Raasblaarland” (49) is die minnaar byvoorbeeld “bewende 'n windgebed / hoog teen glaswit sterre vas”. As die spreker in “Moenie weggaan nie” (12) vir die geliefde vra om haar nie te verlaat nie en eerder vir haar 'n tempel te bou, kan laasgenoemde waarskynlik as 'n simbool van die veilige en heilige aard van die liefdesverhouding gesien word.

### 3.3.2.2 Liefde wat verwonding kan veroorsaak

In *Domus* word “bloed” met lewe, asook verwonding geassosieer. In “n Begin voorlopig” (9) word die “jy” soos volg beskryf: “jy is mens / jy is bloed wat spring / of slaap of sit / of babbel” en “o jy is bloed”. Die “bloed” word vermenslik, omdat dit die vermoë het om te “spring”. Buiten die “jy” wat in hierdie gedig met bloed as simbool van lewe geassosieer word, kom daar ook heelwat seemotiewe (“neptunus”, “(wagters van die see)”, “die see” en “die siel van ’n meeu wat duik”) voor wat vroulikheid simboliseer.

“XII” (44) is ’n vers waarin dit gaan om die vrou wat lewe kan gee én om die pynlike ervaring van ’n vrou wat afgeskei van haar geliefde is. Die vers begin soos volg:

Op die son my lief  
 daar is bloed op die son  
 en die breekgrens breek in my uit  
 die ryp amandelboom bekroon met blaar  
 en vrug word in asem van die stormwind  
 op ’n hellevaart gestuur  
 en al my blomkinders hardloop  
 bandeloos deur hierdie nag –

ons somer glans en palmpit  
 in aardse baarmoeders

Die woorde “bloed”, “breek *in my uit*” en “aardse baarmoeders” dui waarskynlik op die vrou wat geboorte gee [my kursivering]. Die gebruik van woorde soos “breekgrens”, “in my uit” en “bandeloos” ondersteun laasgenoemde waar die naelstring of band tussen moeder en kind gewoonlik ná die geboorteproses geknip word. Die “ryp” en “vrug” impliseer moontlik vrugbaarheid. Teenoor die assosiasie van bloed met lewe, is die woorde “afgeskei” en “alleen” in die laaste drie reëls van die vers vir die leser ’n aanduiding dat die ek-spreker ook emosionele pyn ervaar: “omdat ek afgeskei van jou / alleen die konjak op my tong / laat fakkeldans”. Teenoor die spreker se positiewe ervaring van die liefde, veroorsaak die liefde en/of geliefde dus ook verwonding.

Die liefde wat verwonding veroorsaak, kan waarskynlik deels toegeskryf word aan die afstand wat daar tussen die geliefdes is en aan die vrou wat tuis op die man wag. In die volgende voorbeelde word die liefde negatief verwoord as iets wat skerp is, pyn kan veroorsaak, gevrees word, kortstondig is en wat verdeeldheid tussen

geliefdes kan veroorsaak: “terwyl ek loop met ’n mes in my hart / en my asemhaling ’n wond in die hemel sny” (23), “nou bewe die maan met ’n wit pyl in die hart”, “en ek lê die wapens neer / en ek wag op vernietiging” en “in jou woorde nuwe woorde / vol geloof en hoop / en vlymskerp liefde” (35), “so wild so bang / vir die liefde” (38), “sluit jy alle luike van my drome toe / en troos dat liefhê / eeue se dood in hom dra” (41) en “Ons sit in twee verdeel” (56).

Die aard van die liefdesverhouding in die verse kan volgens my gesien word as ’n skoppelmaai, omrede daar ’n duidelike wisseling tussen positiewe en negatiewe ervarings van die liefde en die geliefde is. Sommige verse handel oor die koms van die geliefde, sy eenwording met die spreker, die erotiese en ekstatische liefde. Daarteenoor gaan ánder om skeiding tussen geliefdes, die vrou wat alleen tuis wag op die man om na haar terug te keer, asook die vroulike spreker wat angs en droefnis ervaar.

### 3.3.3 Die vroulike spreker as (alleen)reisiger

Alhoewel die reismotief in die hele bundel voorkom, bevat die tweede afdeling, “Gesig van ’n Eiland”, oorwegend reisverse. Die gedig “Reisiger” (23) lei die afdeling in. Hierdie gedig se titel, asook die volgende reel, dui reeds op die hooftema in die afdeling: “en ek sal alleen reisiger wees”. Die los skryf van “alleen reisiger” impliseer dat die spreker op haar eie gaan reis en vreemde plekke gaan verken, maar ook dat sy alleen voel. Die gedigte beskryf haar besoeke aan plekke soos Oos-Berlyn (“Unter den Linden”, 25), Hamburg (“Gedagtespel”, 26), Murcia, Spanje en Katalonië (“Cuarenta y tres”, 27), Parys (“Les feuilles mortes”, 28), Luxemburg en Europa (“Terugreis”, 29). Die reis kan egter ook ’n manier van ontvlugting wees (“iets wurg om my keel en ek vlug”, 25) en ’n poging om wat ’n mislukte verhouding blyk te wees te verwerk.

In die eerste drie strofes van die gedig “Terugreis” (29) word die Europese kontinent vervroulik en deur ’n minnaar verken. Ek is dit eens met Boucher (1973:17) dat die beminde en Europa in “Terugreis” aan mekaar gelykgestel word. Die eerste drie strofes lui soos volg:

Terug  
in die kies van my huis op hoë beton  
die koel en stom ontvlugting uit die grond

verken ek jou gesig europa  
die wit reisende wolke  
deur wind so somers landelik  
en sien ek jou skedel groen gekaart  
en die bruin wangbene van jou heuwels  
jou stil see gedors oor strande klip  
en die bedrieglike kleure van jou stede

in jou was ek verwond  
my voete uitgeloop met drome  
in verlate kronkels  
van die liefde

Die spreker verken Europa se menslikheid op sintuiglike wyses en Europa word aan die geliefde gelykgestel, soos wat blyk uit die slotreël van strofe drie. Europa word uitgebeeld as “bruin”, “stil” en teruggetrokke, “bedrieglik”, die een wat “verwond” en wat verantwoordelik daarvoor is dat die spreker “verlate” voel in “kronkels / van die liefde”. Soos te sien in die bespreking van *’n Boot in die woestyn*, is laasgenoemde tipiese beskrywings van die man in Joubert se werk. Dit blyk ook ironies te wees dat die reis van ontvlugting waartydens die vroulike spreker ongelukkigheid oor haar liefdesverhouding probeer verwerk, juis ’n verkenning van die geliefde word deurdat Europa as ’n geliefde voorgestel word.

Soos genoem, kan die vrou se gebondenheid aan die huislike ruimte en die speel van rolle wat deur die samelewing aan haar toegeken is, mettertyd ’n deel van haar identiteit word. Interessant genoeg gaan dit in *Domus* nie net om ’n vrou wat aan die huis gebonde is nie. Sy beweeg nie net in die private ruimte wat ’n kluisenaarsbestaan kan suggereer nie. Die vroulike spreker is ook die een wat reis, die wêreld verken, mag het en wat haar eie identiteit ontwikkel. Sy is die een wat “oopgevlêk” soos “’n wit skoenlapper / aan die sidderende son” (25) hang (hiërdie bewoording herinner die leser aan Breytenbach [2001: 43-44] se “jy is ’n vlinder van trillende lig” uit die gedig “nagmaal” in *Die ysterkoei moet sweet*).

Daar is dus ook sprake van die vrou wat in haarself reis. In “Bestuiwing” (16) sê die spreker: “alles word klein / en bang / vir my hand wat voel / my gesig / die dun vel oor wangbene / voorkop en keel / *wat behoort aan niemand nie / behalwe myself die lyf*” [my kursivering]. Die vrou in hierdie gedig verken haar eie liggaam en sy noem

dat sy aan haarself behoort. Ook in “Vrou” (10) en “Unter den Linden” (25) verken die vrou haar eie lyf: “*Ek reis verdiep in die nou / deur watersonne van my oë / af in kronkels / rook herinneringe*” (10) en “*laat my oopgespalk rus en rustig reis / in die kokon van eie bloed / die asem van my hart stap deur my oë*” (25) [my kursivering]. Dit kom voor asof die spreker haar eie liggaam op ’n fyn sintuiglike wyse verken. Hiérdie verkenningstog word vergelyk met ’n mens wat deur ’n landskap reis. Die vroulike liggaam is dus nie net soos ’n huis nie, maar ook soos ’n landskap. Die spreker reis na of deur liggaamsdele soos haar hand, gesig, die vel oor haar wangbene, voorkop, keel, oë, hart en bloed. Hieruit kan die afleiding gemaak word dat die spreker onafhanklik en in haarself reis en dat sy ’n eie identiteit ontwikkel. In “Reisiger” (23) word die versreëls “ek kan die sterre laat doof / ek kan die lelies laat luister” herhaal. Deur herhaling wil die digter beklemtoon dat die vrou nie in ’n onderdanige posisie is nie, maar dat sy ook mag het. Dit lyk dus asof die reis vir die ek-spreker ook bemagtigend is.

### 3.3.4 Die man in “Skipper onder God, ’n Liefdesvers”

In die derde afdeling gaan dit oor die man wat beskou word as ’n godheid en as die een wat die liefdesverhouding as ’t ware beheer. Hiérdie afdeling is ’n lang liefdesvers, soos wat die subtitel aandui, en dit bestaan uit dertien outonome onderdele. Bouwer (1973:17) meen dat dié liefdesvers “as ’t ware die hele ‘geskiedenis’ van ’n verhouding vertel: die koms van die beminde; ekstatische liefdesbeleving; angs; afwesigheid; besit; afskeid; droefnis; aanvaarding en so meer”. Die vertelsituasie is dié van ’n “ek” en “jy”, en wat soms deur die spreker as “lief” aangespreek word, sodat dit duidelik is dat die vers oor die liefde handel. Die volgende reëls uit verskeie verse in hierdie afdeling bevestig dat dit ’n liefdesvers is: “om my te ent teen alle insinkings / van *lief-te-hê*” (“II”, 34), “As my dag skemer red ek vir laas die son / met die *liefde van droë blomme*” (“III”, 35), “in die *landelike liefde / van ons oë vir mekaar*” (“V”, 37), “so wild so bang / vir die *liefde*” (“VI”, 38), “troos dat *liefhê / eeue se dood in hom dra*” (IX”, 41) en “Op die son my *lief*, daar is bloed op die son” (“XII”, 44). Die liefde en geliefde word, met die uitsondering van “V” (37), meestal negatief uitgebeeld en soms as iets of die een wat verwonding veroorsaak.

In die slotvers, “XIII” (45), word daar genoem dat die geliefde “jy” die “skipper” is: “omdat jy skipper is / skipper onder god”. ’n “Skipper” is die eenaar of gesagvoerder van ’n skip en die werkwoord “skipper” beteken om moeilikhede te ontwyk of om nie aan jou beginsels vas te hou nie. Die vroulike spreker word dikwels gelykgestel aan ’n “skip”, “boot” of die see wat as motiewe in die bundel voorkom: “terwyl die see haar silwer heupe skud / geboortes gee en sterf” (13), “sy is die oersee wat ’n ogie / oor skeepswrakke hou” (15) en “Nou kom die verwildering eensklaps / rukwinde om my seile te verslind” (41). Hieruit kan die leser die afleiding maak dat die man die een is wat leiding gee en aan die stuur van sake in die liefdesverhouding is. Hy is soos ’n “God” in beheer van die liefdesverhouding en hy bepaal die liefdesreis.

Een van die beginsels wat Jordaan (1991:5-13 – 5-15) in sy proefskrif onderskei as tipies van die liefdesgedig, is die afwesigheid van die geliefde en dit is dikwels ook die geval in *Domus*. Veral in afdeling drie verwys die spreker herhaaldelik daarna dat die “jy” afwesig is: “omdat jy afwesig is” en “jy bly afwesig” (“VIII”, 40). Die implikasie hiervan is dat die geliefde, wat gesien kan word as ’n skipper of gesagvoerder, nie die liefdesverhouding kan stuur of leiding kan gee nie. Die vrou word dus “genadeloos” alleen gelaat om hierdie verantwoordelikheid op haarself te neem. In haar alleenheid besef sy moontlik wat sy sonder die man kan vermag en dat sy nie noodwendig van hom afhanklik of aan hom onderdanig hoef te wees nie. In die man se afwesigheid ontwikkel die vrou dus ’n eie identiteit en kan sy gesien word as die een wat stabiliteit verseker en die anker van die liefdesverhouding is. In ’n versreël soos “om jou oseane aan my oop kuste vas te bind” uit die gedig “II” (34), word die man met oseane en die vroulike spreker met kuste vergelyk. Die kuste is standvastig en net so bied die vrou ook stabiliteit in die liefdesverhouding. Daarenteen is die man soos die see se branders wat naby die kus breek en dan weer terugtrek of weg van die kus beweeg. Die afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat die man soms tuis by sy vrou is en ander kere afwesig is. Hy is dus die een wat onstabiel in die verhouding is.

Die vrou word, soos genoem, dikwels één met die huis. In “Skipper onder God” bied sy vir die man ’n veilige hawe waarheen hy, na afloop van sy reise, terugkeer. In teenstelling met afdeling twee waar die vrou op reis is, is die man in afdeling drie die een wat weg van die huis af is en later weer terugkeer. Sien byvoorbeeld die gedigte “I” (“Met jou koms in die eerste seisoen / met jou koms uit die wegloupoete van die



winter”, 33), “II” (“Uit vreemde sonnestelsels / loop jy terug na my” en “Jy kom sonder passie / [...] / jou arm soos ’n serp om my keel / om my te ent teen alle insinkings / van lief-te-hê”, 34) en die slotstrofe van “X” (42):

by die huis ons huis waar die einde die begin  
herhaal tristesse en jou woorde wat die geur  
van ver strande kastele en kitare dra  
om hier ’n perd in my hart af te saal  
gekneus en swanger van swetende reise

Alhoewel dit tradisioneel die man is wat leiding in ’n liefdesverhouding gee, blyk dit nie die geval in hiërdie afdeling van *Domus* te wees nie. Die spreker stel die man gelyk aan ’n skipper en daar is dus die veronderstelling dat hy aan die stuur van sake in die liefdesverhouding behoort te wees. Tog lyk dit asof die vroulike spreker onafhanklik funksioneer en nie onderdanig is aan ’n man wat deur die samelewing as ’n soort godheid voorgehou word nie. In die man se afwesigheid is die vrou die een wat stabiliteit en sekuriteit bied. Sy is aan die stuur van sake of as ’t ware die “skipper” wat in die man se afwesigheid waarskynlik ook ’n eie identiteit ontwikkel. Die afdelingstitel “Skipper onder God” is myns insiens dus ironies.

### 3.3.5 Die stad of dorp teenoor die landelike omgewing

In die bundel en veral in die afdeling “Uit die Waterberg” word die huis in ’n stedelike ruimte teenoor die huis in ’n landelike ruimte geplaas. Dit blyk dat die tradisionele siening van die stad as negatief in teenstelling met die positiewe landelike omgewing in die slotafdeling voorgehou word. In *Domus* is daar beskrywings van die huis in ’n stedelike ruimte wat hoofsaaklik as negatief, donker of onheilspellend uitgebeeld word. Soos wat die spreker soms die liefde ervaar, assosieer sy die stad met verwonding, inperking, vasgevangenskap en alleenheid. Dit is ’n ruimte wat die vrou forseer om in haarself te keer.

Voorbeelde van gedigte waarin die stad of dorp beskryf word, is: “My stad lê / in die hart verwond / en bloei ’n rooi spiraal van neonlig” (“Raasblaarland”, 49), “Hier lê my dorp / uitgedop / in die nagtelike stilte die huise / soms lag ’n hond / onder die gedroomde lig van straatlampe / of treine rek hul ledemate uit / en fluit / So lê my dorp vannag vir jou”, “Hier lê my naam / soos my dorp vir jou” en “jou skaduwee is kristal en stort / soos die singende sterre / in die stilte van my dorp / in die stilte van

my naam” (“Vir jou soos my naam”, 51), “Ek tintel wakker / [...] / uit die verdonkering van die maan / en die onderdompeling van ou stede / met toringwagters” (“Binneplaas”, 54) en “ons keer weer terug / na die flikkerende teater van die stad / arena van mure waar die geel lanterns brand / soos vrug binne ’n vrug” (“Vergesig”, 59). In “Raasblaarland” (49) dui die voornaamwoord “My” daarop dat die spreker na haarself verwys as sy sê “My stad lê / in die hart verwond”. Die stad word vermenslik en sy ervaar pyn en verwonding in haar hart. In “Vir jou soos my naam” (51) val dit ook die leser op dat Joubert gebruik maak van personifikasie om die stedelike ruimte wat met die nag, skaduwee en doodse stilte geassosieer word, as ’t ware “lewendig” te maak. Die assosiasie van die stedelike ruimte met stilte is volgens my ironies, omdat mense gewoonlik dig op mekaar in stede woon en daar verskillende (soms luidrugtige) bedrywighede in hierdie ruimte plaasvind. Die gevolg van die spreker se alleenheid is waarskynlik stilte en dit lyk asof sy hiervan ontslae wil raak, deur die stilte te versteur. Die digter doen dit deur middel van personifikasie. Voorbeelde uit die gedig is die surrealistiese beeld van die hond wat “lag”, “gedroomde lig”, “treine” wat “hul ledemate [uitrek] / en fluit” en “singende sterre”. Soos genoem, perk die stad die spreker ook in soos wat die woorde “onderdompeling” (“Binneplaas”, 54) en die arena van mure in ’n stad “soos vrug binne vrug” (“Vergesig”, 59) aandui.

In die vierde afdeling word daar implisiet (deur middel van natuurbeskrywings) of eksplisiet klem op die landelike omgewing gelê. In dié voorbeelde kan die leser reeds uit die gedigitels aflei dat die verse handel oor die landskap en natuur: “Raasblaarland” (“speelse klawerland”, “my raasblaarland”, helder waterbergse land”, 49), “Uit die Waterberg” (50), “Landskap” (52) en “Vergesig” (59). Dit kom voor asof die landelike ruimte geassosieer word met positiewe liefdeservarings en met ’n ruimte waarin die geliefdes mekaar se teenwoordigheid geniet op ’n byna kinderlike manier. In “Heuning en reën” (57) toon die kinderlikheid ’n verwantskap met heelheid. In die gedig blyk die verhouding positief te wees deur die gebruik van “ons”, wat op die eenheid tussen geliefdes dui, en die assosiasie met die son/lig. Die woorde “heel soos kinders” word ook herhaal om die onskuldige en ongeskonde aard van die liefdesverhouding te beklemtoon: “Ons trek die skoene uit / ons lywe is jonk en heel soos kinders” en “ons trek die skoene uit / ons is heel soos kinders en draf deur die son”.

In teenstelling met die stad bied die natuurlike omgewing vir die spreker verlossing (“die verlossing van voëls en seisoene”, 51) en ’n plek waarheen sy, na die moontlike teleurstelling van ’n liefdesverhouding, kan ontvlug. In die slotafdeling word die stedelike ruimte dikwels direk teenoor die landelike omgewing geplaas, soos in die laaste drie strofes van “Vensters in die Waterberg” (53).

die ou vrou tjies van my hande  
kom rus in my skoot opgekrul en bleek  
van te veel donkerleef in stede en droom  
oor daardie kamers waarin ek eens geëet  
en liefgehad het:  
    hierdie klein opgeswelde damme  
    waarin my voete waterhondjies wou wees  
    en die voetpaaie wat ek oopgeskop het  
    tussen die berge uit ’n kind se landskap  
    ’n mooi spel soos watervalle skoon  
    oor die kele van kranse val

my dae skuif oop soos geblomde gordyne  
en in elke venster hang ’n stuk  
van hierdie wêreld  
    ver en onafhanklik  
    van my rug wat nou ’n leuning soek  
    ’n sagte holte  
        om die aarde soos ’n minnaar  
        oor my lyf te trek

en vir altyd in sy huis  
vol gebrandskilderde vensters te woon

In teenstelling met die assosiasie van die liefde en geliefde met die stad, word die aarde in hierdie gedig met die minnaar vergelyk. Die vroulike spreker wil die aarde soos ’n minnaar oor haar trek. Dit impliseer dat hy vir haar hitte, beskerming en koestering moet bied. Die woord “wou” dui daarop dat die vrou dit waarna sy hunker, naamlik ’n tuiste saam met haar geliefde in die landelike omgewing, nie het nie. Die “huis / vol gebrandskilderde vensters” waarna daar in die slotstrofe verwys word, is waarskynlik die aarde s’n. In plaas daarvan dat die spreker ’n huis saam met haar minnaar bewoon, kan die natuur dus gesien word as ’n huis of kerk waarin sy woon of waarin sy eerder graag sal wil woon. Hieruit blyk dit dat die spreker haarself in ’n plattelandse ruimte bevind, waarin sy bevry en onafhanklik voel en “die aarde soos ’n minnaar oor [haar] lyf” wil trek. Dit lyk asof die spreker strewende na ’n ideale ruimte met die hoop op eenwording met die geliefde en ’n gelukkige liefdesverhouding.

In “Binneplaas” (54-55) noem die spreker byvoorbeeld dat sy gelukkig is in die binneplase van haar huis. Laasgenoemde kan dubbelsinnig geïnterpreteer word, naamlik dat die spreker letterlik gelukkig is in die huislike ruimte, maar ook in haarself. Die huis is dus ’n metafoor vir die spreker se eie “lyflikheid”. In “Binneplaas” gaan dit daaroor dat die spreker haar minnaar wil gaan haal:

want ek sal jou kom haal liefling

[...]

sodat ons ledemate één word  
om die binne as buite te maak  
en die buite as binne  
en die bokant so onderkant en andersom  
om uit die lewe na die dood te gaan  
en uit die dood na die lewe

sodat ons alles moontlik maak  
en die koninkryke van mekaar binnegaan

Uit bogenoemde kom dit voor asof daar ’n vervaging van grense en ’n uitruilbaarheid tussen teenoorgesteldes (die “binne” en “buite”, “bokant” en “onderkant” én “lewe” en “dood”) is. Die beskermde ruimte van die “binneplaas” word byvoorbeeld uitgeruil met wat “buite” is. Die implikasie van hierdie uitruilbaarheid is dat die spreker en die geliefde alles moontlik kan maak en die koninkryke van mekaar kan binnegaan. Dit dui daarop dat alles moontlik gemaak kan word as daar eenwording tussen die geliefdes is en die “ek” die “jy” word en omgekeerd.

Nóg ’n vers waarin daar ’n aanduiding van die hoop op ’n gelukkige verhouding in ’n ideale huislike ruimte is, is die slotvers “Domus” (60). Soos in Joubert se debuutbundel, verwys die slotvers ook na die bundeltitel en word dit waarskynlik ter wille van beklemtoning juis laaste geplaas:

### **Domus**

As ek ’n huis kon hê  
met sulke mure wat sing  
dan stap ons fluit-fluit my lief  
van pergola tot lapa

waar die vaalbos met silwer blare  
trommel op die windligte lug

en van lapa tot binnekamer: hof  
van intieme kaggels

wiegende hawerland  
hut van rottangstoel en tafels  
waar ek jou soet mond bedien  
met brood met wyn: vog  
van my lyf

As ek 'n huis kon hê  
waar ons stil  
onder die skemerlaning sit  
en mekaar natlei met opgegaarde waterkruike  
uit die ure wat ons skei

terwyl die aand heelnag lank  
buite tussen kareedorings koer  
speel soos 'n kind tussen riete speel  
met die môre deur die ruite loer en die son  
in die domus van ons oë kom skink

O as ek 'n huis kon hê  
met sulke wye mure  
waar die wit waters van ons harte  
weer rustig kan kom wei

In hierdie gedig wens die spreker dat sy die huis wat sy beskryf kon hê. Deur middel van herhaling plaas die digter klem op die versreël “As ek 'n huis *kon hê*” [my kursivering]. Die implikasie hiervan is dat die spreker dit nie het en dat haar poging om dit wel te hê, misluk het. Die spreker skep dus vir haarself 'n ideale huis deur middel van poëtiese taal. Hierdie huis het “mure wat sing”, “intieme kaggels”, “tafels” waar die spreker die geliefde se “soet mond bedien / met brood met wyn: vog / van [haar] lyf”, “die môre” wat deur “die ruite loer” en “wye mure”. Die ideale huis is dus 'n ruim, rustige, liefdevolle en stabiele plek van samesyn. Met die skryf van hierdie vers lyk dit asof hierdie dinge in die werklikheid nie bestaan nie en asof daar juis nie rustigheid in die geliefdes se harte is nie. Deur middel van die skryfhandeling word daar 'n poging deur die vroulike digter aangewend om ook vir haar so 'n gelukkige verhouding vol geborgenheid te visualiseer. Dit kom voor asof die enigste sekerheid in die spreker self geleë is. Die vrou bied, soos die ideale huis met “sulke wye mure” waar die “ons” se “harte / weer rustig kan kom wei”, vir die man standvastigheid en rustigheid.

'n Belangrike deel van die spreker se identiteit is dus in haar titel as “huis/vrou”. Sy is die grond waarin die man gewortel is: “om ek te sê as die wenteltrappe van die môre / stadig opdraai is om jy te sê gewortel / en geheilig soos 'n boom in my geplant”

("XI", 43) en "ek die wingerdstok / wat wag en wortel hou" ("Raasblaarland", 49). Die vrou se identiteit word as 't ware in en om die huis gevorm. Buiten die grond, kan sy ook gesien word as die fondament van die huis en liefdesverhouding. Sy sorg vir standvastigheid en stabiliteit. Die vrou is ook die een wat oor haar geliefdes waak.

### 3.3.6 Gevolgtrekking

In *Domus* is daar 46 verse, waarvan sowat 30 liefdesverse is. Die bundel handel hoofsaaklik oor die verloop van 'n liefdesverhouding wat ten slotte (soos af te lei uit die slotgedig, "Domus", 60) misluk het. Alhoewel die spreker haar gewoonlik tot die geliefde "jy" rig, is daar ook gevalle van waar niemand aangespreek word nie en die alleenheid van die vrou opvallend is. Soos genoem in hoofstuk twee, is die spreker se alleenheid oftewel die geliefde se afwesigheid volgens Jordaan (1997:5-13) 'n belangrike kenmerk van 'n liefdesgedig (alhoewel dit volgens my nie altyd so is nie)<sup>7</sup>. Soos in *'n Boot in die woestyn* blyk dit myns insiens dat die vrou wat getrou wag op en soek of verlang na haar geliefde, ook 'n belangrike tema in *Domus* is. Verse uit *Domus* wat oor laasgenoemde tema handel en in afdelings drie en vier voorkom, is: "III" ("en ek lê die wapens neer / en ek wag op vernietiging / op jou jong gevleulde voete", 35), "VIII" ("Ek soek jou in die vertakking van lig / minnaar wat die water in gewels verander", 40), "X" ("ek wag dat die lug jou uitpers", 42) en "Raasblaarland" ("en ek die wingerdstok / wat wag en wortel hou" en "o sing my klein groenland / 'n troos 'n lied vir die kind in my wag / wat wortel hou", 49). Dit is moeilik om te sê of daar narratiewe progressie in die bundel is, omdat daar nie noodwendig 'n duidelike ontwikkelingslyn is nie en daar 'n wisseling in die verse is wat betref die spreker se positiewe en negatiewe ervarings van die liefde en geliefde.

Soos in Joubert se *'n Boot in die woestyn*, is daar hoofsaaklik 'n ek-spreker aan die woord in *Domus*. Temas wat in Joubert se debuutbundel voorkom en in haar tweede

---

<sup>7</sup> Ek verwys weer na my definisie van 'n liefdesgedig:

'n Liefdesgedig is enige vers waarin een mens se liefdesgevoel jeens 'n ander verwoord word in terme van 'n spreker ("ek") wat hom/haar vanuit 'n eerstepersoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot 'n "jy" (die geliefde) wat óf reëel, óf die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is. Die aangesprokene kan dus 'n ideaal in die digter se verbeeldingswêreld of herinneringe wees. *Die skryfhandeling is 'n poging om weg te doen met die dikwels geïsoleerde "ek" en die aangesprokene (die "jy" wat gewoonlik afwesig is) as 't ware "aanwesig" te maak.* [my kursivering]

bundel herhaal word, is: die vrou wat wag op en hunker na die afwesige geliefde, die geliefde en die liefde wat verwonding kan veroorsaak, die kortstondigheid van die liefde, die man as “godheid”, die vrou wat haarself as “alleen reisiger” verken en in haarself reis, die vroulike spreker wat soek na ’n eie identiteit en vroulike vrugbaarheid. Met die inagneming van die temas wat herhaal word en omrede daar in Joubert se tweede bundel na die debuutbundel verwys word (soos in “met my bote woestyn geraam teen die muur” uit die vers “Seile” op pagina 24), kan daar wel gesê word dat *Domus* deel van ’n outobiografiese narratief is. Dit blyk daarom ook dat die verloop van ’n liefdesverhouding voortgesit word.

Ánders as in *’n Boot in die woestyn*, word daar in *Domus* heelwat meer op die ruimte en die skryfhandeling gefokus. Die huis in ’n stedelike omgewing word dikwels geplaas teenoor ’n huis in die landelike omgewing. Die huis wat in die platteland geplaas word, word dikwels positief voorgestel as ’n plek van bevryding en onafhanklikheid. Daarteenoor is inperking en vasgevangenskap die implikasies van ’n huis in die stedelike ruimte wat meestal negatief voorgestel word. Soos gesien in die bespreking van die gedig “Domus” (60) lyk dit asof die spreker nog soek na die ideale huislike omgewing en liefdesverhouding. Hiérdie afleiding kan gemaak word uit die reël “As ek ’n huis kon hê”, wat in die vers herhaal word. Die vroulike spreker wend egter ’n poging aan om, deur middel van die digkuns, haar huis in ’n ideale landelike ruimte te plaas en ’n goeie liefdesverhouding te skep. Die digter probeer om ’n ideaal, wat in die werklikheid nie bestaan nie, deur middel van die poësie te skep. Dit is amper soos om die afwesige geliefde aanwesig te probeer maak deur middel van die skryfhandeling. Die skryfhandeling kan ook ’n manier wees waarop die spreker haar mislukte liefdesverhouding verwerk en haar omstandighede aanvaar.

### 3.4 So ver en verder (1976)

#### 3.4.1 'n Voortsetting van die reismotief en die skakeling hiervan met die verlange na liefdesvervulling

Die titel van Joubert se derde bundel, *So ver en verder* (1976), is vir die leser 'n aanduiding dat die spreker "so ver" sekere dinge meegemaak het en dat sy "verder" nog hoopvol oor die toekoms is. In sy resensie meen Johl (1976:9) dat daar "in die teenwoordigheid wat in die titel vervat is, duidelike fasette van 'n 'so ver' en 'verder', van 'n verlede en toekoms, 'n bestekopname en projeksie" is. In hierdie bundel kom die liefdesverse as reisgedigte voor. Die wegdoen met verlange na die geliefde, asook die begeerte van en soeke na liefdesvervulling, word deur middel van die reismotief geskakel. In heelwat gedigte - hoofsaaklik liefdesverse, waarin die reismotief dikwels reeds in die titels voorkom - word daar eksplisiet na die bundeltitel verwys: "maar nou spoel die affodille / deur die maartse koue wind al dae lank / ons bakoondson altyd / altyd *verder* weg" ("*rondvaart* vir bemindes", 8-9), "[...] om te slaap / waar snags die vure nog soos bye blink / en *verder* nog / al met die lang swaard van die pad / tot dié gedig / sprei in sy bloed" ("*reisdig*", 16-17), "op só 'n middag my seuntjie / wil ek 'n lied vir jou skryf / soos die voete van die wind / deur ons tande ons hare / as ons *ver en verder* langs die strand / ons bene seer bly draf" ("op so 'n middag", 34-35), "ek ry deur lappe koringgeel / jan flap roep *ver* / en klap sy hande vir caledon / *verder* vir genadendal / riviersonderend / *verder* vir die swartslang buite swellendam / *verder verder* / *maar altyd is ek hier*" ("*roetereis*", 41-42), "ons is ons eie seisoene / en die winter lê *die naaste* en nog *vér*" ("om aan 'n vriend te dink", 46-47), "die *vér* geheim van 'n meer, / 'n oase" ("*el condor pasa*", 62-63) en "jy wat *ver* loop *wyd* loop deur hierdie nag" ("ek roep vanaand", 71) [my kursivering].

Die woorde "ver", "verder" en "wyd" impliseer afstand of verwydering en word soms deur middel van die kontrasterende "hier" of "naaste" beklemtoon. Hoewel daar afstand tussen die geliefdes ontstaan, kom dit voor asof die spreker ook in haar "self" reis. Die "ver" wat kontrasteer met dit wat "naby" is, kan myns insiens ook toegeskryf word aan die aard van die liefdesverhouding wat onseker of verwarrend



blyk te wees. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in die laaste twee strofes van 'n gedig soos “kodes” (72-73):

ek wag agter skerms van formulering  
waar opdrifsels verlede oor katels hang  
wag op die lansering van briewe  
met j ou bekende stalagmitiese skrif  
miskien skryf jy  n die skryf my af  
sodat ek weet en ophou wag

daar moet kodes wees waarvolgens ons kan leef

Die feit dat die spreker in hierdie vers steeds wag op 'n geliefde wat ver van haar af is en wat haar moontlik kan afskryf, asook die gebruik van die woord “miskien”, dui daarop dat sy onseker is oor waar sy met die geliefde staan en wat die aard van hul liefdesverhouding is.

Die feit dat die spreker steeds op die geliefde wag, staan teenoor haar onafhanklikheid soos te sien in die vierde strofe van “kodes” (72-73): “daarom sluit ons nie afhanklik / soos vasteland en see nie”. Daar word ook met die slotreel gesuggereer dat sy nie volgens kodes leef nie. Dit kom voor asof die “ek”, weens 'n gebrek aan sekerheid, vir haarself opstaan deur te s e dat daar kodes m oet wees waarvolgens 'n mens kan leef. Sy soek hiermee eintlik klaarheid oor die aard van die liefdesverhouding.

#### 3.4.1.1 Reistogte na verskillende bestemmings in die buite- en binneland

Oor die reismotief wat as tema in die bundel voortgesit word, meen Grobler (1976:onbekend) dat daar die reis is “wat deur suggestie en herhaalde verwysings na plekke, stasies en treine tot stand kom – dit is op 'n pad wees met moltreine, 'n reis oor kanale en gragte”. In heelwat verse uit die eerste afdeling, “as die son weer die appels vang”, reis die spreker veral in die buiteland na verskillende konkrete bestemmings: San Francisco, België en Parys in “sneureis” (5), Nederland in “rondvaart vir bemindes” (8-9), Holland in “bevrydingsdag” (12-13), Oxford in “my klein kapel” (10), 'n Segoviaanse stad in “reisdig” (16-17), Engelshoek in “peerboom” (6) en Spanje (met verwysing na “salamanca”) in “so is die lewe goed” (15). Op bladsy 22 in “ballade van die man in myself” is daar ook sprake van die spreker wat na die buiteland reis as sy s e “ek was al in witter lande / treurend saam met die man

in myself". Die "witter lande" en "treurend" dui moontlik op 'n winterseisoen wat vir die spreker 'n emosioneel moeilike tydperk of worstelperiode was.

Anders as in die eerste afdeling waar die vroulike spreker na die buiteland reis, verken sy verskeie plekke in die binneland in die derde afdeling, "om aan 'n vriend te dink". In "roetereis" (41-42) word daar gereis na die Vrystaat, Karoo, Kleinmond, die kus, Onrus, Caledon, Riviersonderend, Genadendal en Swellendam. Ook in "ek reis verby" (44-45) is die spreker op pad na Stellenbosch om 'n vriendin te besoek.

Die spreker het aanvanklik nuwe dinge gesien en ervaar soos wat sy deur die buiteland gereis het, maar mettertyd het sy vertrouwd daarmee geraak. Die reismotief na die buiteland kan dus skakel met twee geliefdes wat in 'n verhouding tree en ook mettertyd mekaar verken en aan mekaar gewoond raak. Dit kan egter ook wees dat die spreker wil vlug na die buiteland weens 'n liefdesteleurstelling waar sy dié pyn probeer verwerk. Die spreker se reistogte in die binneland dui daarop dat sy plekke verken wat waarskynlik meer bekend aan haar is of wat haar tuis en op haar gemak laat voel. Hierdie afleiding kan gemaak word omrede die plekke wat sy besoek, haar aan haar vriende/vriendinne herinner by wie 'n mens gewoonlik gemaklik kan voel. Die reistog na bestemmings in die binneland kan ook dui op die spreker wat haar "self" verken.

#### 3.4.1.2 Die spreker se eensaamheid as gevolg van 'n afwesige geliefde

Soos wat die spreker na verskeie plekke veral in die buiteland reis, ontstaan daar 'n groter afstand tussen haar en die geliefde. Die geliefdes beweeg "altdyd / altdyd verder weg" van mekaar soos te sien in "rondvaart vir bemindes" (8-9). Die geliefde raak ook verwyderd van sy kind en kan gesien word as 'n afwesige vaderlike figuur ("vir hom is jy reeds doodgedroom" uit "jy het die kind vergeet", 36). Die feit dat die spreker in haar liefde verlaat is, lei tot alleenheid, eensaamheid, 'n gevoel van leegheid en afsondering. Dus kom daar 'n groot aantal gemisverse in die bundel voor. Voorbeelde sluit onder meer die volgende in: "bevrydingsdag" ("vir die gemis / ook een in huilbosstraat", 12-13]), "reisdig" ("saans is 'n weeskind" en "hoe oker / koepels eensaamheid bevrug / 'n vallei sy koring in die oë kom skei", 16) en "peerboom" ("so val 'n peer / uit die peerboom los: alleen", 6) en ook die laaste drie strofes van laasgenoemde gedig (6-7) [my kursivering]:

toe die son deur die mis gly  
raak alles *los*  
- sal *eensaamheid* ooit *só los* kan raak? -  
die bome *huil*;  
my hart kraak *los uit pyn*  
en swel soos 'n gesig *verlang*: ek dink  
aan room  
ek dink aan perde  
en swartbont koeie  
ek dink aan rooi blomme en jou mond  
o *jou skaarse mond* en oë  
wat die mis nou opgeëet het

ek bondel saam in die gevalle peer  
waaraan 'n swart voël sit en kou  
vlesige *wit leemtes raak los*  
spring pik-pik weg

die laaste bietjie herfs word  
doodgebyt

In bogenoemde vers word die liefde gelykgestel aan 'n ryp peer wat val en binnekort sal vrot. Dit lyk asof die liefdesverhouding ook binnekort sal “vrot” of tot 'n einde sal kom. Dit gaan dus hier om die verganklikheid van die liefde. Die woord “los” impliseer alleenheid of afsondering en die feit dat die spreker leeg en eensaam voel, dui daarop dat sy feitlik gestroop is van die liefde. Die spreker identifiseer haar ook met die “gevalle peer” wat “vlesige wit leemtes” het. Dit lyk dus asof sy in haarself én in die verrottende liefde, wat sy nie wil verlaat nie, keer. Hoewel sy in haar alleenheid hoop op saamwees met die geliefde, is haar hoop op die geliefde se terugkoms en 'n beter liefdesverhouding besig om te verminder.

Die spreker noem dat, terwyl sy na die buiteland reis, daar die verlange na haar geboorteland ontstaan. Dit lyk egter asof daar ook 'n assosiasie van die geliefde met die geboorteland is. 'n Goeie voorbeeld is te sien in die gedig “in waterberg” (11), waarvan ek die inset aanhaal:

in waterberg sing die boere  
tussen songewyde heuwels  
tussen beeste  
en koeltes van sering

ek moes dié liedere verruil  
vir die grys lug  
waar die sonpupil nog donker

in die gragte tuur

sodat ek die dag van hitte onthou  
langs jou op 'n skaapkaros  
by 'n doringboom

Die “jy” is deel van die spreker se herinnering aan haar geboorteland; aan dit wat vir haar bekend is. Die herinneringe aan haar geboorteland word met lig en warmte geassosieer soos af te lees uit die woorde “songewyde” en “hitte”. Dus blyk die herinneringe positief te wees. In teenstelling hiermee word die buiteland, waarskynlik die Lae Lande met verwysing na die “grys lug / waar die sonpupil nog donker / in die gragte tuur”. Die afleiding wat die leser maak, is dat die spreker se assosiasie met die buiteland in vergelyking met haar geboorteland meer negatief is as gevolg van die afwesigheid of verlies van haar geliefde.

#### 3.4.1.3 'n Reis na binne

Daar ontstaan 'n soort spanning tussen die konkrete buitelandse en binnelandse landskappe én “interne” reise. Volgens Van Tonder (1976:9) is dit juis hierdie “buite” en “binne(ste)” wat 'n essensie in Joubert se derde bundel is. Van Tonder (1976:9) meen verder:

“[...] die buite wil in die eerste plaas heenwys na die geografiese en doen dit ook. Hierdie is inderdaad reispoësie – aangebied by wyse van 'n reis volgens vasgestelde roete, maar tegelykertyd ook nie – voorafbepaalde koers. En deur die spanning buite-binne kom nou tot stand 'n min of meer volgehoue ‘interne’ reis.”

Nie net reis die spreker na konkrete plekke wat vir haar bekend of selfs vreemd is nie. Die spreker se gewaarwordinge en ervarings in die buiteland veroorsaak dat sy huis toe verlang en ook na haar geliefde verlang. Sy reis dus ook in abstrakte ruimtes soos in haar drome (sien byvoorbeeld dié reëls op bladsy 24 uit “ballade vir die man in myself”: “soms teken ek sy oë op my heupe / teken ek kruise van skepe en sterre / en 'n kruik in sy naam / om reise te droom in water”). Hierin wil die spreker moontlik die beminde soos water opvang en wil sy hê dat hy as reisgenoot saam met haar moet reis. Tog is hierdie drome, wense of begeertes teenstrydig met die realiteit van 'n beminde wat afwesig blyk te wees en ook hierdeur verwonding veroorsaak. Die spreker se reis na heelwording waarop sy haar eie wese ontdek en verken, is in werklikheid 'n reis van één-saamheid; 'n swerftog waar die spreker op soek na die

“ek” in haarself is (soos in “ballade vir die man in myself”, 18-25). Dit is “n reis van wesenlike verdieping, asook ’n eerlike konfrontasie met die self” (Gilfillan 1976:15). Die reis kan gesien word as ’n proses van heelwording na ’n moontlike liefdesteleurstelling. Johl (1976:9) skryf in sy resensie oor die bundel dat “[h]ierdie inbuig en oorbuig na die binneruimte soos ’n kokon om van binne-uit liefdeslandskappe te ontdek en die geliefde te vind in die voue van elke vers dalk een van die gaafste toevoegings tot die digteres se oeuvre is”.

In “ek reis verby” (44-45) is dit duidelik dat hierdie heelwordingsreis nie altyd vir die spreker aangenaam is nie, omdat sy dit beskryf as ’n “rustelose” reis en omdat sy haar “treurgesange” saam met haar laat reis. Volgens Van Tonder (1976:9) kan die reis beskou word as terapie:

Want deur die rustelose buitereis word daar as ’t ware weer oor die treursange van die binnereis gereis, verby die tydelike verminking en strewe in ’n poging om gebrokenheid te oorkom deur ontvanklik te wees vir nuwe woordstof om sodoende met verskerpte insigte verder te reis.

Van Tonder (1976:9) meen dat selfromantisering by Joubert ’n belangrike rol speel en dat dit lei tot ek-gerigtheid. Kannemeyer (1976:onbekend) meen ook in sy resensie oor die bundel dat dit die ingesteldheid op die “self” in Joubert se werk is wat ’n belemmerende faktor vir verdere ontwikkeling is. Die swerfgegewe waarin die spreker die man oftewel die geliefde “jy” binne haar vroulike “ek” vind, is volgens my ’n opvallende verskynsel in Joubert se werk, omrede dit ’n liefdespel is waarin die “ek” en die “jy” omruilbaar word en wat nie net handel oor die verkenning of ontdekking van die geliefde in die “self” nie, maar ook oor selfvervulling. Ek verwys byvoorbeeld na die volgende versreëls: “buite alle saambind wat van my / na *die man in myself* wou groei” uit “ballade vir die man in myself” (24), “vir *die seuns in jou liggaam* / ’n ark te gee” (43) uit die gedig “jy sê jou groen lyf” en die versreëls “ek is hier, nie om te sterf nie maar om te leef / hierdie *ek* wat *homself* kon vermom” (44) uit “ek reis verby” [my kursivering]. In “ballade vir die man in myself” kan die leser aanneem dat die “ek” vroulik is, want andersins sou dit myns insiens onnodig gewees het om te noem dat die spreker spesifiek na die *man* in haarself verwys [my kursivering]. Daar is ook sprake van ’n aksent op die vroulike liggaam en ervaring as die leser let op die progressie in die vers wat met die geboorteproses gepaard gaan (“plasenta” [18], “vlees” [20], “bloed” [22] en “nageboorte [24]). Die gebruik van

vrugtemotiewe wat rypheid en vroulike vrugbaarheid simboliseer (soos in “wingerde vol asimmetriese suggestie / van druiwe wat binnekort bolryp en tros sal hang” uit “ek reis verby”, 44-45) bevestig weereens dat Joubert op ’n eg vroulike wyse met die taal omgaan. Volgens my is haar werk in wese ’n skryf van die sintuiglike liggaam wat in taal vir die leser aangebied word. Die idee van ’n man wat in die vroulike spreker self te vinde is en die vroulike spreker wat die vermoë het om vanuit ’n manlike perspektief na dinge te kyk (byvoorbeeld “en ek het motors en ruiters / en ligte van seiljagte / deur sy bril sien jaag” uit “ballade van die man in myself”, 22), is ’n ander benadering tot die liefdesgedig. Dit gaan in Joubert se werk nie altyd om die “ek” wat haar wend tot die “jy” en haar liefdesgevoel jeens die “jy” of geliefde in sy teenwoordigheid of afwesigheid verwoord nie. Ek verwys weer na my definisie van ’n liefdesgedig<sup>8</sup>. Dit gaan om die “saambind” of meer nog die éénword van die “ek” en die “jy”. Dit gaan dus oor die “ons” binne die “ek”-spreker. Hoewel daar soms in Joubert se werk ’n onderskeid tussen die “ek” en die “jy” aangetref kan word, soos die geval ook meestal in liefdesgedigte is, vorm die “ek” en die “jy” in sommige van haar verse ’n eenheid. In hiërdie verse is die vroulike spreker nie onderdanig aan die man soos in ’n patriargale sisteem nie. Sy is eerder die man se gelyke.

### 3.4.2 ’n Analise van Joubert se “ballade van die man in myself” (18-25)

Joubert se “ballade vir die man in myself” (18-25) word vervolgens bespreek. Aandag word gegee aan die vroulike spreker se soeke na ’n ideale geliefde en dit lyk asof hy in haar “self” te vinde is. Die afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat liefdesvervulling ook in die spreker se “self” plaasvind. Indien dit wel die geval is, dra Joubert met hiërdie gedig by tot die uniekheid van haar liefdespoësie.

---

<sup>8</sup> ’n Liefdesgedig is enige vers waarin een mens se liefdesgevoel jeens ’n ander verwoord word in terme van ’n spreker (“ek”) wat hom/haar vanuit ’n eerstepersoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot ’n “jy” (die geliefde) wat óf reëel, óf die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is. Die aangesprokene kan dus ’n ideaal in die digter se verbeeldingswêreld of herinneringe wees. Die skryfhandeling is ’n poging om weg te doen met die dikwels geïsoleerde “ek” en die aangesprokene (die “jy” wat gewoonlik afwesig is) as ’t ware “aanwesig” te maak.

In sy resensie, “n Reis na binne”, meen Van Tonder (1976:9) die volgende oor hierdie ballade van Joubert:

Die hoogtepunt van Marlise Joubert se minneliriek in hierdie bundel en óók in haar oeuvre tot dusver word aangetref in hierdie afdeling “As die son weer die appels vang” met die netjies gestruktureerde Ballade van die man in Myself. Dié gedig bestaan uit vier aaneenskakelende kanto’s, ’n duidelike progressiewe verloop met variasis (*sic*), wisselend vanaf geboorte, besinning, vernietiging, hergeboorte, en bevryding van die verheerlikte kosmopolitiese man, die allesbevattende wese wat gelyk geskakel word met die woord, natuurding, verskillende lande, elemente en indrukke wat verband hou met die reis en wat hom ten slotte openbaar as seun én dus opnuut as draer van die seksuele maar nou in ’n nuwe man en verhouding.

Hierdie gedig is opgedra aan die bekende homoseksuele Spaanse dramaturg en digter Federico Garcia Lorca. En soos Brink (1986:onbekend) beweer, lyk dit tog asof Joubert se gedigte meestal geskryf is in ’n trant wat swaar dra aan Lorca, die Vyftigers en Ingrid Jonker. Joubert maak gebruik van die balladevorm en dit is juis hiérvan waarvan Lorca ook gereeld gebruik gemaak het in sy werke soos in *Romancero Gitano* oftewel *Gypsy ballads* (1928). Joubert se ballade bestaan uit vier kanto’s. In elke kanto is daar progressie soos wat die spreker haar “self” verken. Hierdie verkenningstog word met die geboorteproses vergelyk. Reeds in die gedigtitel word die idee by die leser gelaat dat hierdie vers handel oor die man binne die vroulike spreker. Met verwysing na Lorca se seksualiteit kan daar afgelei word dat die klem in Joubert se vers op eenwording tussen die man en die vrou in die spreker se “self” val en dat hulle as ’t ware *homo* of dieselfde is. Daar is met ander woorde ’n ondermyning van geslag in “ballade van die man in myself” (18-25):

### **ballade van die man in myself**

*vir lorca*

(*eerste kanto*)

(plasenta van lig  
sodat woorde stadig sigbaar word  
die man in myself teken sy gestalte  
in die dieper streke van my droom)

elke dag swem ek drie maal om die son  
die man in myself het ’n kop  
soos die son van andalusië  
soos die akwarium van lig  
en daaglik wil ek sy oë ontmoet  
die blou mediterreense ruite  
waardeer die visse van alle oseane swem

elke dag swem ek drie maal om die son

sonder ankers dryf sy kop op die waters  
en elke dag verdrink ek vrywillig in die see  
spoel pêrel en enkel uit op die strand  
tussen die lyke van mense  
ontmaagd in helder skamel kleure  
skerp tonge elk op die grafsteen  
van 'n handdoek

elke dag droom ek verby die dood  
droom ek in loom loom waters  
van harte en van ruiterteeste  
droom ek mondvollmooi  
van die tenger man in myself  
moors gevorm  
uit sonse trekvoëls  
uit bloeisels in die swart woestyn

die slaap gaar my in  
soos 'n kruik haar wyn  
ek groet die wondermooi hande  
van die man in myself  
totdat die stil see hulle liefdevol verteer

want in my lyf  
lê sy lyf soos 'n kitaar:  
stadige klanke wat opstoot  
in die rondedans van my palmbome

*(tweede kanto)*

(vlees van lig  
sodat die oggend stadig sigbaar word  
die man in myself teken sy paseos  
in die duine van my droom)

hoogwater oggend  
en die wit eelt van die maan  
hang aan die ritselende lug  
die bome vetgevoer met blare en olywe  
die son oopgesny soos geel skubbe  
drywende tussen die nat seile van duiwe

terwyl die see silwer swaarde  
uit die kring van rotse breek  
tril die hare van die man in myself  
soos donker wier op sy voorkop

die water klap hulle kastanjette  
en alle woorde word gedigte  
alle woorde word die man  
die man wat ek liefhet in myself  
en sy hande is die palms wat roer  
roer in lanternligte wind  
waai tussen skulp en gruis



waai twee duiwe wandelend los deur die lug  
oor die vuil strand  
die swarter strand  
wat aan my skouers kleef

hy het die duiwe in myself bevry  
en laagwater ontdek ek  
sy laaste goue spore  
soos dié van 'n dooie vis  
mooi  
en sonder die oë van hierdie wêreld

*(derde kanto)*

(bloed van lig  
sodat die nag stadig sigbaar word  
die man in myself teken sy afgryse  
in die bang streke van my droom)

met sy bors  
vol bruingebakte hawestede  
ontmoet ek hom weer in kamers en in patio's  
in traliekafees waar wynsakke  
nooit sal leegloop nie  
word ons buidelvormig gewieg in heuwels  
in geboue goudomlyn teen die oop aand  
en êrens op 'n vreemde binneplein  
die maan 'n waterkorrel in sagte  
spinnerak van 'n spuitfontein

ek was al in witter lande  
treurende saam met die man in myself  
en ek het motors en ruiters  
en ligte van seiljagte  
deur sy bril sien jaag  
met bloeiende heupe soos dié van vure  
op die borste van vroue  
wat die malagueña dans

soos geboorte stoot my motor  
hom uit die warm leer  
my vingers verlaat teësinnig sy vorm  
skulp geluidloos om die leemte terug  
ek gly weg in die donker buis van die nag

maar toe sluip die kat soos 'n stier  
met gladde deinende skouers  
oor die swart straat van my nag  
sy rooi oë gesper in die naald van lig  
die dood bult uit die spoed  
breek dierlik met gestrekte naels  
uit die roos van bloed  
die mooi warm bloed  
van die man in myself

*(laaste kanto)*

(nageboorte van lig  
sodat woorde stadig onsigbaar word  
die man in myself wis sy gestalte uit  
in die donker streke van my droom)

ver in die baai  
ontploff die klein ligte  
die see het blind geword van te veel son  
op die strande roep die fosfor  
buite my bereik  
buite alle saambind wat van my  
na die man in myself wou groei

die palmbome breek  
sonder dat ek wou  
ek het die man in myself vermoor  
sodat hy die lewe mag ken  
sodat sy ledemate in die kosmos  
van alle vroue versprei  
sodat sy woorde soet  
in hulle koeltes kan kom lê

soms teken ek sy oë op my heupe  
teken ek kruise van skepe en sterre  
en 'n kruik met sy naam  
om reise te droom in die water

maar ek het die man in myself  
vir altyd vermoor  
en ver in die baai ontploff die ligte

die kitaar lê onder ys  
en lós van die wond in my droom  
word die man in myself  
lieflik 'n seun  
en skaats met twee fonteine in sy hande  
al langs die snare af

'n Duidelike onderskeid behoort getref te word tussen die man wat ín die spreker is, wat met "lig" geassosieer word en wat 'n deel van haar wese is, én die man met wie sy in 'n liefdesverhouding is, wat afstand van haar doen en emosionele verwonding veroorsaak. Daar moet meer spesifiek 'n onderskeid getref word tussen die man wat, soos die hakies in die eerste strofe aandui, 'n deel van spreker is en van wie sy droom én die man met wie sy werklik in 'n verhouding was of is.

Daar is duidelike eienskappe in die ballade van die ideale man in die vroulike spreker se "self" wat haar sekere dinge, soos vryheid, toelaat. Voorbeelde is:

“sonder ankers dryf” (18), “drywende tussen nat seile van duiwe” (20) en “hy het die duiwe in myself bevry” (21) wat daarop dui dat hy die spreker vryheid gun. Alhoewel laasgenoemde voorbeeld suggereer dat die man steeds in beheer is, perk hy die vroulike spreker nie in nie. Met verwysing na hierdie voorbeelde lyk dit asof Joubert skryf dat ’n ideale geliefde in beheer van die liefdesverhouding is. Indien daar gesê kan word dat die ideale geliefde in die vroulike spreker se “self” te vinde is, word daar ironies weggedoen met die idee van ’n ideale man wat in beheer is van die verhouding. Die vroulike spreker is dus eintlik in beheer en sy gun ook vryheid en liefdesvervulling vir haarself.

Reeds in die eerste kanto blyk dit duidelik te wees dat die spreker ’n vrou is wat droom dat sy geboorte aan ’n fetus gee met verwysing na die woord “plasenta”. Die fetus is egter ’n man binne haar wat “stadig sigbaar word”. Hy is in haar gebed; ’n deel van haar eie “self” wat sy mettertyd leer ken: “want in my lyf / lê sy lyf soos ’n kitaar” (19). Die geliefde se liggaam, wat met ’n kitaar vergelyk word, herinner die leser aan die versreëls uit Ingrid Jonker se gedig “Jou lyf” wat haar bundel *Rook en oker* (1963), asook in haar *Versamelde werke* voorkom (1994:59).

Jou lyf is  
swaar van bloed  
en jou rug  
’n singende kitaar

In die tweede kanto word die man in die die spreker se “self” geassosieer met “vlees van lig” en “oggend” wat, soos die geboorteproses, die voorstelling van ’n nuwe begin en ’n nuwe “paseos” of weg vir haar kan wees (20). Die eenheid tussen die vroulike spreker en die man in haarself blyk opvallend te wees in die vierde strofe van die tweede kanto (20):

en alle woorde word gedigte  
alle woorde word die man  
die man wat ek liefhet in myself

Die spreker, haar woorde of verse én die man binne haarself word dus aan mekaar gelykgestel. “Die man” na wie daar verwys word, is waarskynlik ’n geïdealiseerde man. Dit kan ook sekere eienskappe in die vroulike spreker wees wat bydra tot selfvervulling. Soos genoem, doen Joubert weg met geslag deur hierdie vorm van skrywing, weens die gelykstelling van man en vrou met mekaar.

Vervolgens word daar in die derde kanto klem gelê op donkerte en die nag. Die spreker beskryf dat sy en die man in haarself ook moeilike reise ondergaan het: “ek was al in witter lande / treurende saam met die man in myself” (22). Die geboorteproses word, met die fokus op die bloedmotief, in dié kanto voortgesit. Hierdie motief (byvoorbeeld “bloed van lig” [22], “bloeiende heupe” [22] en “die roos van bloed / die mooi warm bloed” [23]) dien nie net as vrugbaarheidsmotief nie. Daar is ook sprake van die spreker se droom wat verwond is, soos te sien in die laaste strofe van die gedig. Die leser se aandag word verder gevestig op die wondbaarheid en pynlike ervaring van geboorte. Dit is weereens die man in die spreker self aan wie sy geboorte skenk en wat pyn veroorsaak: “soos geboorte stoot my motor *hom* uit die warm leer” (22) en “uit die roos van bloed / die mooi warm bloed / van die man in myself” (23) [my kursivering]. Die man in die spreker veroorsaak verwonding, wat impliseer dat die spreker die vermoë het om haar “self” ook te verwond.

Die laaste kanto handel oor die uitwissing van die man in die spreker se “self”. Die “nageboorte van lig” suggereer dat die man in die spreker se self uit haar sisteem is. Die geboorteproses is dus verby, maar daar is geen lewe nie – eerder tekens van donkerte, die versperring van sig en perspektief én die finaliteit van die dood soos te sien in dié versreëls: “die man in myself wis sy gestalte uit / in die donker streke van my droom” (24), “sodat woorde stadig sigbaar word” (24), “die see het blind geword van te veel son” (24), “ek het die man in myself vermoor” (24), “maar ek het die man in myself / vir altyd vermoor” (24) en “die kitaar lê onder ys / en lós van die wond in my droom” (25). Die man se lyf, wat eers soos ’n kitaar in die spreker se lyf gelê het, is nou gevries en dit kan nie meer bespeel word nie. Daar is nie meer klanke van die spreker en die man in haarself wat ’n melodie kan vorm nie. Met verwysing na die woord “wond” is daar ook sprake van wondbaarheid en breekbaarheid in die laaste kanto. In “die palmbome breek / sonder dat ek wou” (24) kom dit voor asof die verhouding van die spreker met die man in haarself “gebreek” het, sonder dat sy beheer daarvoor gehad het. Tóg is dit ironies dat dit die spreker is wat die keuse gemaak het om die man in haarself te vermoor “sodat hy die lewe mag ken”. Dit gaan in die vierde kanto dus nie meer oor eenheid tussen die vroulike spreker en die man in haarself nie, maar eerder om verwydering tussen hulle en dan die uitwissing van hierdie man. Dit kom ten slotte voor asof daar ’n verjonging of hergeboorte van die man in die spreker se self plaasvind. Hy sterf as ’t ware af en word vervang met

“lieflik ’n seun” wat “skaats met twee fonteine in sy hande”. Die jeugdige seun en fonteine is moontlik simbole van ’n nuwe liefdesverhouding, ’n nuwe begin en ’n nuwe lewe vir die spreker.

Manlike assosiasies word in die ballade vermeng met vroulike simbole en -skrywing om die eenwording tussen die vroulike spreker en die man in haarself vir die leser aan te dui. Die hakies wat in die eerste strofe van elke kanto gebruik word, kan die spreker se droom beklemtoon omrede dié woord aan die einde van elke eerste strofe voorkom. Maar dit kan ook ’n beeld van vroulike liggaamlikheid wees, omdat die vrou tydens swangerskap ’n lewe binne haar dra wat sy beskerm. Net so “beskerm” die hakies as ’t ware die woorde wat handel oor die man in haarself.

In die volgende voorbeelde word die man soms geassosieer met of deel van die see, wat eintlik ’n simbool van vrugbaarheid en vroulikheid is: “die man in myself het ’n kop / soos die son van andalusië / soos die akwarium van lig” (18), “daagliks wil ek sy oë ontmoet / die blou mediterreense ruite / waardeur die visse van alle oseane swem” (18), “sonder ankers dryf sy kop op die waters” (18), “ek groet die wondermooi hande van die man in myself / totdat die stil see hulle liefdevol verteer” (19), “tril die hare van die man in myself / soos donker wier op sy voorkop” (20).

Die man word ook met die “lig” of “son” geassosieer en soms word dié assosiasie met vroulike simbole - veral water - vermeng: “die son oopgesny soos geel skubbe / drywende tussen nat seile van duiwe” (20), “en laagwater ontdek ek / sy laaste goue spore / soos dié van ’n dooie vis” (21) en “die see het blind geword van te veel son” (24).

In haar resensie skryf Hilda Grobler (1976: onbekend) dat “[E]en van die belangrikste aspekte van die reismotief waarskynlik die reis van die self in die ontdekking en verkenning van die wese [is]”. Dié verkenningstog gaan ook om reistogte in die spreker se onderbewuste. Vandaar dan die teenwoordigheid van motiewe soos water en drome. Sien byvoorbeeld die vierde strofe van die laaste kanto in “ballade van die man in myself”: “om reise te droom in die water”. Oor die teenwoordigheid van hierdie motiewe in die bundel skryf Johl (1976:9): “In hierdie verinnerlikte ervaringswêreld wat deurgaans ook huiwer op die rand van werklikheid en droom, word die onderbewuste beeld van die droomgeliefde beleef”.

Die woorde “elke dag” word herhaal in die vers en impliseer ’n daaglikse roetine. Verder noem die spreker ook in die derde strofe van die eerste kanto dat sy elke dag vrywillig in die see verdrink. Dit gaan om die spreker wat elke dag nuut gebore word en ook aan haarself laat sterf. Dit is dus ’n daaglikse verkenningstog van die “self” wat afgelê word.

In die laaste kanto word daar finaal weggedoen met die man in die spreker se “self” as sy sê: “maar ek het die man in myself / vir altyd vermoor” (24). Hierdie man word dan “lieflik ’n seun” (25) wat met fonteine in sy hande langs die kitaar se snare af skaats. Soos reeds genoem, lyk dit asof die man opnuut gebore word as seun met water in sy hande wat waarskynlik vrugbaarheid, ’n nuwe begin en nuwe lewe simboliseer. In vergelyking met Joubert se vorige twee bundels, *’n Boot in die woestyn* (1970) en *Domus* (1973), lyk dit asof daar wel ’n mate van tematiese progressie met betrekking tot die liefde in haar digkuns is. In ’n vers soos “ballade van die man in myself” (18-25) kom dit voor asof die spreker sterk neig na selfvervulling. Sy ontdek deur die verkenning van haar “self” sekere eienskappe wat ooreenstem met die eienskappe van ’n geïdealiseerde man. In *So ver en verder* (1976) gaan dit dus nie meer net om die spreker wat wag op ’n afwesige geliefde nie, maar om die spreker wat die ideale geliefde in haarself soek en om nuwe identiteitskonstruksies.

### 3.4.3 Die tweekantigheid van die liefde: liefdesvreugde en liefdesteleurstelling

Die liefdesverse in Joubert se derde bundel handel hoofsaaklik oor ’n soektog na ’n romantiese ideaal en ontnugtering, asook die verlange na die huis en die geliefde “jy”. Daar is die vervlegting van liefdesvreugde en liefdesteleurstelling dwarsdeur die bundel. Met verwysing na die liefdesvreugde is dit asof die spreker soms in ekstase oor die liefde is. In teenstelling hiermee word die liefde beskou as iets wat kan breek; as “vlerke van mika” (63). Die spreker se liefdesteleurstelling gaan ook gepaard met verwonding.

Waar dit gaan om erotiese liefde, is daar gewoonlik die teenwoordigheid van vrugtemotiewe (soos appels, pere, lemoene, duiwe, pruime en appelmoes) en blommotiewe (soos malvas, affodille, woestynrose, blombolle, seerose, bloeisels en proteas) wat betrekking het op die tema van die vroulike spreker se seksuele rytheid

en vrugbaarheid ten opsigte van die liefde. Die eerste vers wat die bundel inlei, naamlik “klokhuis” (3-4), is reeds eksplisiet seksueel en die vrugbaarheidstema word ook hierin aangeraak met verwysing na versreëls soos “terwyl die pitte van appels / tussen wit dye ingevou / vrugbaarheid verraai: / ’n man se ruik is in my lyf:” en “en in my hande is die ryk / van ’n man se saad”. Die digter maak deur die woordkeuses “ruik” en “ryk” van woordspel gebruik om aan te dui dat sy na die reuk van seksuele liggaamsvog verwys en ook dat sy die aand van seksuele passie koester en dat hiérdie soort liefde haar rykdom word. Dit kan egter ook verwys na die man wat sy “ryk” afbaken. Die “klok” in die gedigtitel verwys na die kern van die appel waarin die pitte of saad is, maar daar is ook die suggestie van manlike geslagsdele. Die “huis” vestig weer die leser se aandag op die vroulike inslag van die poësie, omrede die huislike ruimte (veral die kombuis en die slaapkamer) as privaat beskou en met die vrou geassosieer word. Nog ’n voorbeeld van ’n intens-erotiese vers uit die eerste afdeling is ten sien in die reël “jou warmwees tussen my heupe” (“hier spoel ek”, 14).

Volgens Bower (1976:onbekend) is daar in die slotafdeling (“droomsap”) die intenspersoonlike verse waarmee Marlise Joubert altyd waag. In dié afdeling is daar heelpartly eksplisiet seksuele verse soos: “el condor pasa” (“om die slapende liefhê van ons lywe in skoon / stiltes van woestyne soos murasies te bewaar” en “holte waarin vlerke rus / ons arms moeg en eiervormig / om mekaar se heupe gevou”, 62), “waterbergdille” (“my beminde stort / sy innigste oomblik oor my uit / en vaar bloedstollend soos die son / in my lyf / totdat hy sterf / uitgeput”, 65), “kama sutra vir ’n stadsmeisie” (“die heuning / wat deur jare in jou borste versamel het” en “die gesig van jou minnaar onder water laat vaar / hom nooit toelaat om daardeur te breek nie want dan word hy jou eensaamheid”, 66) en “toe het jy gesê” (“die liefde wil bevestig / in kaalwees teenmekaar”, 69).

Die geliefdes se slaapkamer, wat as vroulike ruimte voorgehou word, word in die fynste besonderhede beskryf soos duidelik te sien in “el condor pasa” (62-63) en die derde strofe van “kama sutra vir ’n stadsmeisie” (66). Ek haal enkele versreëls van laasgenoemde strofe as voorbeeld aan.

jy sal elke kamernag nuut moet maak  
met wierook met mirre olielamp of kerslig  
met soetwyn of slegs ’n volmaan in jou mond  
jy moet jou vorm op al die mure verewig

Liefdesteleurstelling word teenoor die spreker se liefdesekstase geplaas. In die eerste afdeling vergroot die afstand tussen die geliefdes en is daar 'n aantal gemisverse. 'n Voorbeeld is “ons bakoondson altyd / altyd verder weg” uit “rondvaart vir bemindes” (9). Die verganklikheid van die liefde en die spreker wat in haar liefde verlaat is, word ook met vrugte geassosieer. Anders as in die geval van erotiese liefde waar die vrugtemotiewe liefdesvrugbaarheid simboliseer, word die liefde in verse wat handel oor die verganklikheid van die liefde dikwels gelykgestel aan vrugte wat val en vrot: “om die sin van liefde sag / soos watte uit te pluig / om appels te hoor val te luister / hoe hulle vrot en môre / swart toegeswerm sit met bye” (3) en “so val 'n peer / uit die peerboom los: alleen” (6) en “ek bondel saam in die gevalle peer / waaraan die swart voël sit en kou / vlesige wit leemtes raak los / spring pik-pik weg” (7). Dit is duidelik uit hierdie reëls dat die spreker se toestand van alleenheid en eensaamheid beklemtoon word deur die gebruik van 'n oormaat sinonieme daarvoor (“los”, “alleen” en “leemtes”). Hierdie leegheid sinspeel meermale op die simboliek van die vrou as holte of die vrou se holtes wat gevul kan word.

In haar alleenheid ervaar die spreker emosionele pyn. Daar word in die derde afdeling klem gelê op die liefde wat verwonding en pyn kan veroorsaak. In die vers “ligte van stede” (50-51) sê die spreker die volgende: “gewillig in my wondbaarheid / om jou te beskut in die kraaines van my mond”. Die implikasie van hierdie reëls is dat die spreker, ten spyte van haar seerkry wat waarskynlik die geliefde se toedoen is, hom steeds sal koester en beskerm soos wat 'n kraai haar nes sal beskerm. In “onder die sonsambree” (52-53) is die verwonding emosioneel gewelddadig wanneer genoem word dat die spreker die see verlaat “met 'n spies deur die hart”.

Soos in Joubert se *'n Boot in die woestyn* (1970) en *Domus* (1973) word daar in die laaste twee verse wat in *So ver en verder* (1976) voorkom, ook gefokus op die spreker wat sit en wag op die geliefde. In die slotgedig, “kodes” (72-73), sê die spreker dat sy moeg is om te wag op 'n geliefde wat nie eintlik by haar wil wees nie (“ek weet uit die koelte van my droomsap / dat jy van my afwesig wil wees”, “daarom is jou drome sonder my” en “miskien skryf jy ín die skryf my af / sodat ek weet en ophou wag”). Soms is daar ook 'n duidelike treurige toon wat met die pynlike wagperiode gepaard gaan. In “ek roep vanaand” (71) is daar sprake van die spreker wat oor die geliefde huil en treur: “vanaand huil ek oor jou”, “ek roep vanaand om



met jou te praat / jy wat ver loop wyd loop deur hierdie nag” en “totdat albei jou hande / vol blomme bloei” (die bloedmotief dui op verwonding).

Daar is enkele verse waarin die ekstatische liefde direk teenoor vernietiging geplaas word, óf waarin die tweekantigheid van die liefde in een gedig voorkom. Twee voorbeelde van sulke verse is “bevrydingsdag” (12-13) en “ballade van die man in myself” (18-25). In “bevrydingsdag” is die eerste indrukke van die leser dat die vers handel oor iemand of iets wat “bevry” word. Met die lees van die gedig besef die leser egter dat woorde soos “fluisterrooi verlangens” (12), “kraaie klaend” (12), “vir die gemis aan jou” (13) en “huilbosstraat” (13) daarop dui dat die spreker in treurige en verlangende emosies vasgevang is. Die reël “wat is die oog van mín” (12) wat herhaal word, herinner die leser aan die Egiptiese godheid Mín. In Egiptiese mites is Mín die kind van Osiris en Isis. Hy is die god van seksualiteit en in Egiptiese ikonografie word hy uitgebeeld met ’n swart vel wat dui op vrugbaarheid (van die Nylrivier se vrugbare grond), maar het hy ook die vermoë om te vernietig. Hiérdie tweekantigheid is verder ook te sien in die gedig, waar daar sprake is van ’n vrugbare “groen huis vol berg” en “bloeisels bollend” teenoor “appels” wat “val” en die naderende herfs. Soos reeds genoem in die bespreking van die vers, gaan dit in “ballade van die man in myself” (18-25) om seksuele rypheid, swangerskap en geboorte. Die spreker vermoor die man in haarself, maar hy word opnuut gebore as ’n jong seun wat skaats met twee fonteine in sy hande. Dit simboliseer waarskynlik vrugbaarheid of nuwe lewe wat ook geplaas word teenoor uitwissing en moord.

#### 3.4.4 Skrywing vanuit ’n eg vroulike perspektief

Buiten die liefdestema, gaan Joubert se gedigte myns insiens hoofsaaklik om vrouwees, moederwees en kindwees. Gilfillan (1976:15) is van mening dat Marlise Joubert se poësie onmiskenbaar vroulik is. Hy is verder ook van mening dat een ding seker is: “Marlise Joubert het in Breytenbach ’n voortreflike leermeester gehad. Maar dan het ’n eie (vroulike) en sensitiewe aanvoeling gesorg vir mooi poëtiese beelde en pragtige reëls by haar.” (Gilfillan 1976:15).

In metapoëtiese verse soos “ek bevind my” (54-55) en “om ’n begin te skryf” (56-57) word die spreker se woorde aan ’n geliefde “jy” of minnaar op ’n intens vroulike wyse

verwoord. In “om ’n begin te skryf” is dit reeds in die gedigtitel duidelik dat die vers handel oor die skryfproses. Dit is dus ironies dat die gedig, ten spyte van die verwysing na ’n “begin”, die slotvers van die derde afdeling is. Dit kan wees dat die liefde tot ’n einde gekom het, nog voordat dit begin het óf dat die spreker finaal afreken met ’n pynlike liefdesteleurstelling en reg is om aan te beweeg met verwysing na die reëls: “want môre is ons praat ’n begin van woorde / om eindigheid / mee af te sweer” (57). Die “ons” dui ook op eenheid tussen geliefdes wat impliseer dat die spreker hoop op ’n verinniging van die bestaande liefdesverhouding of ’n nuwe liefdesverhouding in die “môre” of toekoms. Die spreker se skryfsels word vergelyk met ’n “geheim” (56). Haar gedig is dus privaat soos ’n vrou wat “geheim / en dig in haarself” (66) is (sien voetnoot 9). Met verwysing na die volgende aanhaling uit “om ’n begin te skryf” (56-57), blyk dit dat die skryfproses van verse nie altyd maklik is nie, maar dat die lees daarvan ’n positiewe ervaring behoort te wees:

geen gedig gee soos ’n kruik of kalbas  
 waarin die soet water lê  
 net kaal mensehande waarin water voor elke mond  
 deur vingers glip en wegsyg in die grond

só is dit met hierdie skryf: my bang  
 en banger en daarnaas opgedam die verlang  
 na stiltes soos wiegies  
 onskuldig kan leef  
 bewus van geen sout of water nie  
 behalwe van warmte  
 en van melk

Dit lyk asof die spreker wil sê dat geen gedig van so aard is dat ’n leser nie iets daarvan soos water kan opvang nie. ’n Gedig is soos ’n kruik of kalbas of vrou. Dit kan gevul word met water; met woorde wat betekenis dra en met herinneringe wat gekoester kan word. Die woorde word vergelyk met “warmte” en “melk” en ten spyte daarvan dat dit kan “wagsyg in die grond”, bied dit dalk ook vertroosting en is dit koesterend. Hiërdie is ook tipiese eienskappe van ’n vrou. Tóg noem die spreker dat sy verlang na stiltes en bang voel met die skryf van die spesifieke vers. Hierdie gevoelens kan toegeskryf word aan haat – waarskynlik weens ’n groot liefdesteleurstelling – as daar gekyk word na ’n versreël soos “(soveel haat was hier dat ek beswering verdien)” (57). In “ek bevind my” (54-55) word die spreker se woorde vervroulik en die vrou verloor elke dag meer hare. Daar is dus duidelik sprake van die proses van ouer word. Die woorde wat gelykgestel word aan ’n vrou

word verder in die gedig deur 'n man omhels: “jou omhelsing omhels ou besmette woorde / onder lagies ys / en onder die ys begin my bloed / weer vinnig as fonteine loop” (54). Die afleiding wat die leser hieruit maak, is dat daar moontlik sprake van nuwe liefde is en dat nuwe liefde (net soos woorde) vir die spreker nuwe woorde moontlik maak.

Soos bespreek, maak Joubert van heelwat vrugte- en blommotiewe in haar werk gebruik. Hierdie motiewe simboliseer hoofsaaklik vroulike vrugbaarheid en (seksuele) rypheid ten opsigte van die liefde. Daar is egter ook dikwels seemotiewe en beelde van bote of skepe. In die slotafdeling, “droomsap”, is die dinge wat in die spreker se onderbewuste, is dit waaroor sy “droom”, terwyl die “sap” vogtigheid of water impliseer. Om te slaap en te droom blyk ook 'n suiweringsproses vir die spreker te wees met verwysing na die reëls “en môre as die slaap weer alles suiwer” (57) uit die gedig “om 'n begin te skryf”. Buiten die water wat die onderbewuste simboliseer, kan dit ook op vroulikheid dui met die inagneming van die Griekse mite van Venus se geboorte uit die seeskuim. In 'n vers soos “ballade van die man in myself” (18-25) word die man se kop beskryf as “akwarium van lig” (18) en sy oë as “blou meditereense ruite” en sy hare “tril” ook “soos donker wier op sy voorkop”(20). Die see, wat gewoonlik vroulikheid simboliseer, word dus gebruik om die man mee te beskryf. Sodoende word daar weggedoen met die vooropgestelde idees van wat manlik en wat vroulik is. In die slotvers van *'n Boot in die woestyn* (1970) stel die spreker haar voete gelyk aan bote: “en só is my voete / windgewaaide bote oor woestyne / niemandswêrelde van wit verlore strande / en dis jammer dat ek sleepvoetend reis” (61) . Die slotreëls van “op so 'n middag” is: “'n god wat met sy hande 'n skip kan sny / wat ligvoets oor die see kan loop” (35). Daar is ooreenstemmings met verwysing na die “bote” en “skip” én “voete” en “ligvoets”. In 'n gedig soos “jy sê jou groen lyf” (43) word die vrou gelykgestel aan 'n ark: “om eendag tussen hierdie berge / vir die seuns in jou liggaam / 'n ark te gee”. Dit gaan in die gedig om tipiese vroulike eienskappe soos haar vermoë om te koester, te beskerm en lewe te gee.

Die gebruik van die woord “heupe” kom gereeld in die bundel voor en die afleiding wat die leser maak, is dat dit buiten die implikasie van seksuele omgang ook dui op vroulike eienskappe soos koestering, omvouing, beskerming en die vermoë om lewe te kan gee. Voorbeeldverse uit die bundel waarin die woord “heupe” voorkom, is:

“hier spoel ek” (“jou warmwees tussen my heupe”, 14), “ballade van die man in myself” (“met bloeiende heupe soos dié van vure / op die borste van vroue” [22] en “soms teken ek sy oë op my heupe / teken ek kruise van skepe en sterre / en ’n kruik met sy naam / om reise te droom in water” [24]) en “el condor pasa” (“holte waarin vlerke rus / ons arms moeg en eivormig / om mekaar se heupe gevou”, 62).

Beskrywings van die vrou as “rond” en as die een met holtes wat gevul kan word, kom telkemale in Joubert se werk voor. In *So ver en verder* (1976) is daar twee voorbeeldverse waarin die spreker haar sienings van ’n jong meisie of vrou beskryf. In “ballade van die man in myself” noem die spreker op bladsy 19 die volgende: “die slaap gaar my in soos ’n kruik haar wyn”. In hiërdie vergelyking word die kruik vervroulik. Die kruik is “hol” of leeg en kan met wyn gevul word. Net só is die vrou ook die een met holtes wat gevul kan word. Die volgende versreëls uit “kama sutra vir ’n stadsmeisie” (66-67) beklemtoon die intens vroulike aard van Joubert se skryfwerk, omrede daar soveel vroulike eienskappe in enkele reëls voorkom:

[...] jy is rond soos die bal  
 sodat jy wieg op water  
 in aanraking in verbinding  
 in beweging met hande en voete  
 borste en dye  
 maar los en sag onder gewig  
 sodat jy nooit kan breek nie  
 want die vrou is rond  
 geheim  
 en dig in haarself

In hierdie vers word die vrou gelykgestel aan ’n bal en die vorm van die bal word nog meer beklemtoon deur die tautologie “wat rond is”. Dit dui daarop dat die vrou die een is met letterlike rondings, maar dat sy figuurlik ook rond is weens die holte binne haar wat gevul kan word. Die “water” wat die onderbewuste, asook vroulikheid en vrugbaarheid simboliseer, kom voor. Die vrou word verder beskryf as “los”, “sag” en onbreekbaar. Die feit dat die vrou in haar eie “self” kan keer, blyk ’n vroulike eienskap te wees wat deur die spreker aan die vrou toegeken word. Dit lyk asof hierdie eienskap as ’n beskermingsmeganisme vir die vrou dien teen enige vorm van seerkry en breekbaarheid.

In die tweede afdeling getiteld, “sleutel in my solder”, is daar by uitstek voorbeelde van vroulike skrywing. Buiten Krog, bring Joubert met ’n vers soos “matrys” (30-31)

vernuwing in die Afrikaanse letterkunde. Volgens Grobler (1976:onbekend) is dié gedig “een van die intiemste persoonlikste belewenisse van die vroulikheid wat nog ooit op poëtiese wyse in Afrikaans verwoord is”. In die gedig word die spreker se intiemste en persoonlikste ervarings van ’n ginekologiese ondersoek eksplisiet deur die vroulike spreker beskryf. Dit is ironies dat só ’n persoonlike ervaring publiek gemaak is deur middel van skrywing en publikasie:

### **matrys**

dan af met die skemerskraal gang  
geel tunnel wat die son wil naboots  
en my skoene halt selfversekerd  
voor die verkeerde deur  
(verwarde kraaie het weer eens  
in my oë kom nes maak en my balans versteur)  
miskien ’n verdieping hoër  
nader aan die hemel en trappe op  
marsjeer ek nog ’n geel streep sonlig af  
halt voor die deur dr. o. matrys ginekoloog  
uiteindelik verskyn ek in die voorkamer  
steek my slingerbene voor my uit  
op ’n geel geblomde stoel  
kamerstukke streel affodillies oor my lyf  
ontvanklik nou en bang oor vreemde hande  
wat binnekort my geheimenisse  
klinies gaan verwond

dr. matrys ontbied goehartig simpatiek  
ek ledig die blaas en betree  
die naakte ontboeseming  
ek suig bonsende vas teen die wit van plafon  
met ’n voet gekruisig in die silwer stiebeuel  
god watter perd bestyg ek nou so help my heer  
dat die falliese veer met ope arms  
ontvang sal word in daardie diepste solder  
waar lewe wonderbaarlik wortel skiet  
waar duisternis onderdak ’n springfontejntjie  
sou kon voed maar god dit brand –  
die aarde steier oor die son

ek gee geboorte  
pyn vir pyn aan biljoene babas  
gulsige tongetjies kerf lemsgewys  
my geheime stukkend  
ritmies in veelvuldige blommetjies bloed  
my skreeu neem geen gestalte aan nie  
die akoestiek ontbreek of iets  
ek is geskei van skoonwit kamervlaktes  
en my enigste baken is jý  
gesoute god tot wie  
ek trompetter oor die pyn

wat vlies op vlies bedreig

verlam tot in die murg syg  
ek die blommestoel in en wag en kreun  
verlig verlig: máák lig  
steek lanterns op  
kerse of olielampe  
bring die balsam van die son  
of 'n koppie tee met pynpille  
en bel hom asseblief...

my lyf behou die sleutel in haar solder  
ek loop verleë onthoof gedonkerbril  
met hande geskroef om my beminde se arm  
die hellende strate ín  
teen die rou sonsondergang

Die titel “matrys” verwys nie net na die dokter se van nie, maar ook na die hol vorm waarin letters, stempels of munte gegiet word. In Latyn beteken die woord *matrix* ook baarmoeder. Dit gaan dus in hierdie gedig om die vrou wat die een is met holtes wat gevul kan word; met 'n baarmoeder wat nuwe lewe simboliseer. Tóg handel die vers oor die insit van 'n veer of geboortebeperkende middel in die baarmoeder wat vergelyk word met 'n sleutel wat in die sleutelgaatjie van 'n solderdeur pas – vandaar die afdelingstitel. Die solder is gewoonlik 'n ruimte waarin mense weinig beweeg. In die gedig en in die geval van die vrou is dit 'n persoonlike of geheime ruimte waar sy dig in haarself keer. Slegs tydens die intiemste seksuele oomblikke kan die man met sy “sleutel” hierdie ruimte binnedring. Die vrou se eiersel word deur die manlike saad, wat in die baarmoeder geplant word, bevrug. Dit lyk asof die vroulike spreker daarom die proses van die plasing van 'n veer in die baarmoeder beskryf deur middel van manlike assosiasies. In die tweede strofe uiter die spreker byvoorbeeld: “met 'n voet gekruisig in die silwer *stiebeuel* / god watter *perd* bestyg ek nou so help my *heer* / dat die *falliese* veer met ope arms / ontvang sal word” [my kursivering]. Die feit dat die spreker se voet “gekruisig” is in 'n stiebeuel maak dit vir die leser duidelik dat sy haarself in 'n situasie bevind wat sy nie kan vryspring nie. Die woorde “gesoute god” en “heer” word gebruik wat daarop dui dat die man (in hierdie geval die ginekoloog) as godheid aangespreek en voorgehou word. Daar word ook na die intra-uterine apparaat verwys as 'n falliese veer, omrede dit deur die manlike ginekoloog geplant is en omrede die plant van 'n bevrugte eiersel die gevolg van penetrasie deur die man is.

Dit is ironies dat die spreker in hierdie gedig die insit van 'n intra-uterine apparaat wat ongewenste swangerskap voorkom, vergelyk met die geboorteproses (“ek gee geboorte / pyn vir pyn aan biljoene babas”, 31). Die implikasie van die teenstrydigheid is dat die vrou se onvermoë om bevrug te raak weens die voorbehoeding direk teenoor die moontlikheid van 'n nuwe lewe geplaas word. Ontsluiting kan dus nie plaasvind soos wanneer 'n vrou swanger is nie. Dit is ook ironies dat 'n *geneesheer* hierdie “verwonding” veroorsaak, maar dit dui moontlik op die pynlike ervaring van die plasing van die veer (oftewel die “sleutel”) in die baarmoeder (die “solder”) [my kursivering]. Die woorde “hellende” en “rou” in die slotstrofe intensiveer dié proses as 'n pynlike ervaring vir die spreker. Haar intens fisieke ervaring word na die ruimte oorgeplaas. Deur gebruik te maak van 'n hiperbool (“biljoene babas / [...] kerf lemsgewys / my geheime stukkend”) word daar klem gelê op die spreker se pynlike ervaring tydens die insit van die veer. Die woord “stukkend” dui op doel van die apparaat wat volkomenheid van nuwe lewe verhoed.

Tydens die vrou se ginekologiese ondersoek word haar “geheimenisse klinies verwond”. Die spreker voel waarskynlik tydens en ná die ondersoek ontbloom, omrede haar “geheimenisse” oftewel “skaam”-dele ongeheim gemaak en selfs “verwond” word/is.<sup>9</sup> Voorbeelde hiervan is veral in die slotstrofe te sien: “verleë”, “onthoof” en “gedonkerbril”. Die leser kan uit die voorbeelde aflei dat die spreker skaam voel oor die ondersoek deur die dokter se “vreemde hande”.

---

<sup>9</sup> Met verwysing na die gedig “kama sutra vir 'n stadsmeisie” (66-67) lyk dit asof Joubert die woorde “geheim” of “geheimenisse” gebruik as pertinente eienskappe van die vrou. My begrip hiervan is dat die vrou meer in haarself gekeer, privaat en byna misterieus is. In 'n patriargale sisteem is sy ook die een wat in die private oftewel “geheime” domein beweeg soos in die slaapkamer. Waar die man in só 'n sisteem op die voorgrond tree, beweeg die vrou gewoonlik as ondergeskikte en afhanklike party in die agtergrond. In “om 'n begin te skryf” (56-57) word die skryfproses gelykgestel aan iets wat ontstaan het uit “wasemende drome”; as 'n geheim waarskynlik weens die persoonlike aard van die skryfwerk. Dit is egter ironies, omrede die vers publiek gemaak is deur publikasie. Deur hierdie vorm van skrywing betree Joubert as digteres 'n manlike domein.

### 3.4.5 Gevolgtrekking

Joubert se derde bundel is opgedra aan Fanie Olivier. Dit bevat 34 verse, waarvan ongeveer die helfte liefdesverse is. Anders as in Joubert se vorige bundels, is die gedigte in *So ver en verder* (1976) heelwat langer wat waarskynlik daarop dui dat sy lang reise na konkrete plekke en in haarself tot dusver afgelê het én dat daar nog lang reise vir haar voorlê. Dieselfde temas van erotiek en verganklikheid ten opsigte van die liefde word in die bundel voortgesit. Daar is egter 'n soort afrekening met 'n vorige liefde en die hoop op nuwe liefde wat voorkom in 'n vers soos “om 'n begin te skryf” (56-57). Volgens Kannemeyer het Joubert in 'n groot mate haar “poësie tematies verruim deur 'n dieper verkenning van die liefde en seksualiteit” (1976:onbekend). 'n Vers wat die leser opval, is die lang “ballade van die man in myself” (18-25), waarin dit nie soseer gaan om 'n “ek”-spreker wat haar wend tot die geliefde “jy” nie. Die “ek” word die “jy” en word ook die spreker se woorde in die gedig. Dit is 'n vers wat handel oor die vrou se verkenningstog van haar eie liggaam en “self”. Dit gaan dus nie net om 'n liefdesreis van 'n paartjie of egpaar nie, maar om 'n liefdesreis na selfvervulling. Volgens Brink (in Nienaber 1982:178-179) is hierdie bundel “stewiger as die voriges – veral wanneer die ietwat soete terrein van die liefde verruil word vir intensiewer verkenning van 'n milieu [...] of wanneer reis en liefde surrealisties verbind word (‘ballade van die man in myself’) – maar steeds nie sonder die week wispelturigheid van vroeër nie”.

Daar is ook gedigte in die bundel wat handel oor bevrugting, moederskap en wat aan 'n kind opgedra is (Bouwer 1976:onbekend). Tekens van vroulike skrywing kom voor soos in die gedig “matrys”. 'n Ginekologiese ondersoek wat gaan om die insit van 'n intra-uterine apparaat in die spreker se baarmoeder is privaat en “geheim” vir 'n vrou en dit word ironies deur middel van skrywing en publikasie publiek gemaak.



### 3.5 Ontruiming (1986)

#### 3.5.1 Inleiding

Na 'n digterlike stilswye van ongeveer tien jaar, verskyn Marlise Joubert se bundel *Ontruiming* in 1986. Dit is sowat agt jaar na die publikasie van haar novelle-in-briefvorm, *Klipkus* (1978), wat handel oor 'n lesbiese verhouding. Die bundel handel oor die handeling om te ontruim; om 'n plek te verlaat om elders te gaan woon. Maar dit gaan ook om die trauma van 'n huwelik gevolg deur egskeiding. Die bundeltitel verwys dus ook na die proses van emosionele leeg- en skoonmaak. Die meeste van die verse gaan om die spreker se ervaring van 'n pynlike egskeiding en in die bundel kom haar ervaring hiervan, asook die ontruiming van die huis, tot uiting. Letoit (1987:12) en Grobler (1987:11) is dit eens in hul resensies van *Ontruiming* (1986) dat die digter se skryfwyse oor rou emosies verfrissend en eerlik is.

Die hele bundel handel oor die liefde; oor die huwelik en die verbokkeling daarvan. In *Ontruiming* (1986) gaan dit om die smarte van die liefde; oor die afwesigheid en verlies van 'n geliefde “jy” eerder as 'n besinging van die liefde. Sinisme oftewel negatiewe denke oor liefdesverhoudings is dus 'n hooftema in hierdie bundel; die spreker noem dit ook eksplisiet in die gedig “i” (“waar moet sy begin as die somer / se neus bly bloei / sinisme haar oë versediment”, 45). Die bundel gaan verder om die spreker se stryd met haar emosies in 'n poging om weer “normaal” te kan leef; om die hartseer, leegheid en verlange na die geliefde te hanteer en te verwerk. Daar blyk opregtheid te wees in die vroulike spreker se verwoording van haar emosionele belewenis van 'n pynlike egskeiding, asook haar ervaring van enkelouerskap. Alhoewel daar verse in die bundel voorkom waarin die vroulike spreker haar nie eksplisiet tot 'n geliefde “jy” rig nie, gaan dit duidelik oor die spreker se gemoedstoestand tydens egskeiding wanneer sy haar moet losmaak van die geliefde. In *Die Volksblad* verskyn daar 'n onderhoud (Brand 1986:12) getiteld “Egskeiding soos om een arm te hê”, waarin Joubert die volgende oor haar bundel sê:

Dit is baie intieme, persoonlike, subjektiewe verse en prosa – byna 'n dokument van my ervaring van 'n egskeiding. Ek neem aan elke geval is anders, maar dit bly 'n traumatiese ervaring, veral vir 'n vrou wat kinders het, om weer van voor te moet

begin. Om geskei te wees bly 'n moeilike situasie – dis werk, dis kinders, dis huis, dis tuin...

Die bundel is opgedra aan Joubert se dogter, Marcelle. Spesifieke verse is ook aan Marcelle gerig, byvoorbeeld “dis 'n nuwe jaar” (2-3) en “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9), terwyl “arena” (7) opgedra is aan die digter se seun, Pierre. Met inagnome van die verse wat opgedra is aan of handel oor haar kinders, kan die leser die afleiding maak dat daar heelwat verse in die bundel sal voorkom wat gaan om die verhouding tussen 'n ma as enkelouer en haar kinders. Die verse van liefde wat aan haar kinders gerig is, word gekenmerk deur beeldgebruik wat koestering impliseer, deur verkleinwoorde en 'n behoefte om “prentjies (te) teken” (9) (Brink 1986: onbekend). Die taalgebruik in hierdie verse getuig van kinderlikheid en eenvoud en is dus toeganklik. Die “jy” wat deur die spreker aangespreek word, blyk nie altyd die geliefde te wees nie. 'n Kind of kinders word ook in sommige verse aangespreek.

Erna Schoeman se omslagkunswerk beeld 'n figuur in die private milieu van die huis uit (sien addendum D). Die figuur is waarskynlik 'n vrou, aangesien al die verse vanuit 'n eg vroulike perspektief geskryf is en die vrou gewoonlik verbind word met die private huislike ruimte. Die klein vensterraampie of skilderyraam rondom die figuur se kop beklemtoon dat daar letterlik sowel as figuurlik 'n gebrek aan spasie is. Sy voel dus ingeperk of beperk in die huis. Die romp van die vroulike liggaam word as 'n kruik of kleipot uitgebeeld. Dit dui op die vrou as die een met holtes, veral die baarmoeder, wat gevul kan word met (vrug)water. Die tema van die vrou as lewegewende bron word dus weer aangeraak. Omrede die vrou holtes het, kan sy ook gevul word met haar “self”. In 'n latere bundel van Joubert, *Passies en passasies* (2011), is daar weer die assosiasie van 'n kleipot met vroulikheid in die gedig “blou” (34), waar die spreker sê: “'n kleipot skeur haar inhoud los”. Die woord “haar” dui op vroulikheid en die feit dat sy haar inhoud “losskeur” in plaas daarvan dat sy breek, beklemtoon die vermensliking of vervrouliking van die pot. In sy resensie wys Du Plessis (1986:22) tereg op die oorheersende tema van die gee en neem tussen man en vrou met die gebruik van water as digterlike metafoor vir vroulikheid. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in “sigar” (10-11).

maar toe kom daar 'n man by haar fontein  
 wat haar water vra om te drink hoe moeg  
 sy hande hoe dors sy mond  
 en sy is nakend vir die eerste keer

nou loop sy die aand in  
 en saad bars oop in haar kop  
 fonteine spring op:  
 boorde vol ewige water

In hierdie twee strofes handel dit nie net oor die water wat vroulike vrugbaarheid simboliseer nie. Die vrou les die man se dors met water én sy versorg hom met die vog van haar lyf. Dit is dus ook 'n erotiese vers, soos gesuggereer deur woorde soos “nakend vir die eerste keer” en “saad bars oop”.

Die gebruik van swart en rooi op die omslag simboliseer moontlik die vroulike spreker se pyn, verwonding en depressie tydens die tydperk van haar egskeiding (sien addendum D). Alhoewel die spreker in die tweede afdeling, “n Seisoen by die shrink” (28), sê “die naels se tepels het so stomp geword” en “[...] ek sal nie skryf nie. Nie vir jou nie my man. Dis nie veilig nie.” is die publikasie van *Ontruiming* 'n bewys daarvan dat sy openlik subjektief oor haar ervaring van 'n egskeiding skryf. Joubert sê in 'n onderhoud (Brand 1986:12): “My kreatiewe energie is min. Die enigste manier waarop ek uiting daaraan gee, is skryf.” In die gedig “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9) noem die spreker ook dat “die kwas die wit doek moet ontruim”. Die implikasie van hierdie reël is dat die skilder die doek van die leegheid moet leegmaak deur daarop te skilder. Die leegmakingsproses kan in verband gebring word met die spreker wat haar huis ontruim en haarself van pyn wil leegmaak. Hierdie leegheid lei tot die skep van 'n kunswerk. Die spreker is dus “the artist dreaming inside her house”<sup>10</sup>; die een wat in verwardheid, ontnugtering en die chaos van emosionele pyn kan skep.

Die bundel verloop in vier dele. Buiten die tweede afdeling, “n Seisoen by die shrink”, is daar nie 'n duidelike aanduiding van afdelingtitels nie. Die eerste afdeling begin met liefdesverse wat hoofsaaklik gaan om afstand tussen geliefdes en om die spreker se ervaring van 'n toekomstige of dreigende egskeiding. Daar is reeds in

---

<sup>10</sup> Hierdie reël van Anne Waldman uit “Fast speaking woman” word deur Joubert aangehaal in haar bundel *Passies en passasies* (2007). In Joubert se *Ontruiming* (1986) is daar ook sprake van “(the dream of art)” in die vers “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9). In laasgenoemde voorbeeld gaan dit ook om die vrou as dromer en kunstenaar wat met woord en beeld in die huis skep. Die hakies dui op die huislike milieu en dit beklemtoon die vrou se gevoelens van ingeperktheid.

hierdie afdeling voorbeelde van die verwoording van 'n pynlike egskeiding, maar dit lyk asof dit toeneem soos wat die bundel verloop. Afdeling twee is 'n prosa-afdeling wat duidelik 'n navolging van *Une Saison en Enfer* oftewel *'n Seisoen in die hel* deur Arthur Rimbaud is. In die resensie "Nuwe bundel breek die stilte" noem die resesent (onbekend 1986:9) dat daar in hierdie afdeling die vermenging van hallusinasie en werklikheid is as gevolg van die skok van 'n liefdesteleurstelling. Die afdeling handel oor 'n psigiater, sielkundige of terapeut wat die spreker help om die worstelperiode van 'n verbrokkelde liefdesverhouding (oftewel "die hel") te verwerk. Die oënskynlike ongestruktureerdheid (volgens die verwysing na "my ongestruktureerde lewe", 7) van die bundel en die vermenging van poësie en prosa beklemtoon die ontnugtering en verwardheid van iemand wat emosioneel seergekry het. Joubert bring dus strukturele vernuwing deur die mengsel van poësie en prosa in die bundel. Die vroulike "ek"-spreker is steeds 'n kunstenaar wat kan skep te midde van die chaos, ongestruktureerdheid en uiterste kwesbaarheid in die liefde. In afdelings drie en vier lyk dit asof die spreker haar egskeiding reeds beter hanteer. Hierdie afdelings gaan hoofsaaklik om die spreker se heelwordingsproses na die egskeiding en die hoop op nuwe liefde. Op pagina 51 word die slotafdeling opgedra aan "g". Uit die versreëls "gertjie my baby jou liefhê is fyn" en "gertjie my baby onthou jy nog" in gedig "5" (55) lei ek af dat dit opgedra is aan Gertjie. Dit herinner die leser ook aan die liedjie "Wanneer kom ons troudag, Gertjie?". Daar kan gespekuleer word dat die spreker die naam Gertjie gebruik om 'n nuwe geliefde mee aan te spreek. Die vraag "Wanneer kom ons troudag, Gertjie?" dui daarop dat die spreker só sterk voel oor die geliefde, dat sy waarskynlik haarself aan hom wil verbind deur huwelikstrou. Daar blyk progressie tot groter samehang en optimisme aan die einde van die bundel te wees in vergelyking met die chaos en 'n gebrek aan struktuur wat die leser in afdelings een en twee opval.

In die bespreking van *Ontruiming* (1986) word daar gefokus op die gebruik van bepaalde ruimtes, vroulike skrywing, progressie in die tweede afdeling en ook progressie in die verwerking van die egskeiding deur die loop van die bundel. Daar word verder aandag gegee aan die voortsetting van hoofemas in Joubert se digkuns sedert die verskyning van haar debuut in 1970.

Soos in Joubert se *Domus* (1973) gaan dit in haar vierde bundel ook om die belangrikheid van die huislike ruimte vir die vroulike spreker. Dit is immers hiërdie

ruimte wat ontruim word. Anders as in *Domus* is die spreker se assosiasies met die huis wat sy saam met haar geliefde bewoon het, besonder pynlik. In “arres 1” (19) verwys die spreker byvoorbeeld na die huis as “’n swart bestemming”. Die huis is nie meer vir haar ’n plek van samekoms tussen geliefdes nie, maar eerder ’n plek wat sy assosieer met eensaamheid weens die geliefde se afwesigheid. Sy sê byvoorbeeld in die gedeelte getiteld “(*L’impossible*)” (38) die volgende: “tussen my en my man lê die skeiding: twee kamers / verbind met ’n lang donker gang”. Hieruit kan die leser aflei dat die huislike ruimte só deel van die spreker se alledaagse lewe is, dat dit werklik ’n lééf- en gelééfde ruimte en ook ’n groot deel van haar menswees word. Haar gevoelens oor hulle mislukte liefdesverhouding word deur middel van die huislike domein verbeeld. Die man en die vrou wat van mekaar verwyder is, word voorgestel as twee kamers wat slegs met mekaar verbind is deur ’n donker gang. Hieruit kan die leser aflei dat die minnaars ongelukkig is, omrede minnaars wat in aparte kamers slaap, ’n aanduiding van verwydering is. Die “lang donker gang” is ook ’n toespeling op die afstand en onbegrip tussen hulle. Daar is dus ’n verbinding, huwelikstrou oftewel ’n gang tussen die geliefdes. Maar die woorde “donker” en “skeiding” dui daarop dat dit nie goed gaan met die geliefdes nie. Die spreker verhuis ná haar egskeiding na ’n nuwe woning waar sy, weens depressie, ’n kluisenaarsbestaan begin voer. ’n Duidelike onderskeid moet getref word tussen die twee huislike ruimtes wat bespreek word. Die een ruimte is die huis waarin die spreker aanvanklik saam met haar geliefde gewoon het. Die ander is ’n nuwe tuiste waar sy as geskeide vrou woon. Beide hierdie twee huislike ruimtes geniet aandag in die bundelanalise. Weens depressie oor haar egskeiding keer die spreker steeds meer in haarself. Die holtes van die vroulike liggaam wat gevul kan word, veral die baarmoeder, word daarom ook as ’n ruimte bespreek.

Met verwysing na die vroulike liggaam en beelde wat hieruit geput is, word daar verder aandag gegee aan vroulike skrywing. Die progressie in die tweede afdeling en in die bundel hang saam met die siklus van seisoene. Du Plessis (1986: 22) wys ook op die “siklusse van driftige seksuele begeerte en besitname, gevolg deur verliese en aanklagte”. In die eerste afdeling gaan dit hoofsaaklik om geliefdes wat van mekaar verwyderd is en om ’n dreigende egskeiding. Die tweede afdeling handel oor sessies by ’n terapeut genaamd Henri. Hy help die spreker met die verwerking van haar verbroke liefdesverhouding. In die derde afdeling gaan dit om die

heelwordingsproses en hoe die spreker leer om toenemend onafhanklik te wees. Dit lyk asof daar 'n mate van vordering is ten opsigte van die verwerking van die spreker se mislukte verhouding in die vierde afdeling. Alhoewel sy nie die egskeiding ten volle verwerk nie, kom dit voor asof dit vir haar draagliker raak. Dit lyk egter asof sy steeds hunker na die geliefde en hoop op sy terugkoms. Sy wil haarself as 't ware inrig of skik na die man se wense ter wille van hul verhouding soos te sien in "4" (54): "hoe graag sou ek my ek / versap en soet na soveel jaar / ek-splisiet na jou wil skik".

### 3.5.2 Die huis en die vroulike liggaam as ruimtes

Met die eerste oogopslag kan die leser uit die bundeltitel en omslag aflei dat die ruimte 'n hooftema in die bundel gaan wees. Met verwysing na die woord "ruim", wat in die bundeltitel vervat is, is dit ironies dat die vrou soms ingeperk voel in die huislike milieu. "Ont-" dui op die verwydering van voorwerpe, oftewel die leegmaak van die huisruimte. Die spreker maak haarself ook emosioneel leeg ná die trauma van haar egskeiding. Soos reeds genoem, is die uitbeelding van die figuur op die voorblad waarskynlik 'n vrou wat haarself in die private ruimte van die huis bevind. In "dis 'n nuwe jaar" (2-3) noem die vroulike spreker "my huis is 'n fort uiters privaat". Die huis is 'n veilige en persoonlike ruimte wat beskerming bied en waarheen die vrou telkens kan terugkeer. Dit is haar alledaagse leefwêreld, dit waarmee sy vertrou is. Sy is gebonde aan dié geïsoleerde huislike omstandigheid en dit lei ook daartoe dat sy al hoe meer na binne gekeer raak. Hierteenoor het die res van haar gesin daaglikse kontak met die buitewêreld en gaan hulle voort met hul daaglikse take. Versreëls soos "van gesigte-ver kom jy weer besoek aflê" (2), "Here U is lief vir ons / en ook vir pappa baie ver" (26) en "my bos wil blom in jou baard as jy kom" (59) suggereer dat die geliefde weg van die huis af is en dat hy, anders as die vroulike spreker, gereeld met die buitewêreld kontak het.

Soos reeds gesien, hou die beelde en assosiasies waarvan Joubert in haar werk gebruik maak, dikwels verband met die huis. Die spreker maak ook herhaaldelik gebruik van beelde uit die huislike ruimte om verskillende fasette van haar verhouding met die geliefde uit te druk. Voorbeelde hiervan is: "maar my gedig vir jou moet melkweit wees / en koelgeteken uit die yskas / skitterskoon in elke sin / nes

borde uit die skottelgoedwasmasjien uit” (“(jan tuisbly se karretjie)”, 8-9) en “eet ek woordloos sy nagelate verse op / in my kop tik sy huis / die hartklop van ons liefde uit” (“(gedagtes tussen vier mure)”, 17). In hierdie voorbeelde uit die eerste afdeling is daar ’n aanduiding van die spreker wat haar, deur haar vertrouwdheid met die huis (“yskas”, “borde”, “skottelgoedwasmasjien” en “huis”), in taal uitdruk (“my gedig” en “nagelate verse”) teenoor ’n geliefde “jy” (my gedig vir *jou*” en “sy huis / die hartklop van *ons liefde*”) [my kursivering]. Die “ek”-spreker wat haarself rig tot die geliefde “jy”, asook die gebruik van woorde soos “die hartklop van ons liefde” is ’n aanduiding vir die lesers dat dit hier gaan om die liefde.

Die temas van die afwesige geliefde en die eensaamheid van die spreker wat reeds in Joubert se vorige bundels voorgekom het, word in *Ontruiming* voortgesit. In die tweede afdeling beskryf die “ek”-spreker haar man as “passief verward” (28). Die woord “passief” kan geïnterpreteer word as ’n verwysing na die man se gebrek aan belangstelling in of betrokkenheid by die vrou, kinders en huishouding. Dit kan ook wees dat hy “passief” is as gevolg van sy letterlike afwesigheid. Die beeld van twee tennisspelers op ’n baan, wat veronderstel is om balle vir mekaar te slaan tydens ’n tenniswedstryd, word op pagina 28 gebruik. In hierdie beeld toon die man geen reaksie op die balle wat die spreker afslaan nie. Hy neem dus ’n passiewe houding in. Om dié rede besluit die spreker dat sy moeg is om balle af te slaan en sy hou dan ook op daarmee. Die gebrek aan leestekens in die teks ondersteun ook die feit dat die spreker moeg voel:

Nee ek slaan nie meer balle af nie. [...] Nee ek is moeg. My arms hang slap my vingers ingekrimpte spene die vel tot rimpeltjies sening gerafel. Die raket val uit my hand. Die baan het vreemd geword die bitter teer kleef aan my voetsole vas ek verlaat die baan ek trek die hek agter my toe.

In *Ontruiming* gaan dit weer eens om die vrou wat tuis wag op die terugkoms van haar man soos te sien in die volgende voorbeelde: “want ek het aan jou gedink / slegs ses uur *afwesig*” (1), “intussen word ek drie uile ouer met jou *afwesigheid*” en “*ek sonder jou* die huis / wanstaltig moet bewoon” (18), “*ver ver uitmekaar*” (19), “agter hortjies *eensaamheid*” (24) en “Here U is lief vir ons / en ook *vir pappa baie ver*” (26) [my kursivering]. Hierdie afwesigheid van ’n geliefde eggenoot en vader veroorsaak verwonding. Laasgenoemde is ook ’n tema wat meermale in Joubert se werk voorkom. Voorbeelde van die geliefde wat fisiese en emosionele pyn

veroorzaak, is te sien in “aphrodite” (14) (“waar jy die wig van woorde / die skerpte van die liefde / in my in kan dryf”) en “iii” (47) waar die man se oë beskryf word as “spiespunte lig”. In afdeling twee se derde onderafdeling, “(*Nuit de l’enfer*)” (31-32), word die egskeiding vergelyk met ’n wond wat toegewerk is, maar tog lank vat om te genees: “Ek wonder hoe lyk die sny. Dis toegewerk die steke is ook al uit maar het dit genees? Jy sal weet maar jy sal nie sê nie. Ek sal moet sê hoe dit voel. Oor en oor totdat jou ore tuit daarvan.” In laasgenoemde voorbeeld gaan dit daaroor dat die genesingsproses van ’n pynlike egskeiding met tyd en deur herhaaldelike sessies by ’n terapeut “gesonder” of draagliker raak. Nóg ’n voorbeeld uit afdeling twee van die geliefde wat die spreker verwond, is: “Hy het dan onverwags op my rug gespring my borskas oopgeskeur my rug gebreek verslae gekyk hoe ek doodbloei. Soms sy hand teen die wond gedruk asof hy die bloed wou stop en weer sy hand weggeneem.” (33). Die afleiding wat die leser uit laasgenoemde voorbeeld kan maak, is dat die spreker se ervaring van haar egskeiding só traumaties is dat dit voel asof sy fisies leed aangedoen word. Daar is ook voorbeelde van die vrou wat die man fisies en emosioneel wil verwond soos in “(aspoestertjie)” (18): “terwyl niks belangriker is / as om met stomp skêre / hul mans op te knip nie”. Die feit dat die skêre in die laasgenoemde voorbeeld “stomp” is, intensiveer die daad van die vroue wat hul mans pyn wil aandoen.

Anders as in *So ver en verder* (1976), keer die man in *Ontruiming* nie telkens terug na die huis en sy gesin nie. Die afstand tussen die geliefdes lei ten slotte tot ’n finale skeiding. In hiérbie bundel gaan dit om die finaliteit van ’n liefdesverhouding wat gesneuwel het, soos die volgende reëls suggereer: “dis oesverby” (3), “een nag toe ek jou woorde lees / en met die laaste reël / die kerslig uitdoof oor dié gedig” (6), “die koeël is deur my huis” (19), “die brief dat hy alles wil drop” (31) en “met huweliksjaare soos mossies nek omgedraai” (37). Soos genoem, word die liefdesverhouding op pagina 28 vergelyk met twee spelers op ’n tennisbaan wat balle vir mekaar slaan. Die spreker noem dat die raket dan uit haar hand val en dat sy die vreemde baan verlaat: “Die baan het vreemd geword die bitter teer kleef aan my voetsole vas ek verlaat die baan en trek die hek agter my toe.” Soos wat die spreker die baan verlaat, is dit ook die einde van haar liefdesverhouding. Die verwysing na “bitter teer” impliseer waarskynlik die spreker se bitterheid oor haar mislukte verhouding. Die



sinne vloei in hierdie prosa-stukke<sup>11</sup> inmekaar, wat moontlik dui op die spreker se gevoelens van passiwiteit, moedeloosheid en 'n gebrek aan wilskrag as gevolg van die egskending. Die vrou word alleen tuis gelaat om die huis te ontruim en later verhuis sy na 'n ánder woning waar sy met 'n nuwe lewe moet begin.

In die gedig "(aspoestertjie)" (18) kan die leser reeds uit die titel van die vers en die hakies aflei dat dit gaan om die vrou wat gebonde is aan die huis en wat huishoudelike take moet verrig. In teenstelling met die sprokie blyk dit egter dat die spreker nie fluks en vlytig in die huis is nie:

### **(aspoestertjie)**

inmiddels  
het elke heuwel slymerig geword  
soos groengestoelde paddas uitgeswel  
die tuin het ruier as ruig geword  
en my huis het verdwyn  
agter kweek en kakiebos

inmiddels  
het ek sprinkane en luise verorber  
terwyl ons dogter regresseer  
terwyl ons seun standerd drie verlaat  
gewapen die groot pad grens toe vat  
die papajas vrot in die vlees en val  
die hond kou skoene om hongerpyne te stil  
die son sluip aansteeklik  
van vertrek tot vertrek

'n weerligstraal het sonaal  
die ligte in die krot verswart  
ek het vergeefs my duisternis probeer verlig  
deur raad te vra by seksjagters op tv-safari's  
te lamenteer by vriendinne  
so vriendelik veilig onder ruimtepakke

---

<sup>11</sup> Resensente wat Joubert se *Ontruiming* geresenseer het, verwys na afdeling twee soos volg: Brink (1986:11) verwys na "gedigte", Du Plessis (1986:22) meen dat dit "poëtiese prosas" is, Hambidge (1986:8) noem dit 'n "prosa-vers", Letoit (1987:12) verwys daarna as 'n "prosa-afdeling" en Van Zyl (1987:10) meen dit is 'n "prosa-gedeelte". In die resensies "Marlise bring vernuwing in letterkunde" (onbekend 1986:13) en "Nuwe bundel breek die stilte" (Anoniem 1986:9) word daar na die "prosa-gedeelte" of "prosagedeelte" verwys. In my bespreking van die tweede afdeling verwys ek duidelikheidshalwe na *prosa-stukke*. Alhoewel hierdie prosa-stukke in 'n digbundel voorkom, is dit volgens my nie noodwendig gedigte nie.

hulle woorde agter verglaasde oë  
terwyl niks belangriker is  
as om met stomp skêre  
hul mans op te knip nie

maar vannag het lang windnaels  
teen die ruite gekrap die gordyne  
verskeur en my bril gebreek

intussen word ek drie uile ouer met jou afwesigheid:  
sodat swart muskiete agter elke bos  
’n tros terroriste word  
sodat ons kinders uit angs  
weer my baarmoeder binnedring  
en ek sonder jou die huis  
wanstaltig bewoon

Dit is duidelik dat die spreker in die gedig haar huishoudelike take afskeep tot só ’n mate dat die huis byna vervalde raak. Voorbeelde sluit die volgende in: “het elke heuwel slymerig geword”, “my huis het verdwyn / agter kweek en kakiebos”, “het ek sprinkane en luise verorber”, “ons dogter regresseer”, “terwyl ons seun standerd drie verlaat”, “die papajas vrot”, “die hond kou skoene om hongerpyne te stil” en “ek sonder jou die huis / wanstaltig bewoon”. Die feit dat die spreker se huis “verdwyn / agter kweek en kakiebos” en dat “die papajas vrot”, dui daarop dat die plante en onkruid welig groei en dat sy dus nie meer die tuin in stand hou nie. Hierdie ruigheid van die tuin, die slymerige heuwel, die beeld van “groengestoelde paddas”, die groteske aftakeling van die huis en die gedigtitel “(aspoestertjie)” is ’n voortsetting van die sprokieselement in Joubert se werk. Anders as die vrou wat gewoonlik met die ruimte van die kombuis geassosieer word, kom dit voor asof daar in dié gedig ’n gebrek aan voedsel is; asof die vroulike spreker nie na haar gesin se basiese behoeftes omsien nie. Die woorde “verorber” en “hongerpyne” beklemtoon die treurige situasie van ’n vrou wat nie na haar geliefdes kan of wil omsien nie. Die feit dat sy nie vir haar kinders sorg nie, laat klink haar ook na die stiefma in sprokies. “Wanstaltig” in die slotreël van die gedig beklemtoon verder dat die huishoudelike situasie “misvorm” of abnormaal is en dat die huis dus nie altyd ’n plek van veiligheid nie.

Die vraag wat die leser hom- of haarself afvra, is wat die rede vir die spreker se passiewe optrede in haar huis is. Dit is wel duidelik dat haar ervaring van die huislike omgewing somber, droef en oor die algemeen negatief is met verwysing na “die ligte in *die krot verswart*”, “ek het vergeefs my *duisternis* probeer verlig” en “ek sonder jou

*die huis / wanstaltig bewoon*” [my kursivering]. Laasgenoemde voorbeeld is die slotreëls van die vers en hiérmee word daar geïmpliseer dat die geliefde se afwesigheid daartoe lei dat die spreker ’n meer passiewe houding begin inneem en sy projekteer dit ook in die huishouding. Dit is asof die vroulike spreker afstand doen van die huisruimte, waarin sy (soms) saam met die geliefde woon, net soos wat die geliefde van haar afstand doen. Soos wat die liefdesverhouding kwyn, verdwyn die huis ook al hoe meer “agter kweek en kakiebos”. Die spreker onttrek haar van die huishouding en keer meer in haarself waar sy “duisternis probeer verlig”; waar sy waarskynlik probeer sin maak van verwerping deur die man se afstand en afwesigheid.

Dit is duidelik dat die spreker sukkel om die verbrokkeling van haar liefdesverhouding te hanteer en dit vind gestalte in haar passiewe huishoudelike optrede. In die laaste twee strofes van die gedig is daar ook sprake van angs- en onheilsimbole wat ’n toekomstige egskeiding suggereer. Die wind is ’n onheilsimbool en dit het byvoorbeeld naels wat teen ruite krap en die gordyne skeur. Die “drie uile” herinner die leser aan die roep van drie uile wat dood in die familie impliseer. In die konteks van die gedig gaan dit waarskynlik om die finaliteit van die liefdesverhouding wat gaan “sterf”. Die swart muskiete wat as “terroriste” gesien word en die kinders wat weer die spreker se baarmoeder as ’t ware binnedring, dui op die spanningsvolle situasie in die huis weens die huwelik wat besig is om te kwyn. Hiérdie spanningsvolle situasie word deur die spreker gelykgestel aan die angs wat gepaard gaan met terreur.

In die afdeling “’n Seisoen by die shrink” word die huislike milieu ook gesien as ’n gevangenis of ruimte wat die spreker inperk. Hoe meer die vroulike spreker worstel met haar egskeiding, hoe meer word die huis afgeskeep en hoe meer abnormal is die huishoudelike situasie. Goeie voorbeelde uit afdelings twee en drie is: “My huis word ’n skedel ’n varkhok van wanorde en verstringelde emosies. My huis word ’n gevangenis steengrot wat teen daglig kromrug staan.” (31) en “as huis nie meer huis is nie / die vrugbeginsel kaalgestroop” (45).

Die spreker se wantroue in mense, asook depressie, lei daartoe dat sy byna ’n soort kluisenaarsbestaan begin voer. In “(*Délires I*)” (33) noem die spreker byvoorbeeld: “wantrou is liefhê in erosie versink” en “waar moet sy begin as die somer / se neus

bly bloei / sinisme haar oë versediment”. Die woorde “wantrou” en “sinisme” dui daarop dat die spreker met hierdie gevoelens worstel in ’n tyd van huweliksverbrokkeling. Versreëls wat dui op die spreker wat ’n soort kluisenaarsbestaan begin voer, is: “...waar sedige huisies hurk / en daglank die horte dig en digter trek” (20), “ek wonder wanneer gaan ek dan / [...] / deur die wit gebakte mure van my pondokkie breek” (21), “Ek stap weer terug in die huis in en sluit alle deure. Ek het bang geword om uit te gaan.” (36) en “onwetend wat van daardie siek seisoen sou word / waarin ek gans afwesig van strukture was” (48). In haar proefskrif verwys Retief (2005: 118-119) na Gilbert en Gubar wat van mening is dat dit feitlik onvermydelik is dat vroue, wat gekondisioneer is vir ’n lewe binne die private ruimte van die huishouding, ’n patologiese vrees vir openbare ruimtes ontwikkel. Dit lyk asof die spreker in “(*Délires II*)” (35-37) só ’n vrees vir ruimtes buite die huis ontwikkel het, maar die rede hiervoor is nie net omdat sy gekondisioneer is vir ’n lewe binne die huislike ruimte nie. Dit hou ook verband met die feit dat sy besondere waarde heg aan die huislike ruimte as die setel van ’n gelukkige huweliksverhouding. In “(*l’heure du guitariste*)” (1) word die geliefdes se gelukkige huwelik uitgebeeld in die oorvloedigheid van wyn en brood wat daar in die huis is: “want jy is nou my man en ek jou vrou / ons huis gebou met seder en sipres / ons huis loop oor van wyn en brood”. Die verlies van die geliefde beteken dat die huislike ruimte nou ander dimensies aanneem en ’n gevangenis word waaruit sy nie kan wegbreek nie, soos te sien op pagina 31: “My huis word ’n gevangenis steengrot wat teen daglig kromrug staan.”

Weens die mislukking van ’n liefdesverhouding wat ’n soort kluisenaarsbestaan tot gevolg het, word die vroulike spreker se liggaam ’n private ruimte wat sy bewoon en haar “self” word ’n “opgaarplek” (3) waar pynlike gevoelens opgekrop word. Die afleiding wat die leser uit die reëls “ek groei inheems en klein” (15), “die horte dig en digter trek” (20) en “ek het my duisternis probeer verlig” maak, is dat die spreker al hoe meer in haarself keer. Waar donkerte en geslotenheid in Joubert se vorige werke gesien is as manlike eienskappe, word hierdie eienskappe nou aan die vrou toegeken. Donkerte en die swart op die omslag van die bundel dui op die worstelperiode na ’n egskeiding, die ervaring van depressie en die stryd om enkelouerskap te hanteer.

Soos in Joubert se *So ver en verder*, word die verkenningstog van die self voortgesit in *Ontruiming*. In haar proefskrif, *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede*, verwys Bezuidenhout (2005:27) na Perrault wat meen dat “die poësie ’n distillaat en konsentrat van vrae en antwoorde rondom die self [bied], veral vanweë die uitermate gepresiseerde taal van die gedig, die duidelike beelde en die verskeidenheid strategieë wat deur die digter gevolg word”. Hierdie mening van Perrault kan byvoorbeeld reeds in die tweede gedig wat in *Ontruiming* voorkom, gesien word: “wees goed vir jou self want die self / loop die lang pad saam met jou”, “ek is ingesyfer in my self”, “uitgeloopte self” en “die self se opgaarplek” (2-3). Die woorde “jou self” en “my self” word los van mekaar geskryf. Dit suggereer dat die vroulike spreker, soos in haar huwelik, ook in haar “self” gebreek of geskei is. Die woorde “loop die lang pad” en “uitgeloopte” impliseer iets van ’n geleefde lewe; ’n lewe wat die spreker gebrei het. Dit dui daarop dat die lewe ’n lang pad is wat ’n mens, dikwels alleen, moet loop. Só is dit ook met die spreker na haar egskeiding.

Dit blyk dat die vroulike spreker haar egskeiding met die verloop van tyd beter hanteer. Naby die einde van die tweede afdeling, “’n Seisoen by die shrink”, is daar sprake van “pynlike selfstandigheid. En outonomie.” (42). Hiermee sê die spreker as ’t ware dat ’n mens deur die pyn van liefdesteleurstelling gelouter word; gedwing word om jou “self” te verken en dan eers selfstandig kan wees. Dié interpretasie word ondersteun deur die volgende reëls: “Jy moet lyflik seer en al in die goud beland. Dan kry alles lewe dan vat jy vlam en word die dood besweer en die verlede en die pyn en die ang en die wantroue” (29), asook “En die son toe te laat om die vingers skoon te skeer tot lig te skroei en die oonde sal nuwe wit glasuur oor my liggaam smeer” (39). In “(L’*éclair*)” uit afdeling twee sê die spreker “Ek kan my self verbeel as heel: spelende soos ’n kind met weerlose ledemate in die gras” (39).

Die tradisionele rolle van die vrou in die huislike domein kom sterk na vore in die bundel. Dit word vervolgens kortliks bespreek, omdat dit in die bundel ook gaan om die effek wat ’n mislukte liefdesverhouding op ’n vrou kan hê as sy haar daaglikse take in en om die huis moet verrig. Reeds in die eerste vers (“*l’heure du guitariste*”) (1), gaan dit om die vrou wat haarself in die kombuis bevind: “waar ek die tafel met my klanke dek”. Sy versorg ook die man se liggaam deur sy voete in te smeer met salf: “ek sien jou kom / en voor my sit terwyl ek vooroor buk / die souterige voete in

my hande neem / en insmeer met nardussalf". Soos in Joubert se vorige werke word die man in hierdie vers ook as 'n godheid voorgelou. Dit kom voor asof die vrou haar in die liefde aan die man onderdanig stel. Die tradisionele rolle van die vrou word in "tuisteskeppers" (12-13) (soos wat die gedigtitel reeds suggereer) en "(aweas)" (23) deur die spreker gekritiseer en bespot. In hierdie verse gaan dit om die alledaagse bedrywighede van tipiese huisvroue en hul strewe na perfektheid wat deur die spreker gesatiriseer word, omdat sy self worstel om staande te bly tydens 'n egskeiding. Die vrou in "tuisteskeppers" (12-13) is die een wat 'n koek-en-tee reël vir 'n dames "melk-en-heuning-oggend", wat broodjies insuur en sorg vir vars gebak, wat 'n beeld van "die perfekte huisvrou" wil uitstraal, wat die saal waar die vroue byeenkom "dekorat" met "net die beste koppies" en "met skildernaald en hekelwerk / met servetjies vlinderpienk vir mond alleen". In die derde strofe van "(aweas)" (23) word die vroue van die dorp beskryf na gelang van die dinge waarmee hulle hulself besig hou:

elke woensdag eet ek pannekoek  
 sinneloos by gkw  
 kyk na tannies van die dorp  
 hul klein basaargesiggies suurgeplooi  
 om die besige breiwerk van elke mond  
 kletsendekletsende met laslappiehare  
 en wangetjies volgestop met soetbeskuit

Soos die stereotipiese huisvrou, bemoei die tannies van die dorp hulle met laslappie-en breiwerk en basars. Die woordgebruik van "kletsendekletsende" dui daarop dat die gesprekke wat gevoer word, waarskynlik handel oor onbenullighede. In die konteks van die bundel is die kritiek wat die spreker jeens die tannies of huisvroue uitspreek, waarskynlik te wyte aan die beskouing van haar eie bestaan as sinneloos.

As geskeide vrou bevind die spreker haar in die private huisruimte saam met haar kinders. Sy is die een wat haar kinders moet troos, versorg, opvoed, voed en beskerm. In "iii" (47) word die huis deur die spreker gelykgestel aan 'n byekorf, waarin daar slegs 'n enkele by is wat gesien kan word as die "ouer" vir haar "kinders": "maar dis waar / my enkelouerkorf / heuningloos / maak my kinders nie heel nie". Alhoewel die huis gewoonlik gesien word as 'n plek van veiligheid en waar gesinslede bymekaarkom, blyk die huis in "iii" (47) slegs 'n struktuur te wees. Die huis is in dié opsig net soos 'n heuninglose byekorf. Daar blyk 'n gebrek aan voorspoed en geluk te wees, waarskynlik as gevolg van die verbrekking van die

huwelik. Die vroulike spreker is 'n enkelouer wat na haar kinders moet omsien en wat gestroop van die liefde voel. Dié gestrooptheid word in die huislike ruimte uitgedruk. 'n Huis sonder voorspoed en geluk blyk vir die spreker nutteloos te wees net soos 'n heuninglose byekorf. In hierdie beeld word die gebrokenheid van 'n huwelik en die effek wat dit op kinders het, beklemtoon. Die kinders is “nie heel nie” en die interpretasie wat die leser maak, is dat hulle emosioneel “stukkend” is. In “(aspoestertjie)” (18) dien die vroulike spreker se baarmoeder ook as 'n veilige ruimte waarheen die kinders uit angs kan vlug. Die afleiding wat die leser hieruit kan maak, is dat die fisieke huis nie meer genoeg skuiling vir die kinders bied nie en dat hulle in 'n veiliger ruimte, die vrou se baarmoeder, moet beweeg. Ánder voorbeeldverse wat handel oor die vrou en kinders in die huisruimte, is: “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9) en “labirinte 2” (26). In “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9) word daar gebruik gemaak van verkleinwoorde. Dit word in hierdie gedig gebruik, omdat die digter haar kinders (veral haar klein dogtertjie) aanspreek, maar dit kan ook dui op die kwesbaarheid van die agtergelate vrou en kinders. In strofe vyf word Joubert se dogter Marcelle, aan wie die bundel opgedra is, aangespreek [my kursivering]:

jy teken *dogtertjies* met vele *strikkies*  
 in die hare lang dun *huisies* met 'n deur  
 'n skoorsteen en die see  
 die sand die son die maan  
 'n pienk uil op 'n boom 'n kat 'n hond  
 en 'n bok met een rooi been  
 eendag teken jy *prentjies* waarvan  
 ek nooit sal weet nie

Dit is belangrik dat die huislike ruimte ook voorkom in die kind se tekeninge wat deur die moeder-spreker waargeneem word. Hierop lewer Brink (1986) in sy resensie, “Fraai verse, maar irrelevant”, kommentaar as hy sê dat die verse in *Ontruiming* “fraai” is, maar dat dit “steeds nie werklik by die ‘prentjie’ verby [kom] nie” [...] Die poging om déúr die woorde 'n belewende, vertolkende self oop te skryf, bly halfhartig: daar is te veel digterlike skuheid om deur te breek tot daardie ‘anderkant’ wat 'n keer in ontsetting opgeroep word.”

In die slotstrofe is dit duidelik dat die spreker die gedig opdra aan haar dogter. Sy wil vir haar kind 'n tuiste in die vorm van 'n pophuis bou, maar sy doen dit figuurlik met woorde. Sy bou 'n vers vir haar kind en die woordkeuses put sy uit haar eie liggaam. Die gebruik van die verkleinwoord “versie” en die woorde “minder werd as” dui op die

gevoel van minderwaardigheid en dat die spreker dalk letterlik meer vir haar kind sou wou bied as wat sy kan:

en weet 'n versie vir 'n kind  
is tog minder werd as dié verblyf:  
ma se eie praat en eie lyf

Die vers “labirinte 2” (26) handel oor die spreker se dogtertjie; oor dit waarmee dogtertjies hulle besig hou en waarmee hulle assosieer. “kom daar prentjies uit haar oë” impliseer byvoorbeeld die perspektief en ryk verbeeldingswêreld van 'n kind, terwyl “dogtertjie verwissel van klere / drie maal per dag” iets is wat dogtertjies gewoonlik doen. Die woorde “pienk”, “haarknippies” en “valletjies” is dinge waarmee dogtertjies assosieer en die verkleiningsvorme herinner die leser weer aan kinderlikheid. Ten aanskoue van haar kind en deur die oproep van die dogtertjie se taalgebruik en verbeeldingswêreld herinner die spreker haarself moontlik aan haar huwelik wat eens op 'n tyd gelukkig was, maar mettertyd verbrokkel het weens die afwesigheid van die geliefde met verwysing na die versreël “en ook vir pappa baie ver” (26). Dit lyk dus asof daar 'n ooreenstemming tussen die verganklikheid en verlies van 'n kind se taalgebruik en verbeeldingswêreld teenoor dié van liefde is. 'n Gedig soos “labirinte 2” (26) is myns insiens eintlik 'n liefdesgedig wat volgens De Jong (1986:101) 'n inruilmiddel is vir dít wat afwesig is: die geliefde of wederliefde.

### 3.5.3 Die put van taal uit die vroulike liggaam en assosiasies hiervan met die huislike ruimte

In haar artikel “Die uitbou van 'n eens marginale tradisie: Marlise Joubert se gebruik van vroulike taal” verwys Lourens (2011:64) na Moi se uitspraak dat vroulike taal “een [is] waarin die vroulike liggaam sentraal staan, waarin die vroulike liggaam en vroulike self geskryf en beskryf word”. Deur middel van vroulike skrywing (*écriture féminine*) oorskry Joubert nie net die grens van taal as homogeen en manlik nie. Die vroulike spreker in *Ontruiming* “ontsnap” uit 'n huislike ruimte én uit die ingeperktheid van vasgestelde manlike linguïstiese patrone deur middel van *écriture féminine*. Die ongestruktureerdheid van die bundel hou waarskynlik nie net verband met die ontnugtering en verwarring van 'n egskeiding nie, maar moet ook dien om die “logiese” strukture van 'n patriargale sisteem te ondermyn.



In Joubert se werk word die vroulike liggaam dikwels gebruik as deel van die skeppingsproses waardeur verse tot stand kom<sup>12</sup>. In *Ontruiming* word daar klem gelê op die vrou se holtes – veral die holte van die baarmoeder. Hiërdie holte(s) word, soos genoem, ook as ruimtes beskou. In die omslagkunswerk word die romp van die vroulike liggaam as 'n kleipot of kruik uitgebeeld. In “dis 'n nuwe jaar” (2-3) assosieer die spreker byvoorbeeld haar oë met die kleur van 'n kleipot: “my oë is kleipotbruin my oë loop oor met wyn”. Met die eerste oogopslag kan die leser aflei dat dit hier gaan om die vrou se liggaam wat geassosieer kan word met 'n stoor- of opgaarplek, asook met 'n tuiste, 'n plek van beskutting en “'n veilige hawe”. Sy kan haar geliefdes omvou, koester en met “haar arms omhels” (49). In die meerderheid verse wat in die bundel voorkom, gaan dit hoofsaaklik om die vrou wat haar huis en haar “self” ontruim. Haar ervaring hiervan beskryf sy dan in 'n eie vroulike (liggaams)taal. Voorbeelde hiërvan is te sien in “i” (45), waar die spreker noem dat “huis nie meer huis is nie / die vrugbeginsel kaalgestroop” en “(jan tuisbly se karretjie)” (8-9) se slotstrofe:

en weet 'n versie vir 'n kind  
is tog minder werd as dié verblyf:  
ma se eie praat en eie lyf

In die eerste voorbeeld “i” voel die spreker se huis nie meer soos 'n tuiste vir haar nie. Dit is 'n plek wat vir haar vreemd geword het en wat sy “wanstaltig bewoon” soos in die vers “(aspoestertjie)” (18). Die gestrooptheid van die vrugbeginsel dui daarop dat lewe in die huis nie meer moontlik is nie. Dit kan ook wees dat die vrou in haarself “gestroop” en “dood” voel, weens die egskedding. In die tweede vers gaan dit om 'n moeder-spreker wat uit haar liggaam en wese 'n vers vir haar kind skryf. Die “verblyf” kan letterlik na die huis verwys, maar ook figuurlik na die moeder se liggaam as 'n tuiste en 'n plek van koestering.

Die vrou se baarmoeder word op verskeie maniere in Joubert se werk en ook in *Ontruiming* verbeeld. In *So ver en verder* (1976) word daar in die tweede afdeling, “sleutel in my solder”, gesuggereer dat die baarmoeder 'n private en selfs geheime ruimte van die vroulike liggaam is. Dit is 'n ruimte waarin mense weinig beweeg en

---

<sup>12</sup> Daar sal veral in die bespreking van Joubert se volgende bundel, *Lyfsange* (2001), aandag gegee word aan die vroulike liggaam wat gebruik word by die skep van verse.

gewoonlik is dit die man wat die sleutel van die solder het. Hy is dus die een wat toegang tot die baarmoederruimte het.

In Joubert se vierde bundel word daar volgens my in “arena” (7) (’n vers wat opgedra is aan haar se seun, Pierre) geïmpliseer dat die vrou se baarmoeder ’n soort ruimte of kamer is, waarin haar seun homself bevind. Tydens geboorte betree hy dan “die smal arena” of strydplek van die moeder-spreker se heupe. Dit verwys waarskynlik na die moeilike geboorteproses, waarna die toeskouers hom kan sien. Die spreker sê byvoorbeeld in die slotstrofe: “eendag is daar ander arenas / gevaarlik gewigtig / met toejuigings en oorwinnings”. Hiermee bedoel sy waarskynlik dat daar verskeie ander negatiewe ruimtes (met verwysing na “gevaarlik gewigtig”) en positiewe ruimtes (met verwysing na “toejuigings”) sal wees waarin die kind sal beweeg. Die lewe kan dus beskou word as ’n strydplek en selfs ’n klug (soos te sien op pagina 29) waaraan almal deel het.

In teenstelling met die gedig “matrys” (30-31) uit *So ver en verder* 1976, waar die baarmoeder gesien word as ’n ruimte waarin lewe gewek kan word en waarin die ginekoloog ’n veer in die spreker se uterus plaas om bevrugting te verhoed, is die baarmoeder in “labirinte 1” (25) “slegs ’n papie van geraamtes” en ’n “giftige graf”. Waar daar dus eens potensiaal vir die wek van ’n nuwe lewe was, blyk dit onmoontlik of “dood” te wees in die vroulike spreker se liggaam. Sy voel waarskynlik emosioneel uitgeput of “dood” weens die verlies aan liefde, maar dit kan ook wees dat sy ouer word en nie meer vrugbaar is nie. Laasgenoemde kan afgelei word uit die slotreël van die gedig: “ek word mos nou onvrugbaar”.

In ’n gedig soos “(aspoestertjie)” (18) noem die spreker in die slotstrofe die volgende: “sodat ons kinders uit angs / weer my baarmoeder binnedring”. In hierdie gedig bevind die vrou, “aspoestertjie”, haarself in die huisruimte (soos aangedui deur die hakies) saam met haar kinders. Die vrou se baarmoeder dien egter ook as ’n veilige ruimte en skuiling, waarheen haar kinders figuurlik in tye van nood en angs kan terugkeer. In die prosa-stuk “*L’impossible*” (38) sê die spreker byvoorbeeld: “Ek bly hier: / ’n stasie vir my kinders”. Die beeld van “swart muskiete” as “terroriste” in die voorafgaande reëls beklemtoon die spanningsvolle situasie wat ontstaan tydens ’n egskeding en die effekte daarvan op kinders.

Dit blyk dat die gebruik van vrugtemotiewe deurlopend in Joubert se werk voorkom. Vrugte word gewoonlik gebruik om vroulike vrugbaarheid en swangerskap te simboliseer, soos: “en mossies speel in ons dragtige tuin” (19), “[...] o skryf / liefste van lemoene in ons onkruidtuin / eiergeel en dragtig aan drie klein boompies” (22), “Ek is droog ek is gloeiend ryp soos lig die lyf se haartjies staan los en blink ek is so oop vir jou vanaand” (33) en “as huis nie meer huis is nie / die vrugbeginsel kaalgestroop” (45). Soms word die holtes van die vroulike liggaam ook met vrugtesoorte geassosieer en ’n voorbeeld hiervan is te sien in “die holte van ’n vy” uit “labirinte 1” (25). In teenstelling met die gedig “matrys” (30-31) wat in *Sover en verder* (1976) voorkom, handel “labirinte 1” oor die verwydering van ’n intra-uterine apparaat:

### labirinte

1

verwyder maar weer  
verwyder die veer brutaal  
u kapsules groen en wit gekodeer  
veroorzaak duisligheid wit op groen  
ek verwys na die pynbelope effek  
van u voorbehoedende hande

en u sal verstaan  
dat hierdie intrafeksionele kokon  
slegs ’n papie van geraamtes is  
met draad omhein en dus  
die giftige graf gegrawe het  
in die binnewand van my weelderige  
domisilie

verwyder asseblief dié lyk  
dit hoort nie tuis by een wat haar hof  
vol kore of linnegoed wil hou  
wat haar feesmaal onder glansende druive eet  
wat haar nagte verslaap in die holte van ’n vy

dit hoort nie meer daar  
as dié omhulsende monstertjie  
my eiertjies verorber nie

ek word mos nou onvrug-baar

Die gedigtitel impliseer dat dit in hierdie vers gaan om ’n labirint of doolhof met verskeie sypaadjies en dit word met die ruimte van die baarmoeder vergelyk. Die

spreker beskryf haar baarmoederruimte as 'n "intrafeksionele kokon" en "n papie van geraamtes". Die "intra" in "intrafeksioneel" dui daarop dat die spreker na die private ruimte aan die binnekant van die vroulike liggaam, waar die baarmoeder is, verwys. Die "-feksioneel" herinner die leser aan die woord "infeksie" wat moontlik dui op ontsteking of besmetting binne die liggaam. Die feit dat daar dus kieme in die vroulike spreker se baarmoeder is, kan toegeskryf word aan die intra-uterine apparaat. Die afleiding wat die leser maak van die beeld waar die baarmoeder as "n papie van geraamtes" beskryf word, is dat daar geen lewe in die vroulike spreker se baarmoeder (moontlik) is nie. By natuurlike geboorte beweeg 'n baba tydens die geboorteproses vanuit die baarmoeder net soos wat 'n vlinder uit 'n papie breek. Omrede die vroulike spreker 'n veer het wat ongewenste swangerskap voorkom of omrede sy ouer word, is daar in haar geval geen sprake van nuwe lewe nie en dit word deur die woord "geraamtes" gesuggereer. Die baarmoeder word verder ook met 'n "giftige graf", wat in die binnewand van die spreker se "domisilie" voorkom, geassosieer. Die tautologie in "giftige graf" beklemtoon dat die wek van 'n lewe in die spreker se baarmoeder feitlik onmoontlik is, weens voorbehoeding en/of ouderdom. Soos wat *domus* die Latynse woord vir die huisruimte is, is *domicilium* ook die Latynse woord vir domisilie of verblyfplek. Hieruit kan daar afgelei word dat die spreker haar baarmoeder beskou as 'n verblyfplek; 'n tuiste of ruimte waarin gesinslede veronderstel is om saam te kom en waarin daar lewe behoort te wees. Dit is egter nie die geval in hierdie vers nie.

Uit die volgende woorde kan die leser die afleiding maak dat die vers handel oor die verwydering van 'n intra-uterine apparaat: "voorbehoedende hande", "met draad omhein", "as dié omhulsende monstertjie / my eiertjies verorber" en "dit hoort nie tuis", asook "dit hoort nie meer". Die "u" se "voorbehoedende hande" is waarskynlik die dokter se hande wat daarvoor verantwoordelik is om die veer in te sit en weer uit te haal. Deur middel van die voorbehoedende apparaat beheer hy/sy as 't ware die moontlikheid van lewe in die vroulike spreker se baarmoeder. Die beeld "met draad omhein" impliseer dat die baarmoeder soos 'n omheinende huis is. Net soos wat 'n heining rondom 'n huis sekuriteit bied, bied die voorbehoedmiddel sekuriteit teen die moontlikheid van nuwe lewe. Verder word die intra-uterine apparaat beskryf as 'n monstertjie wat die spreker se eierselle verorber. Weereens gaan dit om die veer wat bevrugting verhoed. Die slotreël van die vers staan afsonderlik en dit beklemtoon die

feit dat die vroulike spreker, na die insit van die intra-uterine apparaat, ook ouer en waarskynlik “onvrugbaar” geword het. Die leser moet in gedagte hou dat *Ontruiming* (1986) tien jaar ná *So ver en verder* (1976) verskyn het. Daar het sowat ’n dekade verloop sedert die verskyning van die vers “matrys”, wat handel oor die insit van die veer, en “labirinte 1”, wat gaan om die verwydering daarvan.

In die eerste strofe van “labirinte 1” is dit duidelik dat die proses van die verwydering van die veer vir die spreker pynlik is. Woorde wat hierop dui, is byvoorbeeld “brutaal”, “kapsules groen en wit gekodeer” (dit is waarskynlik ’n verwysing na ’n kapsule teen pyn), “veroorzaak duisligheid groen op wit” en “pynbelope effek”. Hiërdie proses is dalk vir die spreker pynlik, omrede sy ouer raak en moet aanvaar dat sy onvrugbaar raak. Dit kan implisiet ook verwys na die bloeitydperk van haar lewe saam met ’n geliefde wat tot ’n einde gekom het. Die liefdespoësie in *Ontruiming* handel dus oor die einde van die liefde en die implikasies daarvan. ’n Vers soos “labirinte 1” bevestig byvoorbeeld dat die einde van die liefde daartoe lei dat voorbehoeding nie meer nodig is nie, want die baarmoeder sal niks meer oplewer nie omdat dit nie meer bevrug sal word nie.

### 3.5.4 Progressie in *Ontruiming*

Vir die doeleindes van hierdie studie is dit belangrik om aandag te gee aan progressie in *Ontruiming*, omdat ek fokus op die liefdestema in Joubert se werk en dit in hiërdie bundel gaan om die vroulike spreker se hantering van die verbroekeling van haar liefdesverhouding, asook die genesingsproses wat daarop volg. Vanaf haar debuut word die seisoene as ’n motief in Joubert se werk gebruik om verskillende fases van ’n liefdesverhouding, waarin die vroulike spreker haarself bevind, aan te dui. Soms word seisoene selfs as gedigitels gebruik, soos byvoorbeeld in die geval van “herfs” (22). Die prosa-stukke in “’n Seisoen by die shrink” kom voor as ’n narratief en word ook bespreek.

In die eerste afdeling van die bundel is daar herhaaldelik suggesties van erotiese liefde: “lê ek deur rots omsingel / met wit bikinibroekie op die sand / en luister hoe die getye / agter my heupe bly bloei” (5), “en sy is nakend vir die eerste keer” en “nou loop sy die aand in / en saad bars oop in haar kop” (11). Dit is ’n aanduiding vir die leser dat dit soms nog goed gaan met die geliefdes se verhouding. In verse soos

“herfs” (22) en “(aweas)” (23) is dit egter opvallend dat daar sprake is van die verhouding wat begin kwyn soos wat die koue en winter nader: “skryf vir my ’n geel gedig liefste / want my lessenaar is bibberend koud” (22), “en vertel my dan weer / dat jy my liefhet [...] vertel van alles voordat al die goue geel / droogwit blare strooi oor die kop” (22) en “ek sit in die koue lenteson / en rasper klein ’n groen verdriet / oor wolwas uit” (23). Alhoewel die dae in die lente warmer word, sit die spreker in die laasgenoemde voorbeeld in “koue lenteson” [my kursivering]. Dit dui waarskynlik op die spreker se verdrietige gemoedstoestand weens haar liefdesverhouding wat besig is om te verbrokkel. In “arres 2” (20) noem die spreker eksplisiet dat sy meer binnetoe gekeer raak in haar huis en ook in haarself as sy sê dat sy “daglank die horte dig en digter trek”.

Joubert volg in die tweede afdeling die uitleg van Arthur Rimbaud se *Une Saison en Enfer*. Laasgenoemde kan vertaal word as *’n Seisoen in die hel* wat dui op ’n worstelperiode of ’n moeilike tydperk in die spreker se lewe. Net soos Rimbaud se verlengde gedig in prosavorm, is die tweede afdeling in Joubert se digbundel ook prosa-stukke. Verder is die titels van Joubert se prosa-stukke ook dieselfde as dié van Rimbaud. Aan die begin van dié afdeling gaan dit om die omstandighede en ervarings van ’n vrou wat pas deur ’n egskeiding is; oor die verbrokkeling van “Verbintenis. Huis. Vertroue. Hoop” (28). Die vroulike spreker deel hierdie ervarings met haar terapeut of “shrink”, sodat hy haar “siel wat tot die hel verdoem is”, kan “regmaak” (28). Die terapeut help die spreker dus om ’n poging aan te wend om die verlies van ’n geliefde te verwerk. Die emosionele pyn wat deur die mislukte verhouding veroorsaak is, takel beide geliefdes se liggaame af. Die spreker noem byvoorbeeld “[...] jy het inderdaad ook agt kilo verloor soos ek. Jy is gekneus siekdawerend maer jou oogkassie geswolle o jou lyf trillende pyn.” (28).

In “(*Mauvais sang*)” (29-30), oftewel “aaklige bloed”, word die verwonding wat die liefde en geliefde veroorsaak, voortgesit. Volgens die spreker moet ’n mens emosionele en fisiese séér ervaar, sodat hy/sy uiteindelik “heel” kan word na die trauma van ’n mislukte liefdesverhouding. Sy sê byvoorbeeld: “Jy moet lyflik seer en al in die goud beland. Dan kry alles lewe dan vat jy vlam en word die dood besweer en die verlede en die pyn die ang en die wantroue”; asook: “En daaglik huil ek oor my onskuld” (29). Die spreker beskryf haar huwelik as gronderosie. Dit suggereer dat haar huwelik as ’t ware “opgedroog” is en begin verbrokkel of kraak het. Soos

wat plante en water noodsaaklik is om erosie te voorkom, is daar sekere vereistes waaraan geliefdes moet voldoen om 'n huwelik te laat werk. Hiërdie vereistes verskil van verhouding tot verhouding, maar in die geval van die spreker se verhouding blyk dit dat die geliefde se afwesigheid 'n groot oorsaak van die “erosie” in hul huwelik was. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in “(*Délires II*)” (35) waar die woord “buite” op die geliefde se afwesigheid dui:

Sy liefde sy liefde  
was nie meer lankmoedig nie  
maar opgeblase en bankrot buite sig  
en buite hart

Daar is 'n duidelike skakeling tussen “(*Mauvais sang*)” (29-30) en “(*Nuit de l'enfer*)” of “nag van die hel” (31-32), want waar eersgenoemde eindig met sessies by die “shrink”, begin laasgenoemde weer met terapie. Die “praat”-sessies oor die innerlike pyn wat die spreker ervaar soos “om alles binne ses maande of was dit sewe te verloor”, help haar om die egskeiding mettertyd te verwerk. In “(*Nuit de l'enfer*)” (31-32) gaan dit om 'n baie moeilike tydperk van weerloosheid waarin die spreker haarself bevind. Daar word heelwat van seisoene gebruik gemaak om die verloop van die pynlike tydperk van skeiding te simboliseer, byvoorbeeld:

Toe was dit somer en toe kom die *bloedkleure* in die herfs. Ek het vir jou 'n herfsblaar gestuur. Toe word dit winter, die wingerde brokkeldroog. En ek is geskei. Skielik en onwerklik. Ek moet dorp toe gaan. Die lente kruip uit die gras. [my kursivering]

Die spreker noem eksplisiet wat die rede vir die egskeiding is: “[...] en kry ek die brief dat hy alles wil drop. Hy wil berge klim en in grotte slaap.” (31). Die spreker is duidelik hierdeur geskok en ontnugter, soos afgelei kan word uit “alles word verstikkend warm en my lyf bars oop in trillende sweet” (31). Nie net ervaar die spreker die trauma van verwerping deur 'n geliefde fisies aan haar liggaam, soos afgelei kan word uit “My lyf swart verbrand”, nie (32). Daar is 'n vervlegting van emosionele en fisiese, liggaamlike pyn. Hierdie emosionele en fisiese pyn vind ook gestalte in die huislike ruimte: “My huis word 'n skedel 'n varkhok van wanorde en verstringelde emosies”. Hierdie voorbeeld dui daarop dat die vrou verward en ontnugter voel en sy gee uiting hieraan op verskeie maniere. Haar emosionele verwardheid lei dus daartoe dat haar huis deurmekaar en wanordelik voorkom.

Die titel “(*Délires I*)” (33-34) beteken in Afrikaans “deliries”: ’n toestand van waansin of ylhoofdigheid wat aan pyn of smart toegeskryf kan word. Dit gaan in hierdie prosa-stuk om ’n toestand van verbystering waarin die spreker verkeer, weens die smarte van haar verbrokkelde verhouding. Dit gaan verder in dié gedeelte ook om die vroulike spreker wat hoopvol is dat haar geliefde na haar sal terugkeer. In die wagproses raak sy al hoe meer in haarself gekeer én skeep sy haarself en die huishouding totaal af: “Ek leef van gemufte brood en bitter wyn”<sup>13</sup>, “My hande bring niks tot stand nie”, “ek is verlore” en “ek weet nie meer hoe om te bid nie” (33). Die “ek”-spreker in “(*Délires I*)” sukkel om die finaliteit van haar egskeiding te aanvaar, maar haar terapeut (Henri) help haar daagliks hiermee. Soos ’n wond wat elke dag skoongemaak moet word en met nuwe verbande toegedraai moet word, só moet die spreker ook elke dag haar “self” skoonmaak, verbind en nuwe verbande om haar wonde draai sodat sy naderhand héél kan word. “(*Délires II*)” (35-37) volg op “(*Délires I*)” en dit handel steeds oor die stryd wat die spreker voer met die verwerking van haar egskeiding en gevoelens van verwerping wat hiermee gepaard gaan. Soos reeds genoem, beskryf die vroulike spreker die gewese liefdesverhouding in “(*Délires II*)” (35) soos volg:

Sy liefde sy liefde  
was nie meer lankmoedig nie  
maar opgeblase en bankrot buite sig  
en buite hart

Dit voel vir die spreker asof sy haar aggressie nie kan hanteer nie en asof sy perspektief verloor. Sy begin byvoorbeeld om haar terapeut te sien as ’n ideale man wat haar ondersteun en empatie met haar het. Sy hunker na ideale liefde en visualiseer sekere eienskappe in ’n ideale man. Sommige van hierdie eienskappe sien sy in Henri: ’n man met “’n bors vol son”, “’n rots om aan te hang” en “’n holte vir [haar] kop” (36). Omrede sy sukkel om haar aggressie te hanteer en perspektief verloor, verkies sy om gebonde aan haar huis te wees. Sy begin ’n

---

<sup>13</sup> In teenstelling met die versreël “ons huis loop oor van wyn en brood” uit “(*l’heure du guitariste*)” (1), leef die spreker in “(*Délires I*)” (33) van “gemufte brood en bitter wyn”. Waar die spreker aanvanklik die huis saam met die geliefde bewoon het en waar dit gelyk het asof dit goed met die geliefdes gegaan het, kom dit nou voor asof die liefdesverhouding mettertyd verbrokkel het tot só ’n mate dat die spreker vereensaam het en haarself en die huishouding begin afskeep het.



kluisenaarsbestaan voer soos afgelei word uit die reëls: “Ek stap weer terug die huis in en sluit alle deure. Ek het bang geword om uit te gaan” (36). Haar optrede kan waarskynlik toegeskryf word aan depressie.

In “(*L'impossible*)” (38), wat “die onmoontlike” beteken, word die genesingsproses van die egskeiding voortgesit. Omdat die vroulike spreker haar in die huislike domein bevind, beskryf sy haar ervaring van die gebroke verhouding deur middel van ’n huislike beeld: “tussen my en my man lê die skeiding: twee kamers / verbind met die lang donker gang” (38). Sy verwys ook na haarself as “’n stasie vir haar kinders” wat suggereer dat sy, anders as die man, veiligheid en standvastigheid vir hulle bied.

Die eerste tekens dat die spreker werklik héél word, is in die prosa-stuk “(*L'éclair*)” (39-40) of “die weerligstraal”, waar sy noem dat sy haarself as heel soos ’n kind kan verbeel. Die spreker begin om orde te skep in haar chaotiese huishouding en sy beseft dat sy “[haar] longe weer moet oopvou” en “die verstopte wasbakke moet skoonmaak” (39). Dit gaan hier om die spreker wat beseft dat sy haar liggaam moet oopmaak en skoonmaak. Sy beseft ook dat sy die lewe moet toelaat om haar te brei of te louter, sodat sy kan genees van die egskeiding se verwonding: “En die son toelaat om die vingers skoon te skeer tot lig te skroei en die oonde sal ’n nuwe wit glasuur oor my liggaam smeer.” (39). “(*Matin*)” (41), wat “oggend” in Frans beteken, impliseer ’n nuwe dag en ’n nuwe begin. Dit lyk asof die spreker ook reg is om vry en opnuut met haar lewe te begin as sy sê: “[...] selfs in die maandonker koeltes van ’n ribbekas / reik die bloed rib vir rib na vryheid toe” en “Ek dink vandag, helaas, dat ek my helvertelling beëindig het.” (41). In “(*Matin*)” (41) word die seisoenmotief gebruik om verandering in die spreker se gemoedstoestand met die verloop van tyd aan te dui [my kursivering]:

Die dae tel donsvere op soveel moontlik om die nes  
weer warm en dig te bou en as die *winter* kom sal die wind  
buite bly hopelik sal die son goudspikkels druif  
en die vel soeter laat bloos  
digter vere vir die hart van raampies min geluk

Die *somer* stort teen die dakke af  
die *herfs* lê reeds in die geut

Die woorde “dig te bou” en “digter vere” dui daarop dat die vroulike spreker ’n knus en warm huislike ruimte soos ’n voël se nes wil skep om haar hart teen die koue en seerkry van die winter te beskerm. Dit gaan hier ook om die spreker se uiting van

emosies deur die (dig)kuns. Die frases “stort teen die dakke af” en “lê reeds in die geut” is vir die leser ’n aanduiding dat die seisoene van somer en herfs reeds verby is. Daar is tekens van vooruitgang en hoop op emosionele en fisiese beterskap, soos afgelei kan word uit die woorde “hopelik”, “die son goudspikkels druif” en “die vel soeter laat bloos”.

“(Adieux)” (42-43) beteken “totsiens” in Frans en in hierdie gedeelte neem die spreker finaal afskeid van die pynlike tydperk van haar egskeiding. Dit is ook die laaste gedeelte van die tweede afdeling. Die verwysing na “lentedag 1 September” (42) dui op ’n nuwe seisoen en dus ’n nuwe begin vir die spreker. Sy roep die verskillende fases waardeur sy gegaan het in die proses van genesing op:

Die eerste terapiefase behels derhalwe intense krisisingryping, want my kliënt/pasiënt het in duie gestort.

[...]

Toe sy finaal hoop vir die huwelik laat vaar het en die egskeiding vind plaas, betree ons die geskeide-vrou-sindroom.

[...]

Sy begin al meer selfstandig leef.

[...]

Ek sal anders wees. Geskei: ’n toegangskaartjie tot ongeborgenheid, eensaamheid, vryheid en periodieke probleme. Pynlike selfstandigheid. En outonomie.

Uit hierdie fases wat die spreker eksplisiet noem, kan die leser duidelik die progressie in die verwerking van haar egskeiding tot heelwording sien. Sy verwyder die gebroke verhouding uit haar sisteem. Sy ontruim dus haarself en vul die leë ruimte met nuwe hoop: “Ek ontruim die leë raam met ’n droom” (43).

In die derde afdeling van die bundel bevind die spreker haar in ’n tussenfase van emosionele pyn en genesing. Sy wend ’n poging aan om die verbrokkelde verhouding finaal agter te laat, maar dit bly haar by (“die somer / se neus bly bloei”, “i”). Hambidge (1986:8) meen in haar resensie dat die leser by herhaling die gevoel kry dat die digteres nog nie die pynlike emosies verwerk het nie. In “ii” (46) se slotstrofe is daar nog sprake van verwonding weens die egskeiding:

sy is depressief  
gedemp gedaan gekwyn  
sy sou graag wou verdwaal of net verdwyn  
maar sy bly so bitterbruikbaar nugter  
in elke slypvou van ontnugtering  
sy kán die pyn neerlê  
sy kán prewel vergeet vergrys  
môre klim die son rokend

uit 'n mond van rose ys

Die son is 'n simbool van lig wat teenoor die donkerte van depressie en emosionele pyn geplaas kan word. Dit word met warmte geassosieer en dit smelt as 't ware die ys van 'n pynlike tydperk in die spreker se lewe. Die afleiding wat die leser hieruit maak, is dat die spreker bewus is van haar terneergedruktheid en dat sy 'n poging aanwend tot moontlike nuwe liefde en hoop. Die herhaling van “sy kán” beklemtoon haar wilskrag om héél te word en dit op sigself is 'n teken van genesing. Die frase “daardie siek seisoen” in “iv” (48) impliseer dat daar tyd verloop het vandat die spreker “siek” was. In dié vers toon die spreker ook tekens van emosionele en fisiese beterskap soos afgelei kan word uit die versreëls:

en word ek sel vir sel ingehark  
breek die brosdop krakend oop  
en die dag kom vliesig en harig  
sluierslompPEND effens lig al hoe meer

Weereens word die lig in bogenoemde reëls met 'n nuwe dag, 'n nuwe begin en moontlik hoop op nuwe liefde geassosieer. Aan die einde van die derde afdeling word die spreker in haar alleenheid gesond. Die verskillende fases van die verwerkingsproses van haar egskeiding word nou gesien as 'n “groeiproses” (47). Die spreker het dus geleer en emosioneel gegroei uit die seerkry van haar mislukte liefdesverhouding tot iemand wat “meer onafhanklik” (47) en “eensamiger gesond” (47) is.

Die vierde afdeling van die bundel se titel is “(vir g)” en dit suggereer dat die spreker moontlik 'n nuwe liefde het. Die toon in dié afdeling is hoopvol en opgeruimd en dit word gesuggereer deur die verwysing na “gertjie” (“5” [55]) wat die liedjie “Wanneer kom ons troudag, Gertjie” oproep. In die laaste afdeling bly die tekens van verwonding, soos te sien in “vir altyd ónversoen / verbitterd en beneuk” uit “4” (54) die spreker ook by. Die seer van die skeiding het egter genees en voorbeelde hiervan is “stil lê oorblyfsels pyn” en “selfs die vingers glip nie meer / ou swere venynig oop nie” uit die gedig “2” (52). Die woorde “oorblyfsels” en “ou swere” impliseer dat die huwelik iets van die verlede is, maar dat die herinneringe wel nog agterbly of “sigbaar” is. In die twee opeenvolgende verse “6” (56) en “7” (57) wag en hunker die spreker nog na 'n geliefde as sy sê “dat ek jou wil hê / is 'n ding wat in my lê” (56) en “as jy kom kan jy wawyd uitspan / onder bottelgroen tente maar ek weet /

nooit seker nie” (57). Die vroulike spreker besef dat sy haar egskeiding moet aanvaar en met haar lewe moet aanbeweeg, soos te sien in “een heelreisende vol ekkigheid” (54). Die “reis” in laasgenoemde dui moontlik op die spreker se letterlike verhuising na die egskeiding, maar waarskynlik ook op die reise of verkenningstogte wat sy in haarself afgelê het in ’n poging om heel te word. In “7” (57) noem die spreker die volgende: “as die son draai / dan skoffel ek die bitterpitjies uit”. Die “bitterpitjies” kan die spreker se verbittering weens die mislukking van haar liefdesverhouding simboliseer. Sy skoffel die pitjies uit of doen weg daarmee as daar verandering kom (“as die son draai”) en daar hoop op nuwe lewe en liefde is. Die feit dat daar weer sprake van seksuele liefde in die slotafdeling is, suggereer beterskap met betrekking tot die spreker se liefdeslewe. Voorbeelde hiervan is: “ek het jou gedroom nakende uitgestrek” en “erotiek so kwistig ingesettle lê” uit “8” (58) en “my bos wil blom in jou baard as jy kom” (59). Die digter poog om deur die skryf van liefdesgedigte haarself met die geliefde of herinneringe aan die geliefde te verbind. Soos genoem, meen De Jong (1986:101) in haar artikel “Die liefdesgedig as sy eie onmoontlikheid: dekonstruksie van ’n fenomenologiese betekeniskonvensie”, dat taal oftewel die liefdesgedig ’n inruilmiddel vir die afwesige geliefde kan wees. Die skryf van ’n liefdesvers kan dus ’n poging wees om die afwesige geliefde aanwesig te maak. Hierdie poging tot verbinding is egter teenstrydig met die finaliteit van die egskeiding en kan gesien word as deel van die verwerkingsproses van ’n mislukte liefdesverhouding.

### 3.5.5 Gevolgtrekking

Met die uitsluiting van die tweede afdeling is daar 36 verse in *Ontruiming*, waarvan sowat 19 verse eksplisiet handel oor die liefde. Alhoewel die ander verse nie eksplisiet gaan om die liefde nie, kan die hele bundel myns insiens as ’n narratief oor ’n geskeide vrou se daaglikse lewe beskou word. Dit gaan dus om die vrou wat die verbrokkeling van haar liefdesverhouding probeer hanteer en verwerk. Volgens Kannemeyer (1988:437 en 2005:690) bevat *Ontruiming* gedigte met “[...] vae beelding en soms ’n swoele erotiek oor die tuisteloosheid van die alleengelate vrou na ’n egskeiding”.

Aan die begin en einde van die bundel is daar, alhoewel in die minderheid, die teenwoordigheid van erotiese verse. In dié verse gaan dit gewoonlik goed met die liefdesverhouding, totdat dit mettertyd begin kwyn. Hierna volg 'n tydperk van wanhopigheid, morbiditeit en eensaamheid. Letoit (1987:12) beskryf dit as “'n intens-persoonlike ontboeseming, as 'n onklaar voorlopige 'statement' van pyn, as 'n klein manifes van die lyding van een vrou”. Die huislike omstandighede verander drasties na die egskeding, soos wat die spreker bevestig in “i” (45): “waar moet sy begin / [...] / as huis nie meer huis is nie”. Die huislike ruimte word afgeskeep soos wat die liefdesverhouding verbrokkel. Mettertyd skeep die spreker haarself ook af en keer sy ín haar huis en ook meer ín haarself. Hierdie verinnerliking kan deels voorkom as 'n kluisenaarsbestaan wat die spreker begin voer, maar dit gaan ook om 'n verkenningstog wat die spreker in haarself aflê. Laasgenoemde tema kom herhaaldelik in Joubert se werk voor en gaan gewoonlik gepaard met die reismotief. Die vroulike spreker worstel met die effekte van die skeiding en die emosionele pyn word soms verplaas na die vroulike liggaam, sodat die verwonding fisies sigbaar word. Soos wat die spreker genees van haar egskeding, kom daar weer hoop en sprake van nuwe liefde aan die einde van afdeling twee en in afdeling vier. Joubert beeld die liefdesverhouding in hierdie bundel as 'n siklus uit. Wanneer dit voorspoedig gaan met geliefdes in hul verhouding word dit gesimboliseer deur lewe en seisoene soos lente en somer. As die liefdesverhouding verbrokkel, “sterf” dit as 't ware en word dit voorgestel deur beelde van herfs, winter, koue en die dood. *Ontruiming* gaan om die siklus van liefdesbesinging en vreugde teenoor emosionele pyn en teleurstelling weens die liefde en/of geliefde se toedoen.

### 3.6 *Lyfsange* (2001)

#### 3.6.1 Inleiding

Marlise Joubert se vyfde bundel, *Lyfsange*, verskyn na 'n digterlike swye van 15 jaar in 2001. Dit is opgedra aan haar eggenoot, Louis Esterhuizen, en is interaktief met sy bundel *Opslagsomer*, wat in dieselfde jaar verskyn. Beide Joubert en Esterhuizen se bundels, met hulle groen omslae, het hulle op dieselfde dag in Stellenbosch bereik: Esterhuizen se *Opslagsomer* van Human & Rousseau en Joubert se *Lyfsange* van Protea-boekhuis (Britz 2001:6). In beide hierdie bundels gaan dit hoofsaaklik om die herontdekking van die liefde en liefdemaak in die middeljare. Soos wat afgelei kan word uit die bundeltitel, handel die verse in *Lyfsange* meestal oor die besinging of selfs die bejubeling van die liggaam, sowel as 'n bewustheid van die spreker se eie liggaam en dié van haar geliefde op 'n bepaalde moment. Die bundeltitel kom voor in die gedig “ek het bederf geraak” (36), waarin die spreker sê [my kursivering]:

ek het so bederf geraak  
 en met die lente in die wentel  
 van my *lyfsange*  
 skuifel ek teen jou aan  
 aromaties met 'n tros note  
 wat droewig sing  
 in die boorde van jou keel

Ester (2005:90) skryf in sy artikel “Eros en iconiciteit in de poëzie van Marlise Joubert” dat “[d]eze lyfsang een jubelsang op het lichaam [is]”. Myns insiens skryf Joubert in hierdie bundel uiters spontaan oor die liggaam en die liefde – veral oor intieme liefde waar daar tydens seksuele passie só 'n totale oorgawe van die “ek” en die “jy” aan mekaar is, dat daar sprake van geliefdes is wat hulself aan mekaar (op)offer. Voorbeelde hiervan is: “waar my lyf nog steeds / [...] / genadeloos / in jou hande bly lê” (“maal”, 25), “sal jy nog eenmaal deur die landskap / van my verlange loop [...] / stralend jousef vir my offer” (“saans as die son”, 48) en “toe jy oor die gloeiende drumpel tree / staan ons saam in ligte laaie / oorgegee” (“huis”, 51). In hierdie oorgawe aan die geliefde of ekstase van die liefde is daar ook die besef van weerloosheid. Viljoen (2001:9) meen die volgende hieroor in haar resensie van *Lyfsange*: “Die poësie is egter op sy beste wanneer die soetheid getemper word met

die vrangkheid van die spreker se verganklikheidsbewussyn". Die erotiese liefde as wyse om die verganklikheidsbesef te besweer, is volgens Jordaan (1991:2-2 en 5-17) 'n kenmerk van die Twintigers se liefdesverse in Afrikaans.

In hierdie bespreking van *Lyfsange* geniet belangrike kenmerke soos swoelheid en sensualiteit aandag. Die aard van die liefdesgedigte is meestal ekstasies en dit handel oor die opgaan in die genot van die sintuie. Die digter se gedrewenheid om voortdurend nuwe beelde vir die liefde te soek, kan dikwels gelykgestel word aan die oloop tot 'n seksuele klimaks. Tydens die bekendstelling van *Bladspieël* (2015) noem Bezuidenhout dat dit belangrik vir die leser is om kennis te neem daarvan dat erotiese liefde sonder sensualiteit pornografies is en dat dit nie die aard van Joubert se werk is nie, omdat haar werk deurspek is met sensualiteit. Daar is wel, in 'n mindere mate, verwysings na pornografie in Joubert se werk, soos te sien in die reëls "sy het Hansie gevang met sy oë / in die *porn magazine*" uit die gedig "Grietjie" wat in haar bundel *Passies en passasies* voorkom (Joubert 2011:26-27). In haar proefskrif verwys Retief (2005:258-259) na die artikel "On Female Erotica", waarin Winterson die volgende skryf oor die samelewing se wanopvattinge met betrekking tot vroulike liggaamlikheid en seksualiteit: "Pornography is about fantasy, it is about men making up women. [...] The obscenity lies in the destruction of the female for the elevation of the male." Die doel van Joubert se erotiese verse is nie om die leser seksueel te stimuleer nie. Haar werk gaan eerder om die voortbring van erotiese kuns deur middel van beelde wat uit die vroulike liggaam geput word.

Aangesien Joubert vanuit 'n vroulike perspektief skryf, word daar veral op die uitbeelding van die vroulike liggaam gefokus. Die vroulike liggaam word op die omslag (sien addendum E) en aan die begin van elke afdeling, waarvan daar drie is, in die bundel uitgebeeld. Dit herinner die leser aan die belangrikheid van liggaamlikheid in Joubert se vroulike skryfwyse. Sommige beelde wat uit die vroulike liggaam geput word, geniet later verdere aandag in hierdie bespreking. Waar dit gaan om die liefde, word daar klem gelê op die oopstel oftewel ontbloting van die mens of spreker tydens intieme oomblikke. Dit het kwesbaarheid en weerloosheid in die liefde tot gevolg. Volgens Viljoen (2001:9) word die besef dat intimiteit tot weerloosheid lei, reeds in die keuse van die motto uit die Hebreeuse digter Yehuda Amichai se werk gereflekteer:

You visit me inside the apple  
and you'll stay with me inside the apple  
until the knife finishes its work.

(Joubert 2001:4)

In 'n onderhoud met Francois Smith (2001:9) meen Joubert dat die naaste wat die mens aan selfvervulling kan kom, is om te bemin en bemin te word.<sup>14</sup> Die implikasie van hierdie uitspraak is dat die liefde verken en ervaar moet word om selfvervulling te bereik. Met die verkenning van die liefde word daar nie net na liefde tussen geliefdes in 'n verhouding verwys nie, maar ook na liefde vir die "self" en naasteliefde. Om iemand innig en intiem lief te hê en daaroor te skryf, is om jouself kwesbaar te maak en bloot te stel aan kritiek - soos om geskil te word (om aan te sluit by Amichai se metafoer). Die versreëls "you'll stay with me inside the apple / until the knife finishes its work" dui op geliefdes wat onder moeilike omstandighede mekaar steeds liefhet, ondersteun en getrou aan mekaar bly. Die kern of klokhuis van die appel blyk 'n veilige ruimte te wees waarin daar eenheid tussen die geliefdes is. Hierdie eenheid herinner die leser aan die ideale paradyslike liefdesgeluk. In die meeste Afrikaanse liefdesgedigte begeer en idealiseer die spreker dit om as 'n eenheid saam met die geliefde te leef.<sup>15</sup> Die liefdeseenheid word as 't ware binne 'n veilige en ideale ruimte, oftewel die "paradys", beleef. Hierdie ruimte is dikwels ook van die res van die wêreld afgesonder. In "n middag op Darling" (6) sit die spreker en die geliefde byvoorbeeld "op verweerde gras / in die ondertuin van Nicolaas / se

---

<sup>14</sup> Kritiek wat op hierdie uitspraak gelewer kan word, is dat liefdeservaringe ook verwonding kan veroorsaak wat tot agteruitgang en/of (self)vernietiging kan lei. In Joubert se werk, veral in *Ontruiming* (1986), blyk die afwesige geliefde die oorsaak te wees dat die vroulike spreker méér in haarself gekeer raak, mettertyd 'n kluisenaarsbestaan begin voer en haarself ook afskeep. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in die bespreking van "(aspoestertjie)" waar die spreker in die slotstrofe sê: "intussen word ek drie uile ouer met jou afwesigheid" (Joubert 1986:18). Die spreker word nie net ouer of gaan agteruit in jare nie. Die uile is 'n simbool van onheil en die feit dat die getal "drie" met die uile geassosieer word, kan dui op die dood.

<sup>15</sup> Ek verwys na Jordaan (1991:5-13 – 5-15) wat in sy proefskrif skryf dat die liefdeseenheid (in hierdie geval die paradyslike) 'n belangrike element is wat in die Afrikaanse liefdeslied onderskei kan word.



spulse paradys". In "beter as beste" (59) se slotstrofe sê die spreker ook aan die geliefde: "sodat beste beter bly / en jy ons suikersoet / tot paradys versin".

Cloete (2001:11) en Ester (2005:92) is dit eens dat daar 'n diep verband tussen die natuur en erotiek in *Lyfsange* is. Ester (2005:92) meen: "Wat de geliefde wil, is de lichamelijke aanraking in combinatie met het beleven vanuit de natuur." Dit lyk asof die natuur 'n inspirasie vir die digter is, as daar gekyk word na voorbeelde van natuurmotiewe (soos vrugte, blomme, voëls en plante) en die groen kleur van die bundel se omslag (sien addendum E). Die leser kan dit ook sien deur slegs na sommige verse se titels te kyk, byvoorbeeld "tuindrome" (40-41) en "bedding" (53). In 'n gedig soos "bedding" word die skaamhare van 'n vrou wat net bo die watervlak van 'n bad dryf, vergelyk met blomme soos 'n dahlia, speldekussing, angelier, protea en bougainvillea. In die slotreël van laasgenoemde vers, "en reg vir die dieper spit", gaan dit om die liefdesdaad. Nóg 'n goeie voorbeeld waarin daar sprake is van die natuur en waar dit gaan om 'n bewustheid van liggaamlikheid tydens intieme oomblikke, is te sien in "wintermond" (42): "[...] probeer onthou van vel teen naakte vel / die gloeiings van elke ledemaat gerank / en ritmies op die weg van liefdemaak". In dié vers blyk die geliefdes só vurig, passievol en intiem te wees, soos wat die woord "gloeiings" aandui, dat hul ledemate vergelyk word met rankplante. Siklusse in die natuur, soos lewe en dood of dag en nag, is reeds in verse uit die Tweede Afrikaanse Beweging met die geliefde in verband gebring, waardeur die spreker onder die indruk van sy/haar verganklikheid kom (Jordaan 1991: 2-3 – 2-4). Soos genoem, word hierdie bewustheid van die mens se sterflikheid deur die erotiese liefde besweer. Met verwysing na "sange" kan die leser die afleiding maak dat die verse in die bundel 'n liriese toon sal hê en dat daar van musikale beelde gebruik gemaak sal wees. Buiten musiek is daar ook ánder vorme van kunstenaarskap teenwoordig, byvoorbeeld die dig- en skilderkuns.

### 3.6.2 'n Eie vroulike (liggaams)taal

## 3.6.2.1 Die vroulike liggaam as 'n tuiste vir die geliefde

Die belangrike motief van die huis of *domus* word in *Lyfsange* voortgesit, deurdat die vroulike liggaam 'n tuiste, 'n veilige ruimte of heenkome vir die geliefde bied. 'n Voorbeeldvers waarin daar sprake is van die huislike omstandigheid waarin die vroulike spreker haarself bevind óf waar die huis en die spreker gelykgestel word, is “verdrying” (13) (“om net tuis alles te verdryf / met my eie innige verblyf / die liggaam”). In die gedig “ingestem” (50) sê die spreker die volgende:

*hoe lank, hoe lank was daardie aljander  
deur die tuin? het jy gewonder  
was dit besonders en was daar vreugde?  
ek kan niks onthou behalwe  
die gras was droog en sonder drome  
daar was tuimelende kosyne  
en 'n plafon wat breek –  
'n huis soos 'n roof inderdaad*

maar nou jare later is dit ons  
op mekaar ingestem

nootvas wil jy bou aan hierdie huis  
en ek stuur die klanke tussen liefdeslyne in

Dit lyk asof die digter in “ingestem” verwys na een van haar vorige verse getiteld “Ballade van 'n huis wat roep” in *Domus* (Joubert 1973:3-5). Die agtste strofe van laasgenoemde vers lui soos volg:

kom gou my lief  
want sonder jou tuimel hierdie kosyne ineen  
breek daar 'n plafon in my kop  
sonder jou skilfer die mure van my lyf  
en sal modder die wonde bedek  
sonder jou is my huis  
'n roof in die landskap

In “ingestem” word daar eksplisiet gesê dat tyd verloop het: “maar nou jare later”. Dit laat die leser wonder van watter tydperk af hierdie tydsverloop, waarna die spreker in die gedig verwys, is. Myns insiens is die afleiding wat die leser kan maak dat sy verwys na 'n vorige tydperk in haar lewe; rondom die tyd toe “Ballade van 'n huis wat roep” gepubliseer is. Die reëls “*hoe lank, hoe lank was daardie aljander / deur die tuin? het jy gewonder*” dui op 'n vraag van die geliefde oor 'n vroeëre tydperk in die spreker se lewe. Dit was vir die spreker 'n tyd “wat droog en sonder drome” was. Hieruit kan daar afgelei word dat 'n vorige liefdesverhouding as 't ware “verdroom” of

“opgedroog” het en dus tot ’n einde gekom het. Dié beeld herinner die leser ook aan die spreker wat in *Ontruiming* na “die erosie in my huwelik” (Joubert 1986:29) verwys. Die gebrek aan drome suggereer dat dit nie goed gegaan het met die spreker in haar vorige liefdesverhouding nie, omrede die droomagtigheid wat daar tussen twee verliefdes bestaan het, in hiérdie vroeëre verhouding geërodeer is. As gevolg van die geliefde se afwesigheid wou die spreker aanvanklik in “Ballade van ’n huis wat roep” ineen tuimel soos te sien in die tipografie en die deur se kosyne. Haar kop wou soos ’n plafon breek en haar huis was soos “’n roef in die landskap”. Die keuse van die woord “inderdaad” in “’n huis soos ’n roef inderdaad” blyk ’n bevestiging te wees dat die spreker in “ingestem” uit *Lyfsange* ’n vorige tydperk of insident in haar lewe oproep. Anders as die geval in “Ballade van ’n huis wat roep” waar die vrou soos ’n huis ineen wil tuimel weens die liefdesverhouding wat begin kwyn, is daar in “ingestem” eenheid tussen die geliefdes. Die geliefde in laasgenoemde vers blyk, in teenstelling met die geliefde in “Ballade van ’n huis wat roep”, aanwesig te wees. Die “ons” in “ingestem” is ’n aanduiding vir die leser dat die geliefdes ’n eenheid vorm; as ’n span saamwerk en dit word uitgebeeld deur die instem van ’n musiekinstrument voordat dit bespeel word. Waar die geliefde “nootvas” die huis wil bou, stuur die spreker “die klanke tussen die liefdeslyne in”. Die spreker se klanke is soos sement tussen die bakstene wat die geliefde gebruik om die huis mee te bou. Die een dien geen doel sonder die ander nie en daarom moet geliefdes in ’n verhouding as ’n span saamwerk of ’n eenheid vorm.

Die gelykstelling van die vroulike liggaam en die huis met mekaar met verwysing na dieselfde en spesifieke (liggaams)dele in beide verse, tesame met die terugwysing na een van die digter se vorige verse wat 28 jaar vóór die publikasie van “ingestem” in *Lyfsange* verskyn het, is ’n aanduiding van die narratiewe progressie in Joubert se oeuvre. Dus kan die afleiding gemaak word dat daar sprake van ’n ánder of nuwe geliefde in die spreker se lewe is. Paratekstuele besonderhede (soos byvoorbeeld die opdrag op pagina 4 in *Lyfsange*) dui daarop dat dit Joubert se eggenoot Louis is aan wie die bundel opgedra is.

In ’n gedig soos “huis” (51) bevind die vroulike “ek”-spreker haar nie net in die private domein nie, maar word sy die huis. In hierdie gedig wag die vroulike spreker ook op die geliefde se koms en wanneer hy kom, nooi sy hom in. Dit is ’n erotiese vers

waarin die vroulike spreker die man figuurlik binne nooi in haar liggaam wat soos 'n tuiste vir hom is. Daar word veral na die huis as 'n "mond" verwys en ook verder klem gelê op liggaamsdele soos die tong, verhemelte en lip wat 'n belangrike rol in seksuele omgang speel:

### **huis**

my huis is 'n mond  
 waar kaggels van vurige tonge  
 deur alle seisoene groei

my huis is 'n mond  
 geheuning en oop soos 'n deur  
 om jou in te laat

kom in beminde die kosyne  
 gee mee die gordyne streef  
 die kaggel vonk reeds  
 teen die verhemelte van my plafon  
 en ek suig jou saggies in

met wildebessievlamme  
 streef ek oor jou lip  
 en toe jy oor die gloeiende drumpel tree  
 staan ons saam in ligte laaie  
 oorgegee

Die huis word vervroulik en die eienskappe wat aan haar toegeken word, sluit die volgende in: sy het 'n mond met "kaggels van vurige tonge", die mond is "geheuning en oop" om die geliefde in te laat, haar "kosyne / gee mee", "die gordyne streef", die kaggel binne haar "vonk", die "verhemelte" van haar plafon "suig" die geliefde saggies in, sy "streef" oor die geliefde se lip met "wildebessievlamme" en staan "in ligte laaie / oorgegee". Die vrou is die een met holties; die een wat innemend is en wat die man binnenooi soos wat 'n huiseienaar 'n gas sou innooi. Uit die woorde "oop", "gee mee", "suig [...] in" en "oorgegee" kan die leser die afleiding maak dat die spreker die geliefde nie net letterlik binnenooi nie, maar dat sy ook insiklik en seksueel ontvanklik vir hom is. Die gebruik van die woord "geheuning" kan dui op die soetheid van die vrou se liggaam – veral haar liggaamsvog,<sup>16</sup> asook die "soetheid" van 'n gelukkige liefdesverhouding. Die spreker wil die geliefde as 't ware seksueel "inneem". Hiërdie gedig blyk 'n voorbereiding op geslagsgemeenskap tussen twee

---

<sup>16</sup> Sien byvoorbeeld ook die versreël "jy wat so min geproe het / aan *die suikersoet van vrou*" uit die gedig "beter as beste" (59) [my kursivering].

geliefdes te wees. Deur afwagting word spanning geskep en dit neem toe soos wat die woord “groeï” in versreël drie suggereer. Dié spanningsvolle tydperk voor seksuele passie word verder deur die volgende vuurbeelde ondersteun: “vurige tonge”, “die kaggel vonk reeds”, “wildebessievlamme” en “die gloeiende drumpel”.

Die feit dat die spreker en haar huis se deure oop is en dat vuurbeelde in die gedig gebruik word, dui daarop dat die spreker gasvry is, dat sy die geliefde innooi én dat haar huislike omgewing warm en positief is. Dit laat die leser ’n vorige vers, “Binneplaas”, uit Joubert (1973:54) se bundel *Domus* oproep, omrede die spreker in laasgenoemde vers ook “oop” soos ’n huis is, innemend is én omrede haar ervaring van die huis positief is: “en ek is so gelukkig / hier in die binneplase van my huis”. In daardie gedig is daar ook sprake van lig- en vuurbeelde en die vroulike liggaam word ook aan die huis gelykgestel: “ek stoot *die deksel van my dak* op / en oop val die *lig* / soos donsvere van nuwe mossies / so skep-skep *die kamer in*” en “wit boodskappe van *my lyflikheid*” [my kursivering]. Die vroulike liggaam bied dus, soos die vertrekke van ’n huis, ruimtes en ’n heenkome vir die geliefde. In *Lyfsange* skryf Joubert spontaan oor die vroulike liggaam deur dit oop en bloot vir die geliefde te stel, sodat hy by haar kan “ingaan”. Die aard van die liefdesvers in dié bundel blyk méér liggaamlik en eroties te wees as in Joubert se vorige bundels.

### 3.6.2.2 Die huis as ruimte vir die geliefdes

In sommige verse wat in Joubert se werk voorkom, word die vroulike liggaam en die huis nie noodwendig aan mekaar gelykgestel nie. Soms word daar net na die belangrikheid van die huis met die verskillende vertrekke, waar geliefdes intiem verkeer, verwys. Tóg eien die spreker in ’n vers soos “inventaris van intieme verliese” (61-62) die huis steeds vir haar toe. Dit kan gesien word in die gebruik van die besitlike voornaamwoord “my” in “my huis”. In laasgenoemde gedig roep die spreker sekere intieme oomblikke, wat sy saam met die geliefde ervaar het, in bepaalde vertrekke van die huis op. Daar word ook na verskeie danstipes (die sleurwals, tango en foxtrot) verwys, wat weer aansluit by die ritmiese en liriese toon van heelwat verse in *Lyfsange*. Die gedig “inventaris van intieme verliese” is ’n goeie voorbeeld van ’n vers waarin die belangrikste temas van die bundel voorkom, naamlik: die

besinging van die eie liggaam én die geliefde s'n tydens intieme oomblikke, asook die belangrikheid van musikaliteit, ritme en danspassies:

### **inventaris van intieme verliese**

in elke vertrek bly altyd iets van verlies agter  
soos jy eenmaal in 'n troosvers vir my besin  
en voorts dwaal ek gespits deur my huis  
van kamer tot kamer op luister na vier seisoene  
van gulsige versmulling aan die minne

hier is die badkamer  
ingesalf met jaarlange olies  
gegeur van lemoen tot amandel  
hier is sepe met aromas van magnolia  
van roos tot soetsuurlemoen  
en hier in die sproei van stortende valle  
was jou lyf 'n ingesepte dans  
teen die kruin van my buik  
het ek ook tussen kers en wyn  
oor die bad se heup geklots terwyl jy halfpad  
onder water wou verdrink

loop ek  
op luister inventarisse deur die eetkamer:  
natuurlik die eikehouttafel –  
onthou jy nog?  
die sleurwals oor die mat die tango  
in die gleuwe van 'n sofa die foxtrot oor 'n stoel  
maar beter nog die sitkamer heuwellangs  
teen die grootborskussing die loom passie  
met net die stil blou lug van televisie  
en 'n maan se geel wang deur die ruit

loop ek fluisterend  
terug na die vertrek van slaap  
en hier is soveel van verliese se asemkreun  
dat ek ongesiens die maal van dekens dek  
die kussings weer tot brode skud  
en dan myself laat neerlê  
afwagtend op jou smulse mond

om onder sagte lamp ongenaakbaar  
hierdie ligjaar af te rond

Die spreker in hierdie gedig wag op die geliefde en seksuele passie soos te sien in die reël “afwagtend op jou smulse mond”. Hieruit kan die leser aflei dat die afwagting nie negatief is soos in Joubert se vorige bundels nie. Die spanningsvolle tyd voordat die spreker en die geliefde weer ontmoet in die liefdespel, blyk eerder opwindend en positief te wees. In versreël vyf is daar sprake van die “gulsige versmulling aan die

minne” en dus word daar eksplisiet genoem dat hierdie gedig oor passievolle liefde handel. Die spreker roep in dié gedig die wyse waarop sy en die geliefde na verskillende vertrekke (“van kamer tot kamer”) in die huis beweeg het op. Soos wat hulle beweeg het, het hulle mekaar se liggame tydens intieme oomblikke verken. In die spreker se herinneringe beweeg hulle in die badkamer “met die sproei van stortende valle”, in die eetkamer met die eikehouttafel, oor ’n mat tot op ’n sofa en stoel in die sitkamer, waarna hulle waarskynlik na die televisiekamer beweeg, gevolg deur die private ruimte van die slaapkamer met sagte lamp. Die vertrekke of meublement waarna daar verwys word, word dikwels ook gepersonifiseer. Die menslike eienskappe wat die vertrekke of meublement verkry, beklemtoon die liggaamlikheid van die intimiteit tussen geliefdes, dra tot die intensiteit daarvan by en skep atmosfeer. Voorbeelde is: die badkamer wat “ingesalf” is met olie, “die bad se heup”, “die gleuwe van ’n sofa” en “die grootborskussing”.

Daar is heelwat suggesties in die gedig van erotiese oomblikke tussen die “ek” en die geliefde “jy” en woorde wat hierop dui, is “gleuwe”, “loom passie” en “verliese se asemkreun”. Dit kan ook gesien word in die beskrywings van die minnaars se liggame, soos die “jy” se lyf wat beskryf word as “’n ingesepte dans” teen die kruin van die spreker se buik of die spreker wat wag op die geliefde se “smulse mond”. Sommige woorde (soos byvoorbeeld “ongenaakbaar”) of reëls in die gedig dui op uiters private momente tussen die geliefdes. Alhoewel dié vers gepubliseer is, blyk daar steeds sekere “geheime” tussen die geliefdes te wees en dit kan die leser soos ’n derde party of buitestaander laat voel. Hieroor meen Odendaal (2001:8) in sy resensie: “[...] in die geval van Joubert se bundel, gaan dit soms so grafies en opgetoë daaraan toe dat ’n mens as buitestaander-leser ietwat verleë [kan] voel.” Die leser kan as ’t ware voel soos ’n voyeur of soos “’n maan” wat van buite af met ’n “geel wang deur die ruit” na die geliefdes kyk. ’n Voorbeeld van só ’n moment is: “natuurlik die eikehouttafel - / onthou jy nog?”. Slegs die geliefde het die antwoord op hierdie vraag wat die spreker aan hom stel.

Soos te sien in die titel, gaan dit in hierdie vers nie net om ontbloting en seksuele passie nie, maar ook om die verliese van intimiteit. Die mens stel homself/haarself nie net bloot aan weerloosheid as hy/sy hom-/haarself ontbloot tydens intieme oomblikke nie. Die mens stel hom-/haarself ook kwesbaar aan die verliese van

intimiteit. Die implikasie van die gedigtitel is dus die kortstondigheid van intieme oomblikke tussen geliefdes.

Die aard van 'n erotiese liefdesvers soos “inventaris van intieme verliese” is só intiem, liggaamlik en privaat dat die geliefdes as' t ware met hul liggame “kommunikeer” en dat sekere inligting tydens hierdie kommunikasieproses nie aan die leser oorgedra word nie. Die vroulike liggaam word nie in dié vers aan die huis gelykgestel nie, maar menslike eienskappe word soms aan die meublement ín die huis toegeken. Dit word waarskynlik gedoen om menslike liggaamlikheid en sensualiteit tydens die liefdespel te beklemtoon. Die huis bied egter 'n ruimte vir intieme liefde en kan gesien word as 'n “paradys” waarin die geliefdes hul van die res van die wêreld afsonder.

### 3.6.2.3 Die vroulike liggaam, kuns en die liefde

Die meerderheid van die verse in *Lyfsange* blyk liefdesgedigte te wees wat deur 'n vrou se ervaring van die liefde en seksualiteit, asook die verkenning van haar eie liggaam, tot stand gekom het. Vandaar die talle liggaamsmetafore soos byvoorbeeld te sien in die bespreking van “huis” (51) waar die spreker sê “my huis is 'n mond”. Soos genoem, word die huis en die vroulike spreker in hiérdie gedig gelykgestel. Die huis het vroulike eienskappe en word dus ook gepersonifiseer. Bezuidenhout (2005:63) skryf in haar verhandeling die volgende oor die gebruik van metaforiek en die benutting van die vroulike liggaam in vroueskrywers se werk:

Dit [is] onwaarskynlik dat mans met dieselfde insig, aanvoeling en oortuiging sal skryf oor sake soos swangerskap, geboorte, die soog van kinders, *die vroulike seksuele belewenis*, aborsie, menstruasie of die vroulike menopause. *Vroue maak ook meer geredelik gebruik van metaforiek wat na die belewing van vroulike liggaamlikheid teruggevoer kan word.* Wanneer mans wel van hierdie onderwerpe betrek, bied dit 'n andersoortige en aanvullende perspektief. [my kursivering]

In *Lyfsange* blyk dit dat die digter die liefdestema verwoord deur die liggaamlike belewing daarvan te beskryf; sodoende ontgin sy ook 'n eie vroulike (liggaams)taal. In die bundel is daar heelwat verwysings na verskillende gepersonifiseerde vroulike liggaamsdele. Voorbeelde van verse waarin daar sprake van die vroulike liggaam is, is: “het jy nie geweet / o ja, het jy nie geweet / 'n vrou se tong kan troos” (“tong van die vrou”, 8), “want jou trooswoorde groei / in die kontoere van my lyf / ek troos my in



dié troos: / eendag sal ek geil en warm / *my sagte bas ritmies om die binnesap van jou lyf bly vou*, “*my dye spreid wyd oop*” (“lapis lazuli”, 31-32) en “in die holte van my naam” (52) [my kursivering]. Buiten die feit dat die vrou troos bied, is sy die een wat die geliefde omvou met haar liggaam en die een met “holtes” wat “oop” is vir die geliefde “jy”. Haar liggaam kan dus gesien word as ’n ruimte wat gevul kan word met iets of iemand. Daar is die suggestie dat die spreker ontvanklik vir die geliefde is; dat sy hom letterlik in die ruimte van haar liggaam nooi.

Joubert se digkuns is een waarin “elke woord se hart / gespits” (24) is of waar dit hoofsaaklik gaan om die (be)s krywing van die liefde. Die metapoëtiese verse wat in *Lyfsange* voorkom, handel meestal oor die digter se poging om woorde op papier vas te vang en haar uiteindelijke onvermoë om dit te doen, omrede die woorde “vervlietend” of “verganklik” is. In die reëls “[...] ’n woord / soos ’n digter my vertel is ’n veer / is ’n vlerk is ’n voël in vlug” (11) word geïmpliseer dat woorde slegs tydelik deur die mens behou of “vasgevang” kan word. Nóg ’n voorbeelders waar dit gaan om die woord wat die mens ontglip, is “in die Karooveld” (10): “is elke klip ’n oopgevoede blom wat deur my hande glip”. Hier kan die woorde in die gedig aan klippe gelykgestel word en dan as ’n oopgevoede blom uitgebeeld word. Dié beeld word gebruik om aan te dui dat woorde op ’n bepaalde moment ’n spesifieke kragtige betekenis vir die mens kan hê, voordat dit soos ’n klip uit sy/haar hande glip of soos ’n blom verwelk.<sup>17</sup> Die suggestie hiervan is dat die woord die mens voortdurend ontglip. Die spreker se ervaring van die liefde blyk ook vervlietend te wees soos byvoorbeeld te sien in “foto van ma” (17) waar die spreker sê “sonder meer staan sy

---

<sup>17</sup> Sien ook die verse “kliptaal 1” en “kliptaal 2” uit Joubert se bundel *Passies en passasies* (2007: 79-80). Uit die verbinding van twee woorde met afsonderlike betekenisse (naamlik “klip” en “taal”), kan die leser uit die samevoeging van die twee woorde (“kliptaal”) in die gedigtitel aflei dat daar vir die spreker ’n assosiasie tussen die twee woorde is. In “kliptaal 2” noem die spreker dat ’n huis gebou kan word “met al die woorde wat jy lees”. Woorde is dus soos klip waarmee ’n huis, maar ook sinne gebou kan word. Die spreker noem verder dat “praat” ook “klink na klip / wat rol en als wat lewe meesleep”. Taal word hier uitgebeeld as ’n aksie. Woorde wat mense uiter, het dus vir die spreker ’n sneeubal-effek tot gevolg en is as ’t ware “opbouend”. Alhoewel die woorde “opbou” soos wat dit met die sneeubal-effek toeneem, kan die betekenis daarvan dalk afbrekend of vernietigend wees, soos wat die woorde “als wat lewe meesleep” suggereer.

daar / julle ma / gereed vir die laaste tog / op die vlerkvlug van 'n nuwe minnaar". Nóg 'n voorbeeld is, soos reeds te sien in die gedigtitel, "inventaris van intieme verliese" (61-62).

Buiten die digkuns word ánder vorme van kuns soos skilderkuns en musiek gebruik om die vroulike liggaam en seksualiteit in *Lyfsange* te verbeeld. 'n Voorbeeld van die representasie van die totstandkoming van kuns deur middel van metafore van vroulike liggaamlikheid, is te sien in 'n vers soos "terugvlug" (26-27). In dié gedig maak die vroulike spreker Pierre Bonnard se skildery op haarself van toepassing. Die skildery dien as 'n inspirasiebron vir haar en sy skryf dan uit haar ervaringswêreld 'n vers daaroor. Met betrekking tot Bonnard se skildery wonder die spreker: "(sou die skilder ook 'n vingerhoed / gebruik om prikkels af te weer / die magiese vrugwand / met die kwas versigtiger wou hanteer?)". Die woorde "skilder", "magiese vrugwand" en "kwas" is vir die leser 'n aanduiding dat dit hier gaan om 'n kunstenaar wat 'n vrou se liggaam skilder. Omrede daar verwys word na die "vrugwand", beklemtoon dit die feit dat dit hier spesifiek gaan om die representasie van 'n vrou se liggaam deur die skilder Bonnard en dat sy moontlik vrugbaar is. Die laaste vyf reëls van die gedig handel oor twee geliefdes in 'n verhouding: "sal ons ooit / ek en jy / vry / val / sal ons?". Die "vry / val"-aksie word deur middel van tipografie in die gedig uitgebeeld. Omrede die "ek" haar rig tot die "jy" kan "terugvlug" ook beskou word as 'n liefdesgedig.

In 'n vers soos "oorsprong" (57-58) kyk die spreker na skyfies van die Franse skilder Gustave Courbet se skilderye van vroue. Daar is 'n vervlegting van twee kunsvorme met onderskeie skeppingsprosesse in dié gedig: die totstandkoming van die spreker se eie gedig en 'n bestaande skildery. Die belangrike tema van erotiese liefde kom ook in die kunswerke voor soos te sien in strofes drie, vyf en ses waar die spreker die vroulike liggaam in die fynste besonderhede beskryf.

in *Le Hamac* lê die vrou wit gehurk  
wiegend in die hangmatskulp en in die ateljee  
staan die skilder se model gehul in ligte klee  
haar hande oor die kop en bors gevou  
haar gesig val skuins en weg  
die lyn van nek en skouer kry die klem

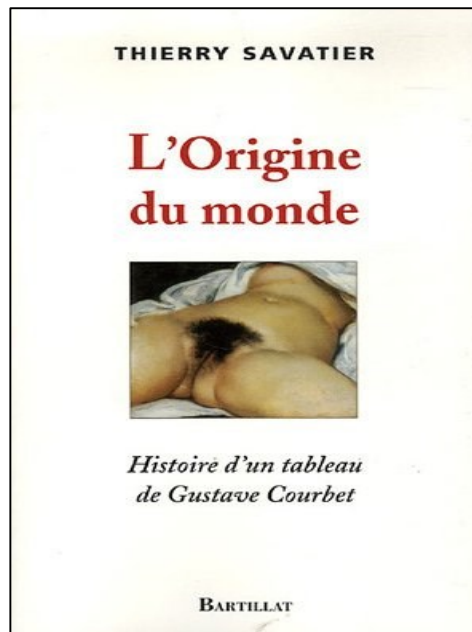
[...]

ek lees: *L'origine du monde*  
die torso van 'n vrou: die tepels rond  
en die naakte dye voor  
haar bene oop  
weerloos die geslag ontbloot

ek sien die lyn van die boudnaat lieflik loop  
tot in die vulva toegevou en hoër op  
raak dit weg tussen haartjies  
prominent gekwas in die driehoek van die heuwel

In die derde strofe word daar verwys na 'n skyfie van Courbet se skildery van 'n vrou in 'n hangmat, getitel *Le Hamac* of “Die hangmat”. Die hangmat word in die gedig vergelyk met 'n skulp, weens die ooreenstemming in vorm. Die see- of watermotief, wat dikwels in Joubert se werk voorkom, herinner die leser aan die mite van Venus wat uit seeskuim gebore is. Die water is 'n simbool van vrugwater en vroulike vrugbaarheid. Verskeie liggaamsdele van die vrou wat geskilder is, word in hierdie strofe genoem: “kop”, “bors”, “gesig”, “nek” en “skouer”. Soos genoem, val die klem hier op die totstandkoming van 'n gedig en skilderkunswerk, deur middel van vroulike liggaamlikheid.

Daar word in strofes vyf en ses van “oorsprong” verwys na *L'origine du monde* (“Die oorsprong van die wêreld”) wat Courbet in 1866 geskilder het. In “oorsprong” lyk dit asof strofes vyf en ses handel oor die proses waartydens 'n manlike kunstenaar, Gustave Courbet, 'n vrou op 'n doek ontbloot. Maar dit gaan ook om die digkuns, om 'n vroulike “ek”-spreker wat 'n ánder vrou se liggaam verwoord deur die fyn sintuiglike waarneming van Courbet se skildery. Die ontblote vrou se arms en kop is buite sig, sodat die kyker se fokus op die vroulike geslagsdele gerig is. Die afleiding wat die kyker hieruit kan maak, is dat die vrou vrugbaar en lewegewend is; dat die baarmoeder binne die vroulike liggaam 'n ruimte vir nuwe lewe bied. Met die klem op die vroulike geslagsdele word die erotiek wat die skilderkunstenaar met die skildery ten doel gehad het, beklemtoon. 'n Foto van Courbet se kunswerk is te sien op die voorblad van Savatier se boek *L'origine du monde: Histoire d'un tableau de Gustave Gourbet*, wat in 2006 verkyn het.



Net soos wat die skilder met sy olieverfskildery vroulike seksualiteit uitgebeeld het, kom dit voor asof die digter met “oorsprong” dieselfde ten doel gehad het. In dié gedig is daar ’n beskrywing van vroulike seksualiteit deur die digter, deurdat die vroulike spreker haar waarneming van ’n ánder vrou se naaktheid, soos geskilder deur Courbet, eksplisiet verwoord en deurdat die vroulike geslagsdele opgenoem word. Voorbeelde is: “die tepels rond”, “die naakte dye voor / haar bene oop”, “weerloos die geslag ontbloot”, “[...] die boudnaat lieflik loop / tot in die vulva toegevou” en “haartjies / prominent gekwas / in die driehoek van die heuwel”. Die keuse van die woorde “oop” en “ontbloot” beklemtoon die eksplisiete onthulling van die vroulike liggaam, net soos in Courbet se skildery. In Joubert se geval kan dit ook gelees word as ’n besinging van die vroulike liggaam en seksualiteit. Courbet se skildery lei die spreker daartoe om in die slotgedeelte van die vers te wonder hoedat die geliefde na haar geslag of “oorsprong” kyk. Dit gaan weereens om die vrou wat “oop” en “hol” van binne is; wat die man en kinders in haar liggaam kan dra en koester. Soos genoem, stel die mens hom/haar bloot aan kwesbaarheid en weerloosheid in die liefde wanneer hy/sy ontbloot word tydens intieme oomblikke. Die spreker noem dit ook in die vyfde strofe: “weerloos die geslag ontbloot”. Die gedig “oorsprong” is ’n voorbeeld van die uiterste blootstelling in die liefdesmoment en dit lei dan tot die uiterste blootstelling in die gedig.

Buiten die skilderkuns blyk musiek ook ’n prikkel vir die digter te wees as dit kom by die skryf van liefdesverse. Die maak van musiek word dikwels ’n metafoor vir die liefde in Joubert se werk. In die bespreking van die vroulike liggaam as tuiste vir die geliefde is die vers “ingestem” (50) bespreek, waarin daar kortiks gekyk is na die

wyse waarop musikaliteit in 'n liefdesvers van Joubert voorkom. Die geliefdes in hierdie gedig vorm 'n eenheid en hulle is in die verhouding op mekaar “ingestem” net soos wat musiekinstrumente ingestem moet word voordat dit bespeel word. Omrede hulle op mekaar ingestem is, blyk hul verhouding 'n sterk fondament te hê en daarom kan hulle hierop voortbou soos wat bouers aan 'n huis bou. In “ix” (35) gaan dit om die liefdespel en word die klem veral op die vroulike “ek”-spreker gelê. Die geliefdes wat seksueel verkeer, word vergelyk met die wyse waarop haar geliefde se “versvool” deur klanke van 'n lied beweeg.

ek is nog hier  
 soos ek was  
 en wil  
 en sal  
 en ons is ligter nou  
 as die veer waarmee jy oor my streef  
 ons asems eenkeer swaar  
 die wierook in die wyn glad gegeur  
 as jy my rug masseer  
 gloeiend van amandelolie en jasmyn  
 vol en lank en beweeglik see: ek  
 wat in jou arms rol en skuimwit spat  
 vervloei met lug van suid na noord  
 en stiller word  
 stil soos jou versvool  
 wat deur die dun klanke van 'n lied beweeg

In die eerste vier reëls van hierdie vers verseker die spreker die geliefde dat sy by hom was, sal en wil wees. Die “ons” wat in versreël vyf volg, dui daarop dat die “ek” en “jy” in 'n verhouding is en dat daar eenheid tussen die geliefdes is. Die feit dat hul asems eens “swaar” was en nou “ligter” is, impliseer dat dit beter gaan met hulle in die liefdesverhouding. Dit kan ook wees dat hulle mekaar oor tyd beter leer ken en met mekaar vertrou geraak het. Die geliefdes het mekaar waarskynlik ook liggaamlik beter verken, aangesien daar in die gedig letterlik oor die “ek” se liggaam gestreef word met 'n ligte veer. Die veer is nie net 'n simbool van die liefdesverhouding as “lig” of “positief” nie. Tesame met die gebruik van die woord “streef”, gaan dit ook om die teenwoordigheid van sensualiteit tydens seksuele omgang waar twee mense mekaar liefhet. 'n Woord soos “gloeiend” is vir die leser 'n verdere aanduiding dat dit hier gaan om passievolle liefde. Méér nog kan dit dui op die aard van heelwat liefdesverhoudings wat kortstondig of “vlugtig” is.

In die gedig lyk dit asof voorbereiding getref word vir die liefdespel, deurdat die geliefde die spreker met amandelolie en jasmyn masseer. Die wyn en wierook dra ook by tot swoelheid en intieme atmosfeer. Die ritmiese wyse waarop die man die vroulike spreker masseer en hoe sy dan van noord na suid beweeg, word vergelyk met die see. Waar die man se liggaamsvog gewoonlik met reën en die sout van see geassosieer word, soos “broeiend somers kom die reën / met riffelende mantels / [...] / deur die bome sag / toe meer gespierd [...]” (“lapis lazuli” [31-32]) en “die sproeireën van die see / die soutsmaak in jou nek” (“v” [34]), is dit hiër die vrou wat “skuimwit spat” (hoewel dit tog ook as gevolg van die manlike saad kan wees). Die gebruik van die woord “vervloei” suggereer dat sy ook vloeibaar en vrugbaar is, vanweë die feit dat sy met die man “gevol” kan word en omdat sy ’n baarmoeder het wat met vrugwater en lewe gevul kan word.

Dit lyk asof die vrou, wat ’n seksuele klimaks bereik, vergelyk word met die geliefde se “versviool wat deur dun klanke van ’n lied beweeg”. Die feit dat die spreker verwys na “jou versviool” dui daarop dat beelde van die geliefde, die musiek en die poësie verenig word. Nadat die vrou ’n klimaks bereik het en haar gloed as’ t ware uitgedoof het, volg ’n tydperk van stilte soos wat die klanke van ’n viool in ’n lied sagter raak en stelselmatig verdwyn. Dit is ironies, omrede woorde en ook ritmes en/of herhalings die “stilte” in ’n vers kan onderbreek.

Daar is onder meer in die gedigte “terugvlug” (26-27), “oorsprong” (57-8) en “ix” (35) gekyk hoedat Joubert beelde uit die skilderkuns en musiek integreer in haar beskrywings van die liefde. Die digter se ervaring van die liefde blyk soos woorde “vervlietend” te wees en haar liggaamlike belewing daarvan word eksplisiet verwoord in ’n eie vroulike (liggaams)taal. Die skilders Bonnard en Courbet se skilderkunswerke, waarin vroulike seksualiteit uitgebeeld word, is onder andere prikkels vir die digter om eksplisiet oor liggaamlikheid en intieme liefde te skryf én om beelde uit die vroulike liggaam te put. In Joubert se werk is musiekinstrumente of ’n liriese toon ook dikwels metafore vir erotiese liefde. Die aard van die erotiese gedigte in *Lyfsange* is meestal só ’n geweldige blootstelling in die liefdesmoment dat dit ook tot ’n uiterste blootstelling in die verse kan lei.

### 3.6.3 Die vroulike ervaring van erotiek

In sy resensie “Stilswye oorrompelend eroties verbreek” noem Odendaal (2001:8) dat die erotiese verse in *Lyfsange* ’n besondere bydrae tot die Afrikaanse poëtieskat is. Joubert se *Lyfsange* kan gesien word as ’n nuwe liefdesbloei omrede dit, in vergelyking met haar ánder werke, die meeste erotiese liefdesverse bevat. In dié bundel is dit hoofsaaklik afdelings twee en drie wat erotiese verse bevat. Elke gedig in hierdie afdelings gaan om die liefde. Reeds in die kort vers “ek lees jou gedig met die tong” (20) wat afdeling twee inlei, is daar sprake van die liefdespel:

ek lees jou gedig met die tong  
 ek keer dit om soos ’n skuit  
 en lek die vog tussen die gleuwe uit

Dit kom voor asof die geliefde se gedig wat die spreker “lees”, vermenslik word vanweë die feit dat dit “vog tussen die gleuwe” het en die spreker se tong by die “leesproses” betrokke is. Die spreker lees die gedig soos wat geliefdes, nie net hul eie liggame nie, maar ook mekaar s’n tydens seksuele oomblikke verken. Net soos wat water met ’n skuit geassosieer word, is daar ook die betrokkenheid van liggaamsvog wanneer geliefdes seksuele omgang het. In plaas daarvan dat die spreker haar oë gebruik om die gedig te lees, gebruik sy haar tong om dit te lek. Dit dui op die belangrikheid van liggaamlike sintuie en dus ook sensualiteit tydens die liefdespel. Die afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat dit vir die spreker waarskynlik nie soseer gaan om dit wat tydens seksuele omgang gesien kan word nie, maar eerder om dit wat gevoel kan word. Die liefde is immers ’n gevoel wat binne die konteks van die bundel tydens omgang ervaar word. Laasgenoemde kan ook gesien word in die keuse van die woord “gleuwe” wat oop spasies in die geliefde se gedig kan wees en wat die spreker self moet “vul”. Dit is moontlik dinge wat nie tydens intieme oomblikke gesê word nie, maar wat eerder gevoel word. Hier gaan dit dus weer om die geliefdes wat met hul liggame “kommunikeer” tydens die liefdespel. Die spreker kan die gedig soos ’n skuit “omkeer” of soos wat die “ek” die geliefde “jy” se liggaam tydens oomblikke van erotiese spanning kan omkeer (en andersom).

Net soos in die vers “ek lees jou gedig met die tong”, gaan dit in “lapis lazuli” (31-32) ook oor die seksuele genot van twee geliefdes wat mekaar liggaamlik verken. Dit blyk dat daar ’n reis op die water deur die geliefdes afgelê word en hierdie reis is

seksueel. Daar is weer watermotiewe en die suggestie van skeepsmotiewe wat voorkom, met verwysing na die woorde “water”, “golwe” en “drif” wat in die reëls “hoe dryf jy self nie teen die water nie / hoe dein jy oor die golwe van jou drif” voorkom. Die Latynse woord *lapis* beteken “steen” en *lazuli* is die naam van die plek waar dit aanvanklik gemyn is. Hierdie steen is fluweelblou van kleur en ’n simbool van spirituele liefde:

### **lapis lazuli**

ons reis begin  
met skemer

broeiend somers kom die reën  
met riffelende mantels  
die fluweelblou van lapis lazuli  
deur die bome sag  
toe meer gespierd in donker  
voue van gestyfde lakens oor die berg  
en my tuin haal asem  
diep en in  
en uit en jou liggaam ontdooi  
onder die ritseling van my vingers  
my dye spreid wyd oop o die reën  
ruis deur my heupe die grond is nat  
en warm en alles blou en blouer nog  
soos ’n tent wydsbeen  
sprei

ek oop oor jou en jy die stutpaal  
wat my regop anker teen die wind  
tot diep in die nanag  
verseil

hoe dryf jy self nie teen die water nie  
hoe dein jy oor die golwe van jou drif  
en my ligtent se flappe  
wapper wyd  
en vaster oor jou lyf  
die ganse opening intiem gesluit  
oor die ronde gladde  
punt

in die lapis lazuli van reën  
loop die labia oor  
later vou jy my op  
stryk die kreukels glimlaggend uit

ons reis begin  
met son



Die “ons” wat reeds in die eerste versreël voorkom, dui op liggaamlike en geestelike eenwording tussen die geliefdes tydens die aflegging van ’n seksuele reis. Buiten hierdie eenheid wat ’n gelukkige liefdesverhouding impliseer, is daar ook sprake van die atmosfeer wat “broeiend somers” is. Vanweë die verwysing na “somer” gaan dit hier om ’n fase van rywording en vervulling. Die reis wat die geliefdes aflê, begin met skemer. Dit is gewoonlik die tyd van die dag wanneer geliefdes liefde maak. ’n Siklus word voltooi wanneer die reis eindig met die opkom van die son. In die konteks van die gedig blyk die son ’n simbool van lig en warmte te wees wat met die verwysing na “somer”, oftewel ’n fase van rywording in die liefdesverhouding, verbind kan word.

Die spreker assosieer die reën en lapis lazuli met mekaar, vanweë die blou kleur van water én omrede dit die steen van spirituele liefde is en hierdie gedig ook ’n erotiese liefdesvers is. In die gedig word die man se liggaamsvog aan die reën gelykgestel; dit kan afgelei word uit die wyse waarop die reën “kom”: “sag / toe meer gespierd in donker / voue van gestyfde lakens”. Deur middel van trappe van vergelyking word spanning geskep in die wyse waarop die reën val of die geliefde as’ t ware “kom”. Voorbeelde is: “meer gespierd” en “[...] die grond is nat / en warm en alles *blou en blouer* nog” [my kursivering]. Die feit dat die man in “donker / voue van gestyfde lakens” beweeg, impliseer dat hy die ruimte van die vroulike liggaam tydens omgang binnegaan. Vroulike geslagsdele word meer as een maal in Joubert se werk met die voue van lakens of komberse geassosieer. Dit is waarskynlik omrede lakens en komberse in ’n slaapkamer, wat die ruimte van intimiteit is, hoort en omrede die voue van die lakens of komberse soos vroulike skaamdele lyk. Sien byvoorbeeld ook die volgende reël uit die gedig “spelfaset” (21-22): “in die voue van die oesterpienk kombers”. Dit lyk asof die geliefde in “lapis lazuli” ’n seksuele klimaks bereik in die reëls “my dye spreid wyd oop o die reën / ruis deur my heupe die grond is nat”, waar die woorde “ruis deur my” ’n goeie aanduiding hiervan is. Die man voed die grond of bevredig as’ t ware die vrou se seksuele behoeftes, maar ook sy eie seksuele behoeftes. Menigmaal word die man se liggaamsvog met reën, water of die see vergelyk. Nóg voorbeelde in *Lyfsange* hiervan is: “die *sproeireën* van die see / die *soutsmaak* in jou nek / hoe mooi jou naakte lyf / teen verweerde rots gedek” (34) en “n sagte *skoot van donshael* uit jou lyf” (54) [my kursivering]. In “lapis lazuli” word die geliefde vergelyk met ’n “stutpaal” as falliese simbool wat die spreker soos ’n mas

regop teen die wind anker. Die afleiding wat die leser uit hierdie beeld kan maak, is dat die geliefde vir die spreker ondersteuning bied tydens intieme oomblikke, maar ook teen die storms, winde of terugslae van die lewe. Die feit dat die geliefde vir die spreker 'n anker is, dui weereens op 'n gelukkige liefdesverhouding.

In die gedig is die versreël “my dye spreid wyd oop” 'n aanduiding vir die leser dat die vroulike spreker vir die man ontvanklik is. Haar liggaam, met spesifieke verwysing na die skaamdele, word in die gedig aan 'n tuin gelykgestel: “my tuin haal asem / diep en in / en uit”. Die tuin word dus gepersonifiseer en dit kan asemhaal. Laasgenoemde kan ook gesien word in die tipografie van die “in” en “uit” se plasing in afsonderlike versreëls. Nóg voorbeelde van die vroulike geslagsdele wat in dié vers met 'n tuin vergelyk word, is: “die bome sag” en “die grond is nat / en warm”. Die man wat “kom” word vergelyk met reën wat aanvanklik “sag” val en later “meer gespierd” word soos wat dit deur die bome (oftewel die vroulike liggaam) “ruis”. Die vrou se geslagsdele word dan vergelyk met grond wat nat en warm word, as gevolg van die man se reën of liggaamsvog wat daarop “val”. Ook in 'n vers soos “'n middag op Darling” (6) sê die spreker: “druif en dier / word aarde weer / in my lyfskrif / se uitgeblomde tuin”. In “reën” (43) is daar sprake van “hierdie afgestroopte hart se tuin” waar die “hierdie” na die vroulike spreker se liggaam verwys en in 'n vers soos “bedding” (53) word die “ek” se liggaam gesien as 'n tuin wat “reg vir dieper spit” is. Ester (2005:97) skryf in sy artikel oor die “bedding” van “het vrouwelik geslacht met de tuin die erop wacht om bewerkt en ingezaaid te worden”. Die saaiwerk en bewerking van die vrou se “tuin” moet deur die man gedoen word en die implikasie hiervan is dat die vrou gereed vir geslagsgemeenskap is.<sup>18</sup> In “lapis lazuli” word die spreker se liggaam verder gesien as 'n tent, omrede sy haar wydsbeen oor die geliefde spreid. Die “ek”-spreker vou haar oor die geliefde se penis of stutpaal met “die ronde gladde / punt” en die opening van haar geslagsdele word dan “intiem gesluit”. Hier gaan dit om die

---

<sup>18</sup> Joubert se “bedding”-gedig (53) en Esterhuizen se “Aardbewerkings” in *Opslagsomer* (2001:58) reageer op mekaar. Sien byvoorbeeld die versreëls “Daar is ook nog die spit van beddings / die natlei [...]” uit “Aardbewerkings”, asook die slotstrofe van dié gedig:

Daar is ánder welvaart, daar is die plant  
van saad, die stadige groei van groen ...  
O dierbaarste, sovéél ánder bewerkings!  
... *Solank ons net ryk is, liefdesryk, sê jy.*

vrou wat tydens intieme oomblikke die man kan omvou. Sy is die een wie se liggaam 'n binneruimte het wat met die geliefde en die “reën” gevul kan word. Aan die einde van strofe twee en dus in die tweede helfte van die gedig kom dit voor asof die man nie meer in 'n posisie is waar hy tydens seksuele oomblikke leiding neem of in beheer is nie. Die vrou blyk in beheer te wees, want sy sprei haarself bo-oor die man soos 'n tent. Met verwysing na “die labia” kan die leser aflei dat dit die vroulike spreker is wat van binne of “in die lapis lazuli van reën” oorloop. Die versreëls “in die lapis lazuli van reën / loop die labia oor” suggereer dus dat 'n seksuele klimaks deur die vrou bereik is.

Dit kom voor asof Joubert in haar erotiese liefdesverse met gemak die man en vrou se liggame en die eenwording wat daar tussen hulle tydens geslagsgemeenskap ontstaan, (be)skryf. Omdat die digteres vanuit haar ervaringswêreld oor intieme liefde skryf, word daar heelwat aandag gegee aan die vroulike liggaam en fyn sintuiglike waarnemings daarvan, asook die wyse waarop die vroulike spreker tydens die liefdespel deur die man hanteer word. Net soos wat daar spasies, openinge of “gleuwe” as 'n soort geheimenis in die meerderheid van die erotiese liefdesverse teenwoordig is, net só is die vrou se liggaam ook.<sup>19</sup> Hierdie spasies moet deur die leser en die geliefde gevul word. Die leser vul dit met sy/haar verbeelding soos wat die liefdesverse gelees word. Die geliefde vul die vrou se holtes soos wat hy die vroulike liggaam tydens intieme oomblikke verken. Die belangrike motief van die tuin val die leser op en dit sluit aan by die groen kleur van die bundel se omslag. Die vroulike liggaam – meer spesifiek haar skaamdele – word dikwels met 'n tuin geassosieer. Vanweë die groen kleur blyk die tuin oftewel die vroulike spreker vrugbaar te wees en bevind die geliefdes hulle in 'n fase van rypwording in die liefde.

---

<sup>19</sup> Die vroulike liggaam as 'n geheimenis herinner die leser aan die beeld van die baarmoeder as solder; as 'n geheime ruimte wat deur die man betree moet word. Joubert gebruik hierdie beeld in haar gedig “matrys” (30-31) wat in die bundel *So ver en verder* (1976) voorkom en reeds bespreek is. In “kama sutra vir 'n stadsmeisie” (66-67), wat ook in laasgenoemde bundel verskyn, sê die spreker ook die volgende: “want die vrou is rond / geheim / en dig in haarself”.

### 3.6.4 Gevolgtrekking

Die verse wat in eerste afdeling van *Lyfsange* voorkom, handel nog oor 'n vrou se gevoel van verlatenheid ná 'n egskeiding. Van die 44 verse in die bundel, is sowat 33 liefdesverse. Die gedigte wat in afdelings twee en drie volg, is erotiese liefdesverse. Hierdie liefdesverse gaan volgens Kannemeyer (2005:406) om “'n nuwe liefde en 'n herbore jeug”. In teenstelling met die afwesige geliefde in haar vorige werke, blyk die geliefde in *Lyfsange* meer aanwesig te wees. Volgens Kannemeyer (2005:406) is daar “die verskyning van 'n man wat sensueel én woordrats in staat is om ‘die perfekte vers te bed’ en hul liggame in ‘ligte laaie’ [...] te laat brand”. Ontbloting, tesame met die teenwoordigheid van sensualiteit as twee mense liefde maak, het weerloosheid tot gevolg. Hiervan is die spreker in 'n vers soos “oorsprong” (57-58), waar die vrou se geslag “weerloos” ontbloot word, ook bewus. Waar dit gaan om ontbloting en (erotiese) liefde stel die mens hom-/haarself ook kwesbaar in die liefde. 'n Voorbeeld hiervan is die moontlike verlies van intimiteit soos te sien in die titel en bespreking van “inventaris van intieme verliese” (61-62).

*Lyfsange* is 'n bundel wat gaan om die fyn ingesteldheid op en 'n viering van lyflikheid. Anders gestel, handel dit oor 'n vrou wat haarself uitdruk in taal deur middel van liggaamlikheid. Méér spesifiek gaan dit om die put van verskeie beelde uit die vroulike liggaam om kuns te skep – hetsy musiek, dig- of skilderkuns. Dit kan ook wees dat die musiek en skilderkuns vir die digter dien as inspirasiebronne om gedigte te skep. 'n Voorbeeld van waar die vroulike liggaam gebruik is in die skep van 'n vers, is die reël “in die holte van my naam” (52). Uit die woord “naam” kan die leser aflei dat die vrou 'n eie identiteit het waarna sy voortdurend soek. Die woord “holte” kan dui op die vrou as die een met holtes of openinge. Alhoewel die reismotief en 'n verkenningstog van die eie liggaam en die geliefde s'n in die bundel voortgesit word (soos in “lapis lazuli” [31-32] en “foto” [45]), gaan dit om die spreker se selfontdekking en selfinsig en nie net om die vroulike “ek” wat in 'n intieme verhouding die geliefde se liggaam verken nie. Soos genoem, is die vrou die een wat “hol” van binne is. Sy in die een met rondings, kurwes, kontoere, sirkels en golwings wat almal op potensiële vroulikheid en heelheid dui.<sup>20</sup> Sy is ook die een wat met die man gevul kan word en wat lewe in haar kan dra. Die vroulike liggaam word in die

---

<sup>20</sup> Die vroulike holtes kan ook leeg wees en op onvoltooidheid dui.

bundel ook beskou as 'n tuiste wat sekuriteit vir die geliefde bied en hom akkommodeer. Soms word die vroulike spreker selfs aan 'n huis gelykgestel soos gesien in die bespreking van "huis" (51).

Die digteres se liggaam en seksualiteit word dus gebruik om sterk liggaamlike en erotiese verse te skep wat liries-visueel, assosiatief en beeldryk van aard is. Voorbeelde is die versreëls "omdat ek praat met skryf" ("terwyl die son hier sak", 33-35), waarin die vrou as 't ware met haar liggaam "praat" en die woord "lyfskrif" uit "n middag op Darling" (6). Kannemeyer (2005:406) lewer kritiek as hy sê dat: "Hoewel Joubert se verse van 'n sterk beeldende vermoë getuig, bly die belangrikste beswaar steeds die willekeurigheid van die dikwels oordadige en opstapelende metaforiek." Volgens Viljoen (2001:9) stel Joubert haar bloot aan kritiek soos dié van Kannemeyer. Viljoen (2001:9) meen dat "[d]ie sjarme van die bundel in die wyse [lê] waarop die digter haarself oopstel vir die liefde en die koppige wyse waarop sy haar blootstel aan kritiek van oordaad ten einde die vreugdes van die lyf te besing".

### 3.7 *Passies en passasies* (2007)

#### 3.7.1 Inleiding

##### 3.7.1.1 Die titel *Passies en passasies*

Marlise Joubert se sesde bundel, *Passies en passasies*, verskyn in 2007 en is deur Protea Boekhuis uitgegee. Odendaal (2008:201) meen dat die “passies” van die bundeltitel op die rykdom van Joubert se liefdes slaan: “vir haar man en ander geliefdes: vir die Waterberg-kontrei waarin sy grootgeword het, asook vir die Boland waar sy tans woon; vir taal; vir die kunste; vir die baie alledaagse dinge wat die sinne verruk.” Die “passies” wat die digter vir verskillende kunsvorme het, sluit die volgende in: digkuns, tekeninge en skilderkuns, musiek en ritmiese danspassies. Liedagtige tekste en dansliedere dien as inspirasiebronne vir Joubert en dit het ’n invloed op die aard van haar verse. Dit is veral opvallend dat die meerderheid ritmiese en liriese verse in die slotafdeling van die bundel voorkom. In ’n gedig soos “snitte uit ’n oggend: 14. *Tombeau pour Mr. Sainte Colombe*” (41-42), wat ’n verwysing na die rolprent *Tous les matins du monde* se klankbaan is, word die woorde van Pascal soos volg deur die spreker aangehaal: “*Ons is almal onseker en uit pas*”. Hiermee word daar geïmpliseer dat die mens onseker is oor wat die samelewing van hom/haar vereis; oor wat aanvaarbaar en wat onaanvaarbaar volgens die norm is en waar hy/sy “in” die samelewing “pas”. Dit lyk asof feit dat die mens uit ritme of “pas” met die samelewing is, aan sy/haar onsekerheid toegeskryf kan word. Dit sou dus ’n verdere betekenis van die “passies” in die titel kon wees.

Volgens Malan (2007:15) is “passies” in verhoudings egter oorheersend in hierdie bundel en daarom word daar ook op die tema van passievolle liefde in dié bespreking gefokus. In die vers “ons stroom” (81) sê die spreker dat “lywe en *passie* ontheg / jy krimp weer weg”; die vers eindig met “jou mond is gewyn vir / die onversadigde soen” wat passievolle liefde tussen minnaars impliseer [my kursivering]. Hierteenoor word die digter se bewustheid van die liefde se sterflikheid en verval geplaas, soos te sien in die versreëls “Ons liefde dra die rimpels / van veroudering in ’n aftreehuis” uit “(omdigtings) 3” (71) en “as die nagreis kom / dans jy

die passasies van liefde / dans jy teen die droefenis in” uit “*voordragte e.a. sange: 1 staan op, vrou*” (108).

Met verwysing na “passasies” in die bundeltitel, word die verloop van tyd of “the passage of time” gesuggereer. Die afleiding kan ook gemaak word dat die digter ’n passie vir woorde het én dat metapoëtiese verse waarskynlik in die bundel sal voorkom, omrede “passasies” ’n uittreksel van of gedeelte uit ’n teks kan wees. Ek dink byvoorbeeld aan die gedig “winter is nie die beste tyd” (101) waarin die digter-spreker meer as een maal sê “winter is nie die beste tyd vir skryf nie” en waarin sy ook noem dat “die verse reg onder die vel [skuil]”. Hierdie is ook ’n tipiese voorbeeld van vroulike skryfwerk wat uit die vroulike liggaam spruit (*écriture féminine*). Daar is verskeie intertekstuele verwysings na ander literêre vorme – veral die ballade, “slaapliedjie” (82), prieslied (“*sleursang 1: ’n prieslied vir die die reën*”, 119-121) en “lentebrief” (104-105) [my kursivering]. Die enigste vers in die bundel waarin die woord “passasies” voorkom, is in “*voordragte e.a. sange: 1 staan op, vrou*” (108): “as die nagreis kom / dans jy die *passasies* van liefde / dans jy teen die droefenis in” [my kursivering]. Dié gedig uit die reeks “*voordragte e.a. sange*” is ’n verwerking en herdigting van Peruviaanse liedere.

### 3.7.1.2 Omslag

In ’n persoonlike onderhoud wat ek met Joubert (2011) oor *Passies en passasies* gevoer het, noem sy dat Jerome Rothenberg se boek *Technicians of the sacred: a range of poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* (1985) haar inspirasie vir die laaste afdeling in die bundel was. Die boek bevat oertekste van stamme wat meestal verbaal oorgedra is (Woudstra 2011:8). Volgens Joubert (2011) het die liedagtige toon van hierdie tekste, die dansliedere en onbekende kulture tot haar gespreek. Die mandala kom herhaaldelik in Rothenberg se boek voor, vandaar dan ook die sirkelvormige kriptogram op die voorblad van en plantaardige tekeninge in *Passies en passasies* (sien addendum F). Die kriptogram kan deur die leser as ’n soort dokument in geheimskrif beskou word wat onder andere op vroulikheid, vrugbaarheid, die lewensiklus, heelwording en genesing dui. ’n Voorbeeldvers van laasgenoemde is te vinde in die slotafdeling “*sleursang 2: inventaris van goeie en slegte drome om vroue te genees wat verlang na afwesige bemindes*” (122-123).

Hambidge (2008:8) skryf in haar resensie dat die Sanskrit of die Oosterse simbool op die buiteblad op heelheid of individuasie, wat in die psige plaasgevind het, dui. Nóg interpretasiemoontlikhede vir die kriptogram is dat dit beweging oftewel 'n ongedanste dans<sup>21</sup> kan simboliseer óf dat dit deur die leser as 'n tipe labirint beskou kan word wat hom/haar op 'n mistieke ervaring voorberei (Woudstra 2011:8-9). Dit kan verder dui op herhaling of roetine; op die vrou wat haar daaglikse met eindelose huishoudelike take bemoei. Volgens Lourens (2009:5) word die huis in *Passies en passasies* nie juis as beklemmende ruimte uitgebeeld waarin die vrou haar besig hou met slopende take nie, maar eerder as kreatiewe ruimte wat deur positiewe sintuiglike ervarings en introspeksie getipeer kan word. In sommige verse wat in die bundel voorkom, word die tradisionele rolle van die vrou binne die huislike ruimte ondermyn. 'n Voorbeeld is die volgende reëls uit die gedig "Eva" (13-14): "die vrou wat haar hand op die stoof verbrand / en die een wat haar vinger sny met 'n groentemes" en die een wat "haar trouing in 'n brander verloor / haar kind in die maling van 'n somerstad / vir altyd verloor".

Daar behoort kennis van die herfsagtige kleurgebruik in en simboliek van die kriptogram op die bundelomslag geneem te word. In die herfs berei die mens hom/haar voor op die koue wintermaande. Later in die bundel, in afdeling drie getiteld "winterbriewe e.a.", skryf die digter ook verse wat handel oor verlange, die besef van die mens se verganklikheid en 'n dogter se losmaak van haar moeder (soos afgelei kan word uit die gedigtitel van 'n vers soos "middernag, 'n brief aan Marcelle" [94-95]). Dit is asof die digter die leser ook op die verskillende verliese en afskeide in die derde afdeling van die bundel wil voorberei. Die bruin en geel kleure kan op vrugbare grond, waaruit nuwe lewe of groen plantjies spruit, dui. Op 'n soortgelyke manier is die vrou ook vrugbaar en 'n lewegewende bron. Rooi simboliseer liefdesgeluk en verwonding wat 'n hooftema in Joubert se werk is. Verskeie temas in die bundel word opgeroep deur die gebruik van blou, onder andere droomagtigheid<sup>22</sup>, terneergedruktheid of somberheid, introversie en water

<sup>21</sup> Die sirkelvormige kriptogram kan die leser ook aan die kinderspeletjie patertjie-langs-diekant ("ring-a-ring o' roses") laat dink.

<sup>22</sup> Die leser kan byvoorbeeld dink aan die herhaling van "om te droom" uit "*sleursang 2*: inventaris van goeie en slegte drome om vroue te genees wat verlang na afwesige bemindes" (122-123). Die herhalings met die inkanterende effek, die intuïtiewe assosiasies



(Woudstra 2011:10). In *Passies en passasies* is water nie net 'n simbool van vloeibaarheid en vroulikheid nie. Dit word ook geassosieer met die man, soos te sien in die tweede afdeling se inleidende aanhaling deur Anne Carson: "Water is something you cannot hold. Like men." Net soos wat woorde die digter voortdurend ontglip, net só het die vrou slegs tydelik die vermoë om 'n man en intieme oomblikke saam met hom as 't ware "vas te vang". In "voordragte e.a. sange: 2 hom het ek lief" (109) sê die spreker: "hom het ek lief / soos water / wat na my toe kom / water / wat om my kom / en kom". Die man word dus gelykgestel aan water wat die vroulike ekspreker nader, omring en haar holtelike kan vul. Dit lyk asof sy opgeneem of geabsorbeer word in die water wat vir die leser 'n aanduiding is dat die spreker vervul is in die liefde wat sy vir die man het soos wat water 'n houër of kruik kan vul. Die reëls "hom het ek lief" word ook in die gedig herhaal, wat hiërdie vermoede van liefdesvervulling ondersteun. Lourens (2011:67) meen dat die vooropstelling van die vloeibare (water) en die natuurlike (ritmes van die dag en nag) verder die geordende aard van patriargale strukture ondermyn.

### 3.7.1.3 Opdragte en motto

Die bundel *Passies en passasies* is aan niemand spesifiek opgedra nie, maar sommige verse is wel aan die digter se kinders opgedra. Dié verse is veral te sien in die derde afdeling, byvoorbeeld "middernag, 'n brief aan Marcelle" (94-95) en "by die afsterwe van 'n pa" (97) wat aan Pierre opgedra is by die afsterwe van sy biologiese vader. Die bundel se inleiding is 'n aanhaling uit die inkantasies van "The midnight Velada" van María Sabina wat deur Alvaro Estrada vertaal is en in Rothenberg se boek *Technicians of the sacred: a range of poetries from Africa, America, Europe & Oceania* opgeneem is (Joubert 2011:3 en 128). María Sabina was die eerste hedendaagse Meksikaanse tradisionele geneesheer, sjamaan of *curandera*. Sy kon

---

en bewussyn van kontinuïteit maak, volgens Lourens (2009:7), van hierdie gedig 'n voorbeeld van Irigaray se *parler femme* oftewel *womanspeak*. Deur die teenstrydige dinge wat opgenoem word (byvoorbeeld "om te droom dat jy bid / om te droom dat jy owerspelig is" of "dat jy ja sê vir 'n huweliksaansoek / om te droom dat jy klaar is met jou man"), word die logosentriese lys, denkstrukture en ordening van 'n patriargale sisteem ondermyn (Lourens 2011:69).

deur middel van sampioene genesing bring en met die opperwese kommunikeer. Die *velada* word beskou as 'n belangrike reinigingsritueel wat mense in staat stel om met die geheiligde in kontak of noue verbinding te tree:

I am the Morning Star woman, says  
I am a woman comet, says  
I am the woman who goes through water, says  
I am the woman who goes through the sea, says

In hierdie aanhaling sê die vroulike “ek” wie sy is en die herhaling van “woman” dui op die belangrikheid van die hele ervaring en ingeseteldheid van vrouwees. Die herhaling van “I am” en “woman” is dus vir die leser reeds 'n aanduiding dat vroulike identiteit beklemtoon word en dat dit dus 'n belangrike tema in die bundel gaan wees. Met verwysing na “water” en “sea” kan die leser ook die afleiding maak dat daar 'n voortsetting van die watermotief, wat gewoonlik vroulike vrugbaarheid en vloeibaarheid simboliseer, in Joubert se *Passies en passasies* gaan wees. Water kan natuurlik ook trane van hartseer simboliseer en dit kan aan 'n geliefde se verwonding óf die spreker se verlange na haar kinders wat ver van haar af is, toegeskryf word. Soos genoem, is dit nie net die vrou nie, maar soms ook die man wat in *Passies en passasies* met water geassosieer word.

In Lourens (2009:2) se artikel “Die voortsetting van die Afrikaanse vroulike tradisie: Marlise Joubert se *Passies en passasies* (2007)” is dit duidelik dat kritici en akademici op die ervaringswêreld en ingesteldheid van vrouwees in Joubert se sesde bundel fokus. Lourens (2009:2) verwys onder andere na Hambidge (2008:8) wat *Passies en passasies* as 'n “intens vroulike bundel” bestempel en Odendaal (2008:201) wat daarop wys dat “'n spesifieke vroulike ervaring vooropgestel word”. Die geheelindruk wat dié bundel op Du Plooy (2008:13) gemaak het, “[...] is dié van vroulikheid, nie feministies nie, nie ‘feminien’ in die sin van blommerig en week nie, geen spesifieke soort vroulikheid nie, maar 'n omvattende en inklusiewe vroulikheid wat vroulike belewenis en ervaring op verskillende vlakke en vanuit verskillende hoeke verken.” In hierdie bespreking van *Passies en passasies* fokus ek spesifiek op die verwoording van 'n vrou se ervarings en haar ingesteldheid binne liefdesverhoudings en die huwelik.

### 3.7.1.4 Die bundelstruktuur

Die bundel het vier afdelings: (I) “die omsingelde huis”, (II) “passies”, (III) “winterbriewe e.a.” en (IV) “sleursange”<sup>23</sup>. Afdeling I word deur ’n aanhaling van Anne Waldman se “Fast speaking woman” ingelei (Joubert 2007:7).

I'm an abalone woman  
 I'm the abandoned woman  
 I'm the woman abashed, the gibberish woman  
 the aborigine woman, the woman absconding  
 the absent woman  
 the transparent woman  
 the absinthe woman

the woman absorbed, the woman under tyranny  
 the contemporary woman, the mocking woman  
 the artist dreaming inside her house

Ook in hierdie aanhaling lyk dit asof die vrou haarself aan die leser voorstel. Dit gaan hier om die vrou en haar identiteit, asook die belangrikheid van die huislike domein wat ’n deel van haar identiteit vorm. Die vrou sê dat sy die volgende is: sy is die vrugbare een wat, soos Venus, uit die see gebore is (“abalone”), sy is die een wat dikwels afgeskeep (“abandoned”) word, die verleë (“abashed”) een, die een wat ’n war- of brabbeltaal praat (“gibberish”), die inboorling soos ’n “aborigine” van Australië, die wegloper (“absconding”), die afwesige en geïntoksikeerde een (“absent” en “absinthe”), die deursigtige (“transparent”), die een wat geabsorbeer of “opgesuig” word in ’n manlik-geörienteerde samelewing (“absorbed”), die vrou onder tirannie (“tyranny”), die hedendaagse (“contemporary”) vrou, die spottende (“mocking”) een en die kunstenaar wat in haar huis droom (“the artist dreaming inside her house”). Hierdie aanhaling van Waldman handel duidelik oor die vrou wat onderdruk of ingeperk word en as “die Ander” beskou word in ’n samelewing van manlike dominansie. Tóg gaan sy kreatief te werk en floreer sy onder dié moeilike omstandighede binne die huisruimte. Die laaste reël van hierdie aanhaling bevat belangrike temas en motiewe wat in Joubert se werk en veral in *Passies en passasies* voorkom, naamlik kunstenaarskap, vroulike identiteit, die huislike domein en die droommotief. Die feit dat afdeling een se titel “die omsingelde huis” is, suggereer dat die huis waarin die vroulike spreker haarself bevind deur iets of iemand bedreig word en dít geniet vervolgens aandag.

<sup>23</sup> (IV) “sleursange” is verkeerdelik op bladsy 107 as “III” genommer.

In 'n vers soos “12. *Les Pleurs*” (40-41) uit die reeks “snitte uit 'n oggend”, wat gebaseer is op die klankbaan van die Franse rolprent *Tous les matins du monde*, bevind die vrou haar weereens in 'n afgesonderde ruimte van 'n ateljee waarin dit lyk asof sy besig is met skilderkunswerke (“peins afgesonderd in jou ateljee / tussen verf en terpentyn”). Dit is egter meermale die huis wat vir die vrou 'n ruimte bied waarin sy veilig kan voel, haarself uitleef en kreatief kan wees. Vandaar dan die afdelingtitel “die omsingelde huis”. Met die eerste oogopslag wonder die leser wie of wat die vroulike spreker se huis “omsingel”. In die gedig “Eva” (13-14) kom die woorde “my omsingelde huis” weer voor en hiérin is dit duidelik dat die spreker se huis deur vroue omring word wat verontreg of onderdruk word. Die spreker wonder dan “hoeveel van hulle is ek en nie ek nie / hoeveel van hulle versamel onstigtelik / smekend of skreeuend buite my huis” (14). In sommige verse is daar by die spreker dikwels 'n bevrydingsdrang; om weg te breek van die huislike omstandigheid of die kamers waarbinne sy kreatief is, soos te sien in die versreëls “brand hierdie huis / brand dit blou” en “sy is vry om te vlieg / om hemel en hel gloeiend te verf” uit die vers “as winter brand” (22-23), waar Joubert skryf oor Frida Kahlo se blou huis. Dit lyk asof die digter poog om die vrou van haar ingeperktheid binne die huis te verlos, deur haar óf as buitestander uit te beeld (soos byvoorbeeld in “Eva”, 13-14), óf deur die onderdanige vrou te laat wegbreek uit haar omstandighede waar die man in die oorheersende posisie is (soos in “droogvoets” [55-56], wat in afdeling twee voorkom).

Omdat die huis 'n belangrike deel van die vrou se identiteit vorm, word dit gewoonlik gebruik om die vrou se posisie in en die aard van 'n liefdesverhouding uit te beeld. Die vrou is met ander woorde vertrou met die huislike milieu en sy druk haarself en die aard van haar verhoudings in taal hierdeur uit. In *Passies en passasies* is daar sprake van die vrou wat haar grense binne die huwelik verskuif. Dit is veral te sien in verse waarin die vroulike spreker van die man wil afstand doen, omrede hy haar binne die huislike omgewing en huwelik wil inperk (soos te sien in die reëls “hy stoor haar in 'n vierkantige huis<sup>24</sup> / gom haar vas op 'n kil blokkiesvloerbed” uit “droogvoets”

---

<sup>24</sup> Die vierkantige huis kan teenoor vroulike rondings en kurwes geplaas word. Die sirkel is dikwels 'n simbool van die baarmoeder en vroulikheid.

[55-56]) óf weens sy afwesigheid (soos te sien in “*sleursang* 2: ’n inventaris van goeie en slegte drome om vroue te genees wat verlang na afwesige bemindes” [122-123]).

Buiten die verskeie artistieke velde, soos genoem in die bespreking van die bundeltitel, bevat die tweede bundelafdeling meestal liefdesverse wat handel oor vorige minnaars in die digteres se lewe en die huwelik. Volgens Hambidge (2008:8) word daar in hiérbie bundel van Joubert ’n lewensreis weergegee, asook uiters intieme belydenisse (soos ontmaagding en liefdesverraad). In sy artikel “Opmerkings oor die Versindaba en vyf nuwe bundels uit Protea Boekhuis” meen Odendaal (2008:203) die volgende oor die “passies”-afdeling in *Passies en passasies*: “Soms doen dié pragtige liefdesverse simbolisties aan in hulle klank-, kleur-, en beeldweelde, en oorstyg hulle die verstandelik-logiese”.

Die Joodse digter Yehuda Amichai blyk ’n belangrike inspirasie vir die digter te wees as dit kom by die skryf van liefdesverse. Joubert (2008:15) sê: “Amichai is ’n digter by wie die liefde sentraal staan, hetsy vir ’n beminde of vir sy land en mense. Hy kan intiem en in detail skryf oor die landskap, geloof, die dood en die liefde.” Die “(omdigtings)” (70-73) is herskrywings van Amichai se verse wat tot die digter gespreek het. Die volgende word in die subtitel van “(omdigtings)” (70-73) genoem: “verse geïnspireer deur die poësie van Yehuda Amichai en bedoel as ’n huldeblyk aan die ontslape digter”. Joubert dra selfs ’n vers, getiteld “sjalom, Amichai” (76-77), aan hom op.

Verse uit afdeling drie (“winterbriewe e.a.”) geniet minder aandag in dié bespreking, omrede daar geen liefdesgedigte hierin voorkom nie. Soos genoem, handel verse uit hierdie afdeling oor die gemis aan of verlange na vriende, kinders en mededigters. Met betrekking tot laasgenoemde, is dit duidelik dat die winter vir die digter ’n seisoen is wat op emosionele koue en gestrooptheid dui. Volgens Crous (2007:4) word daar in die derde afdeling “veral geskryf oor die winterlandskap en emosionele kaalte wat dikwels daarmee gepaardgaan. Daar word selfs versug dat dié seisoen nie die beste tyd vir skryf is nie, maar dit word ondermyn deur ’n besondere wintervers met sy truie, stewels en ‘elke woord (wat) pyn soos sneeu op die tong’

(101)". Odendaal (2008:203) is van mening dat die gedigte in hierdie afdeling handel oor "afskeid, ontbering, vergetelheid of verganklikheid".

Soos genoem, het Jerome Rothenberg se boek (*Technicians of the sacred: a range of poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* [1985]) as inspirasiebron vir die digter gedien en het sy besluit om die laaste afdeling by die bundel in te sluit. In party gevalle is die struktuur van verse wat tot Joubert gesprek het gebruik, terwyl ánder verse vertaal en verwerk is. In hierdie verse gaan dit dikwels weer om die liefde; om hulde wat aan die liefde, in die vorm van 'n liedagtige gedaante, gebring word. In sommige van die verse wat in hierdie afdeling voorkom, tree die spreker in gesprek met die geliefde (byvoorbeeld in "5 waarskuwings" [114-115] en "7 soos alle oggende..." [117-118] uit die reeks "voordragte e.a. sange"), terwyl ánder verse handel oor die geliefde ("sleursang 4: 'n pryslied vir die bruidegom", 125-127) of die vrou in haar uiterste kwesbaarheid in die liefde ("sleursang 2: inventaris van goeie en slegte drome om vroue te genees wat verlang na afwesige bemindes", 122-123). Die titel van die slotafdeling, "sleursange", is 'n nuutskepping van Joubert wat waarskynlik na aanleiding van die aard van nie-Westerse kulture se rituele dreunsang geskep is. Die woord "sleur" kan daarop dui dat die digter vroue wil aanmoedig om weg te doen met die "sleur" van daaglikse en waarskynlik veral huishoudelike take; met die ou gang of gewoontes wat hulle volg sonder om enigsins meer daaroor na te dink. Sy wil vroue as 't ware "wakker" maak om te beseef dat hulle ook veronderstel is om in die daaglikse gang van sake vir hulself en waar nodig vir ánder op te staan, soos te sien in die inleiding van die slotafdeling wat 'n gedeelte van 'n Peruviaanse danslied is.

Wake up, woman  
Rise up, woman  
In the middle of the street  
A dog howls

Hoewel die reëls "In the middle of the street / A dog howls" die indruk skep dat 'n hond se geblaf algemeen is, kan dit ook onheilspellendheid simboliseer. Dit is asof die digter die leser, waarskynlik vrouelesers weens die feit dat 'n vrou of "woman" deur die spreker in die aanhaling aangespreek word, paraat wil maak vir enige gebeurlikheid wat gaan volg. Dit kan ook uit die eerste reël afgelei word, waar die spreker vir die vrou sê om wakker te word oftewel op haar hoede te wees. Die woord

“sleur” kan “talm” beteken en kan dus dui op ’n saak wat langzaam vorder. In hiërdie verband ondersteun die woord “sleur” moontlik die lang, uitgerekte “sange” in die bundel.

In hierdie bespreking word daar aandag gegee aan die belangrikheid van die huismotief wat deurgaans in Joubert se werk voorkom. Die huislike ruimte word nie net beskou as ’n veilige “hawe” waar die geliefdes na toe kan terugkeer en waar hulle hulself, veral tydens intieme oomblikke, van die res van die wêreld kan afsonder nie. Die vroulike spreker voel soms ingeperk binne die huislike milieu en ’n rede hiervoor kan die aard van haar huwelik, wat sy in sommige gevalle as beklemmend ervaar, wees. Daar word dus op die huismotief gefokus, omdat dit lyk asof die vroulike spreker haarself en die aard van haar liefdesverhoudings deur middel van haar onmiddellike huislike omgewing uitdruk.

### 3.7.2 Die vroulike ervaring van die liefde en die uitdrukking daarvan binne die huislike domein

Soos in Joubert se vorige bundels, word die belangrikheid van die huislike domein waarin die vroulike ek-spreker haarself bevind en wat ’n deel van haar identiteit vorm, in *Passies en passasies* voortgesit. Die huis word soms aan die (vroulike) liggaam gelykgestel óf daar word van personifikasie gebruik gemaak, byvoorbeeld “jy vertel / ...] / oor monde waar jy nooit wou woon nie” (“jy vertel”, 24).<sup>25</sup> In die eerste afdeling, met die veelseggende titel “die omsingelde huis”, suggereer die woord “omsingel” dat die huis met die vrou daarin omring en dalk selfs bedreig word. Die vrae wat by die leser ontstaan, is: “Wat bedreig moontlik die vrou en waarvoor is sy kwesbaar?” Die feit dat die meeste gedigte in hierdie afdeling oor verskillende vroue handel, laat die leser vermoed dat dit vroue is wat die spreker bedreig. In die gedig “Eva” (13-14) vra die spreker haarself die volgende af: “hoeveel vroue is daar wat was en wag / [...] / hoeveel vroue spoel uit / in lakens van vergetelheid sterf vermink”, asook “hoeveel vroue sterf onder versmorende mantels van die nag / en hoeveel van hulle is ek en nie ek nie / hoeveel van hulle versamel onstigtelik / smekend of skreeuend

---

<sup>25</sup> Hierdie reëls herinner die leser aan die vers “huis” (51) wat in Joubert se bundel *Lyfsange* (2001) voorkom en waarin die vroulike spreker herhaaldelik sê: “my huis is ’n mond”.

buite my huis / my omsingelde huis”. Hieruit kan die leser aflei dat dit wel vroue is wat die spreker bedreig en dat hulle op die een of ander manier onderdruk of verontreg word met verwysing na woorde soos “spoel uit”, “vergetelheid sterf vermink”, “sterf onder versmorende mantels” en “smekend of skreeuend”. Die spreker noem dat sy wonder hoeveel van hiërdie vroue sy is en hoeveel nie. Die feit dat sy daarvoor wonder, impliseer dat sy waarskynlik deels met hierdie vroue kan assosieer vanuit haar ervaring binne die huislike ruimte en die huwelik. Dit kan dus wees dat die vroue die spreker nie net uit desperaatheid bedreig nie, maar dat sy ook deel van die groep onderdrukte en verontregte vroue, wat na vryheid hunker, uitmaak. In die konteks van die gedig verskuif die spreker immers haar grense, deurdat sy nie soos ’n tuisteskepper optree nie. Sy is eerder ’n vrou wat “die pad byster raak”, “haar identiteit en haar beursie verloor”, “haar man in haar verbeelding ontman”, “met dronkverdriet *haar grense / verskuif*”, “haar man verkul”, “haar hand op die stoof verbrand”, “haar vinger sny met ’n groentemes”, “boetes kry”, “tronksit oor diefstal”, “haar trouing in ’n brander verloor”, “haar kind [...] / vir altyd verloor” [my kursivering]. Dit lyk dus asof die vroulike “ek” haar grense verskuif, omrede sy (net soos die vroue wat haar huis omring) na vryheid hunker wat sy moontlik nie het nie. Uit die versreël “haar man in haar verbeelding ontman”, kan die leser aflei dat dit waarskynlik weens manlike onderdrukking en inperking is dat die vrou in haar verbeelding hierdie daad wil doen.

Die vrou blyk nie net ’n slagoffer van ’n patriargale sisteem te wees, soos byvoorbeeld te sien in “vrou in Afganistan” (20-21), nie. Sy is ook kwesbaar in haar eie liggaamlikheid (soos te sien in “loslating”, 29) en ook in die liefde (soos byvoorbeeld te sien in “*sleursang 2: inventaris van goeie en slegte drome om vroue te genees wat verlang na afwesige bemindes*”, 122-123). Soos genoem in die bespreking van Joubert se *Lyfsange* (2001), is geliefdes veral tydens intieme oomblikke kwesbaar. Ek verwys na ’n vers soos “Ballade vir die minnaars” (68-69) as voorbeeld waarin die geliefdes se ontbloting tydens die liefdespel weerloosheid tot gevolg het: “En sy toon hom meteens haar honger mond / En sy toon hom meteens die skeure in haar hart”, asook “En sy woorde ryg oor hare saam met stiltes en verlange / En vind gestalte in die uitroep van haar liggaam”. Met betrekking tot die liefdestema, sluit *Passies en passasies* aan by Joubert se vorige werk in dié opsig dat ontbloting tydens intieme oomblikke weerloosheid in die liefde tot gevolg het.



Alhoewel daar in die bundel 'n sterk neiging van die vroulike spreker is wat haarself van die ingeperktheid van die huislike milieu wil bevry (sien “as winter brand”, 22-23), bied dié huislike omstandigheid ironies ook vir haar 'n ontsnapruimte; 'n positiewe en kreatiewe ruimte waarin sy skeppend kan wees. Daar kan in hierdie verband byvoorbeeld gedink word aan “kliptaal 2” (79-80) waarin die spreker sê: “in die slaap se kliptaal woon / ek in die aarde en bou 'n huis / met al die woorde wat jy lees”. Dit handel in laasgenoemde aanhaling nie net oor die huis in geheel nie, maar ook om die spesifieke ruimte van die slaapkamer waarin die spreker tydens haar drome skeppend met woorde omgaan. In die digter se slaap gaan sy dus kreatief te werk as sy 'n vers as 't ware “bou” met die woorde wat die leser lees. Die beeld van die digter wat 'n vers met woorde “bou” word vergelyk met 'n bouer wat 'n huis met bakstene en sement bou.<sup>26</sup> Volgens Lourens (2009:5) “slaag die digter daarin om die bedreigende magte te besweer, onder meer deur die werking van kuns, sodat die vrou die huis as haar outentieke ruimte kan aanvaar.”

Die vroulike spreker druk haarself en haar ervaring van die liefde uit deur middel van haar ervaringswêreld, waarvan die huislike domein 'n belangrike deel is. Die volgende versreëls is voorbeelde in hiérdie verband: “om hulle van kop tot toon te *bedien* / om skilletjies van *die uitgetrapte hart* / heerlijk *op stowe te laat prut*” (“meisie met die lyf”, 31-32), “dit het gebaat / om 'n *vensterlose hut van haar hart* te maak / om *afgeskerm die kruike* te las elke naat”<sup>27</sup> (“bruidegom”, 59) en “En sy ken die gesprek tussen *tafeldoek en eetgerei* / en *die mes* en *die vurk* van soveel jare”, asook “En *die mes* en *die vurk van jaarlange saamwees* / En hulle sal die woorde geniet wat brood geword het / *Soos brood sal hulle mekaar bly eet en vermeerder* /

---

<sup>26</sup> Dit herinner die leser aan die vers “in die Karooveld” (10) wat in *Lyfsange* voorkom en reeds bespreek is (Joubert 2001:10). Dit gaan om die digter wat voortdurend probeer om woorde “vas te vang” en die wyse waarop die woorde haar ontglip.

<sup>27</sup> Die kruik of kleipot is 'n motief wat herhaaldelik in Joubert se werk voorkom. Dit word gewoonlik met vroulikheid geassosieer. Die leser kan byvoorbeeld dink aan die omslagkunswerk van Joubert se bundel *Ontruiming* (1986) (sien addendum D), asook die gedig “blou” (34) wat in dié bundel voorkom en waarin die spreker sê: “'n kleipot skeur *haar* inhoud los” [my kursivering].

Want hy het besluit om sag te wees” (“Ballade vir die minnaars”, 68-69) [my kursivering]. In dié voorbeelde gaan dit om hartsake en die vrou wat haar gevoelens uitdruk deur die vertroude huislike domein of deur voorwerpe wat daarin voorkom. Die vers “meisie met die lyf” (31-32) handel byvoorbeeld oor die “meisie” wat vrugteloos op soek is na liefdesvervulling in ruimtes wat vir haar bekend is, soos: “haar pospakkietuin”, “haar La-Z-boy in Hazyview” en “haar *room with a view*”. Die vrou is die een wat omgee vir haar geliefdes; wat hulle in die huis met voedsel, maar ook met haar eie liggaam bedien soos afgelei kan word uit “om hulle van kop tot toon te bedien / om skilletjies van die uitgetrapte hart / heerlike op stowe te laat prut”. In sommige gevalle word daar nie eksplisiet na die huislike omstandigheid of ’n bepaalde vertrek binne die huis verwys nie, maar die leser kan dit dikwels aflei. Uit die reëls “op stowe te laat prut” (31) en die noem van eetgerei in “En sy ken die gesprek tussen tafeldoek en eetgerei / en die mes en die vurk van soveel jare” en “[...] die mes en die vurk van jaarlange saamwees” (68-69) kan die leser die afleiding maak dat die vroulike spreker haar liefdeservaringe deur die kombuisruimte en die voorwerpe of aparate wat daarin voorkom, uitdruk.

Dit gaan egter nie net om die vrou wat hunker na liefdesvervulling in vertrekke wat vir haar bekend is nie, maar dikwels ook om die vrou wat poog om haarself van onderdrukking en ingeperktheid binne die huislike omgewing te bevry weens onderdrukking en ingeperktheid binne die liefdesverhouding. Ek dink in hierdie verband aan die versreëls “hy stoor haar in ’n vierkantige huis<sup>28</sup> / gom haar vas op ’n kil blokkiesvloerbed” en “totdat sy alles herskommel / kind vat / huis vat / mank / uit die vate rol” uit “droogvoets” (55-56) wat later in die bespreking aandag geniet. Dit handel in hiërdie versreëls oor ’n vrou wat in haar huwelik en in die huis onderdruk en ingeperk word, maar wat later alles “herskommel” as sy vir haarself opstaan en “vat” wat sy dink haar toekom, naamlik die kind en die huis. Die vrou bevry haarself dus uit die beklemmende aard van die huislike omstandigheid en die huwelik wat toegeskryf kan word aan manlike onderdrukking.

---

<sup>28</sup> Die vierkantigheid van die huis kan teenoor ’n sirkel geplaas word. Die sirkel kan op vroulike rondings, kurwes, holties en potensiële heelheid dui, hoewel daar ook die moontlikheid is dat dit op leegheid en onvoltooidheid kan dui. Die reguit lyne van ’n vierkant kan hierteenoor ’n aanduiding van manlike logiese strukture wees.

### 3.7.2.1 Die huis as veilige “hawe” vir minnaars

Soos afgelei kan word uit die gedigtitel “hawehuis 2” (65-67), is die huis soos ’n veilige hawe vir die vroulike spreker in hierdie gedig. Daar is ook sprake van “die bruinegebakte bodems van ons land / bruin soos die vroue in hawens / wat onder sinkdakke staan / geboë oor tafels”. Die implikasie van hierdie reëls is dat die bruin vrouearbeiders diegene is wat die land onder moeilike omstandighede (met verwysing na “bruinegebakte”) “voed”. Die vrou word hier uitgebeeld as die een wat omgee; die versorger en ook as die een wat (soms met haar eie liggaam) ánder bedien en voed. Die spreker vertel verder van die verskillende vertrekke (“sitkamer”, “kuierkamer”, “eetkamer”, “kombuis”, “badkamer” en slaapkamer”) in haar huis en beskryf dit as “ruimtes van inkeer en verkeer”. Dit is dus ruimtes waarin die vrou daaglik beweeg en haar met huishoudelike take besig hou, maar waar sy ook ín haar “self” keer en selfondersoek instel. In die laaste vier strofes van die vers word daar klem gelê op die minnaars wat in bepaalde vertrekke van die huis, soos die kombuis, bad- en slaapkamer, beweeg en intiem verkeer. Die laaste vyf strofes lui soos volg:

kombuis  
 waar alles eindig  
 die opvou van ’n tafelgesprek  
 die afdek van elke fyngemaalde woord  
 die afspoel van die gesprek se kaalgestroopte bord  
 en die afdroog van ons oë tot ’n skoner glans  
 versadig so versadig aan mekaar  
 hier pak weg tot later  
 kaste toe en laaie dig  
 die katte krul in die laaste hitte van die stoof weer op  
 ons skakel ligte af  
 loop deur die geykte gange van die huis  
 met geloof meer hoop en groter liefde  
 hierdie drie  
 tot by die laaste oorgang na die nag

badkamer  
 warm en lig  
 terwyl die wind buite waai  
 en iewers in die tuin met ’n kiewiet speel  
 terwyl ek langs jou op die vloer sit  
 oor die rand van die bad na jou kyk  
 so stil en drywend in naakte water –  
 later wou ek nog onthou waarvan  
 het ons woorde dan so murmelend vertel

maar dit bly ontwyk borrel weg in seep  
en spons en

slaapkamer  
van nag liefste  
nag

ons: inmekaar  
vasgemeer tot môre toe  
om weer en weer hier aan te kom

Hiérdie gedig van Joubert herroep een van haar vorige verse uit *Lyfsange* (2001), “inventaris van intieme verliese” (61-62). Net soos in laasgenoemde vers, wil dit voorkom asof die spreker in “hawehuis 2” die leser deur verskeie vertrekke in die huis lei soos wat ’n eiendomsagent ’n moontlike koper deur die huis sou lei. Sy begin by die sitkamer, wat ’n kuierkamer of gesellige vertrek is, gevolg deur die eetkamer en kombuis. Na afloop van die maaltyd in die kombuisruimte, word die geliefde en ook die leser voorberei op moontlike intieme oomblikke wat tussen die geliefdes gaan plaasvind. Waar alles na die maaltyd in die kombuis “eindig” (soos te sien in die gebruik van die woorde “opvou”, “afdek”, “afspoel”, “afdroog”, “pak weg”, “kaste toe en laaie dig” en “skakel ligte af”), begin die liefdespel in meer intieme vertrekke soos die bad- en slaapkamer. Daar word afwagting en spanning geskep in die ooploop tot die liefdespel deur middel van trappe van vergelyking (“met geloof *meer* hoop en *groter* liefde”) [my kursivering]. In laasgenoemde, wat ’n toespeling op 1 Korinthiërs 13 is, is die liefde nie net in die oortreffende trap nie – dit oortref ook alles.

Net soos in “inventaris van intieme verliese” (Joubert 2001:61-62), gaan dit ook in “hawehuis 2” om die mens se weerloosheid wat gepaardgaan met ontbloting tydens intieme oomblikke. Die vroulike spreker sit op die vloer langs die bad en sy kyk na die geliefde terwyl hy besig is om te bad. Met die gebruik van woorde soos “warm en lig” teenoor die “wind” wat “buite waai” word ’n intieme atmosfeer geskep wat bydra tot vurige en passievolle liefde wat moontlik gaan volg. Die man dryf in stilte “in die naakte water” en hiermee word waarskynlik bedoel dat die man wat van sy klere gestroop of kaal is in sy weerloosheid met die helderheid, skoonheid, deursigtigheid en suiwerheid van water geassosieer word. Die man word omring met die vloeibaarheid van water en dit is ironies dat die man geassosieer word met iets wat gewoonlik vroulikheid simboliseer; wat dui op vloeibaarheid en sagtheid. Myns

insiens intensiever dit, tesame met die gebruik van die woord “stil”, die teerheid en kwesbaarheid van die man in sy naaktheid. Dit lei die leser ook terug na die aanhaling van Anne Carson: “Water is something you cannot hold. Like men.” (45). Waar die spreker langs die bad sit, kan sy die ontblote man in sy kwesbaarheid vir ’n oomblik deur waarneming vasvang, totdat dit haar soos ’n seepbel ontglip.

Die gedig “hawe huis 2” blyk ’n vers te wees waarin die vrou die huis as positief beskryf; as ruimte waarin daar gekuier word (“kuierkamer”), waar dinge uit “verledes” “opgevang” word en intieme gesprekke met ander vroue gevoer word, waar daar intieme samesyn tussen minnaars is (“ons wat minnaars is flenters woorde / saam met slaai en vrugte sluk”), waar geliefdes nie net versadig aan voedsel is nie, maar ook aan mekaar en waar hulle “inmekaar / vasgemeer tot môre” is. Daar word die idee van ’n vaste punt of ruspunt in die vloeibaarheid van water met hiërdie hawebeeld geskep. Omrede daar liefdesvervulling is (die leser kan byvoorbeeld dink aan die versreëls “versadig so versadig aan mekaar” en “met geloof meer hoop en groter liefde”), word die huis ook positief deur die spreker uitgebeeld.

3.7.2.2 Die vrou se ervaring van ingeperktheid binne die huis weens die beklemmende aard van haar huwelik

In ’n vers soos “droogvoets” (55-56) word die huis negatief, as beklemmende ruimte, voorgestel en kan dit toegeskryf word aan die vrou se ervaring van inperking deur die man in die huwelik. Hierdie gedig is geselekteer vir bespreking omdat die digter die vrou in die huwelik van haar onderdanigheid bevry, deur haar met behulp van taal in ’n magsposisie te plaas:

### **droogvoets**

They marry each other –  
A four way mistake.  
– Erica Jong, “Parable of the four-poster”

toe kom die man  
met smarag in die kyk  
en ’n monnik se lag

’n priester in donker riviere geklee  
met kennis en mag  
’n guru by wie alle elders

mooiweer en warm sou wees

toe kom die man en kurk haar diep  
in wynvate van sy woorde toe

hy trou haar  
verken en kind haar  
hy voorspel durende geluk met die tarot  
met die palm van 'n vaartbelynde hand  
die astrologie van sy intellek

hy stoor haar in 'n vierkantige huis  
gom haar vas op 'n kil blokkiesvloerbed  
laat haar glo sy is 'n maria om hom te red

en om hulle vir ewig katedraal en dig te hou  
verkies hy selibaat te wees die allure  
van 'n huwelik slegs teen mure uitgeklok:  
alle seisoene 'n geraamde portret

totdat sy alles herskommel  
kind vat  
huis vat  
mank  
uit die vate rol

om ook hierdie rivier met sy geheiligde sand  
droogvoets oor te steek

Onder die titel van “droogvoets” is daar die verwysing na Erica Jong se gedig, “Parable of the four-poster” wat in haar bundel *Loveroot* (1975) en ook in 'n bundel van haar versamelde werke, *Selected Poems II* (1980), voorkom. In Jong (1980:103-104) se gedig blyk dit dat die geliefdes pogings aanwend om na mekaar toe uit te reik en tot mekaar deur te dring soos wat die woorde “she wants to” en “he wants to” aandui. Die teenoorgestelde gebeur egter:

### **Parable of the four-poster**

Because she wants to touch him,  
she moves away.  
Because she wants to talk to him,  
she keeps silent  
Because she wants to kiss him,  
she turns away  
& kisses a man she does not want to kiss.

He watches  
thinking she does not want him.  
He listens  
hearing her silence.  
He turns away

thinking her distant  
& kisses a girl he does not want to kiss.

They marry each other –  
a four-way mistake.  
He goes to bed with his wife  
thinking of her.  
She goes to bed with her husband  
thinking of him.  
- & all this in a real old-fashioned four-poster bed.

Do they live unhappily ever after?  
Of course.  
Do they undo their mistakes?  
Never.  
Who is the victim here?  
Love is the victim.  
Who is the villain?  
Love that never dies.

Daar ontstaan 'n groter afstand tussen die geliefdes soos te sien in die reëls “she moves away”, “she turns away” en “he turns away / thinking her distant”. Hierdie wig in die liefdesverhouding vergroot wanneer die man en die vrou beide ánder persone soen vir wie hulle nie werklik lief is nie en dan ook nog met hulle trou. Die gaping tussen die man en vrou wat eintlik saam wil wees vergroot en dit laat hul liefde vir mekaar kwyn. Laasgenoemde kan deels aan stilte of gebrekkige kommunikasie, wat tot misverstande kan lei, toegeskryf word. Ek verwys spesifiek na die versreëls “she keeps silent” en “He listens / hearing her silence” waar dit voorkom asof hiërdie stiltes beseerde stiltes in die huwelik is. Ánders as in Joubert se “droogvoets”, blyk die man en vrou in “Parable of the four-poster” gelyk in die huwelik te wees. Beide partye in laasgenoemde vers is ewe skuldig daaraan dat hul huwelik 'n “four-way mistake” is. In die gedig “droogvoets” nader die man die vrou en dit lyk aanvanklik asof die geliefdes saam wil wees. Aan die einde van die gedig verander die situasie egter as die vrou “vat” wat sy dink haar toekom en afstand van die man doen. Joubert se gedig handel oor die vrou se ervaring van inperking deur die man binne die huwelik en die wyse waarop sy van die manlike onderdrukker afstand doen.

Myns insiens lyk dit asof Joubert die verwysing van Jong se “Parable of the four-poster” in haar gedig “droogvoets” gebruik, juis omrede dit in dié twee verse handel oor verskillende situasies met betrekking tot liefdesverhoudings. In Jong se vers gaan dit daarom dat 'n mens kan dink dat iemand nie werklik by jou wil wees nie,

maar dat hy/sy wel by jou wil wees; dat die teenoorgestelde dus waar is. In Joubert se gedig is die situasie anders in dié opsig dat 'n mens kan dink dat iemand by jou wil wees en jou liefhet, maar dat jy mettertyd agterkom en dan beseef dat die teenoorgestelde waar is; dat die persoon nie eintlik by jou wil wees nie. In “droogvoets” is dit duidelik dat die man sekere dinge, byvoorbeeld seks, van die vrou weerhou en dat dit in sy optrede teenoor haar duidelik is dat hy nie by haar wil wees nie. Deur na Jong se vers te verwys, wys Joubert eintlik twee verskillende situasies in liefdesverhoudings, waar die geliefde(s) in beide gevalle die oorsaak is dat die verhoudings kwyn, uit.

Dit is die man wat die vrou in “droogvoets” nader soos te sien in die herhaling van “toe kom die man”. Hy kom na die vrou toe met die kyk van 'n “smarag”-edelsteen en “'n monnik se lag” wat impliseer dat die man en dit wat hy vir die vrou kan bied, aantreklik lyk en heilig is én dat 'n liefdesverhouding saam met hom voorspoedig sou wees (“by wie alle elders / mooiweer en warm sou wees”). Die man is duidelik die een wat beheer neem of aan die stuur van sake is; die een met “kennis en mag” en met “die astrologie van sy intellek”. Die woorde “monnik”, “priester” en “guru” dui daarop dat die man dalk as ampsdraer van God voorgelou word en dat hy as sodanig outoriteit het wat nie bevraagteken kan word nie. Dit gaan egter ook om die huwelikstrou wat as “rivier met sy geheiligde sand” beskou word; om die man en vrou wat hul ewige trou aan mekaar in 'n kerk of katedraal beloof het, soos te sien in die woorde “om hulle vir ewig katedraal en dig te hou” en “geheiligde sand”.

Daar is 'n verhalende opbou in “droogvoets”, omrede daar progressie in die liefdesverhouding is: “toe kom die man en kurk haar diep in wynvate van sy woorde toe / hy trou haar / verken en kind haar”. Dit kom voor asof die man nie net 'n kind by die vrou verwek nie. Hy onderwerp haar ook soos 'n kind. Die woorde “kurk haar diep / [...] / toe” suggereer dat die man die vrou waarskynlik vir eie gewin soos wyn wil bewaar of stoor. Hy het haar moontlik gevlei of omgepraat om in die huwelik te tree om haar waarskynlik vas te hou en in te perk. Dié vermoede word versterk deur die volgende versreëls uit strofe ses, waarin die “huis”-metafoor die leser opval: “*hy stoor haar in 'n vierkantige huis / gom haar vas op 'n kil blokkiesvloerbed / laat haar glo sy is 'n maria om hom te red*” [my kursivering]. Die man perk die vrou só in, dat sy nie net gebonde raak aan die huislike milieu nie, maar dat sy ook nie meer vir



haarself kan dink nie. Die woorde “laat haar glo” is vir die leser ’n aanduiding dat die man selfs in beheer van die vrou se denke is en dat hy sy oortuigings óf op die vrou afdwing óf haar manipuleer om dit te glo. Hy laat haar glo dat sy die heilige “maria” is; die een van wie hy afhanklik is en wat hom moet red. Die aantreklikheid en uiterlike skyn van die huwelik wat die vrou eintlik inperk, word verder gesien in strofe sewe waar die man verkies om “selibaat te wees” en “die allure / van ’n huwelik slegs teen mure uit [te] klok”. Die man wat (soos genoem) moontlik as ampsdraer van God beskou kan word en wie se outoriteit nie bevraagteken kan word nie, verwys na die feit dat hy die vrou later as ’n “maria” beskou en dat hy verkies om “selibaat” in die huwelik te wees. Die onderdrukking gaan hier dus nie oor die afforseer van seks op die vrou nie, maar eerder om die weerhouding daarvan.

Die voegwoord “totdat” is vir die leser ’n aanduiding dat daar ’n wending in die struktuur en inhoud van die vers plaasvind na strofe sewe. Lourens (2009:5) meen dat die wending ’n aanduiding vir die leser is dat die vrou kies om beheer oor haar eie lewe te neem (“totdat sy alles herskommel”) en dat dit die verhalende opbou van die gedig ondersteun. Die vrou is nou nie meer die onderdanige en ondersteunende eggenoot nie, maar die een wat standpunt inneem of in die magposisie geplaas word. Sy kies om haarself uit die beklemmende situasie te bevry, deur “kind” en “huis” te “vat”. Laasgenoemde, tesame met die woorde “oor te steek” suggereer dat die vrou van die man afstand doen. Dit is egter die vrou wat die huis vat en dit vir haarself toe-eien. Die leser kan verder die afleiding maak dat sy die huislike ruimte waarskynlik sal transformeer tot ’n ander soort ruimte as dié wat sy met die man gedeel het. Sy “rol” as ’t ware “mank” uit die wynvate, waarin die man haar met sy woorde diep toe gekurk het. Sy bevry haarself van die man deur afstanddoening en van die huwelik se ingeperktheid wat haar moontlik “beseer” of leed aangedoen het (met verwysing na die woord “mank”). Hieroor meen Lourens (2009:8) dat “[a]lhoewel daar hier en daar spore van verzet teen die patriargie sigbaar word, ontaard Joubert se verse nooit in ’n eensydige galbrakery teen enige stelsel nie. Inteendeel, wanneer patriargale onderdrukking ook al ter sprake kom, verskuif die fokus na die vrou se potensiaal om haar situasie te transendeer.”

Alhoewel die vrou in Joubert se gedig “droogvoets” deur die man onderdruk word deur die weerhouding van seks en ingeperktheid binne die huislike milieu, bly sy nie

’n slagoffer van haar omstandighede nie. Die vrou “vat” wat sy dink aan haar behoort en eien dit vir haar toe. Die huis, wat deurgaans in Joubert se werk voorkom, is ’n belangrike motief in *Passies en passasies* en spesifiek ook in hiérdie gedig. Die vrou verlaat nie die huis met die man daarin nie. Sy eien die huis eerder vir haar toe en omskep dit waarskynlik in ’n ánder soort ruimte saam met haar kind en sonder die man. Die vrou het dus die potensiaal om haarself te bevry van inperking deur die man in die huwelik en om die beklemmende huisruimte in ’n aangename leefruimte te verander.

### 3.7.3 Die bejubeling van die liefde en die geliefde

In die slotafdeling van die bundel kan die “sange” in die woord “sleursange” op ’n sangerige en inkanterende toonaard dui. Die aard van Joubert se verse – soos veral te sien in die liefdesverse wat in dié afdeling voorkom met titels soos “’n pryslied vir die bruidegom” – is liries van aard. Hieroor meen Hambidge (2008:8) dat Joubert se eiesoortig-liriese aanslag nie mis te kyk is nie. Die digter gebruik taal as instrument waarmee sy beelde skep om haar vroulike ervarings van die liefde te verwoord. ’n Voorbeeld is strofes sewe en ag uit die vers “7 soos al die oggende ...” (117-118) uit die reeks “*voordragte e.a. sange*”:

ons leef in ringe van jare met basviole  
met tjello’s en fluite leef ons uit elke seisoen  
asem ons al die oggende van die wêreld in

Uit die woord “ons” kan daar afgelei word dat daar eenheid tussen die geliefdes is soos wat verskillende musiekinstrumente wat saam bespeel word ’n harmonieuse klank kan voortbring. Dit blyk dat die geliefdes al só lank as ’n eenheid saamlééf, dat die jaarlikse groei van hul verhouding in dikte op ’n dwarsdeursnee van ’n boomstam verteenwoordig word. Met verwysing na die “ringe van jare” en “seisoene” is die spreker duidelik ook in voeling met die natuur en natuurlike ritmes. Die feit dat hulle “uit elke seisoen” leef en “al die oggende van die wêreld [in asem]”, dui daarop dat die natuur onlosmaaklik deel van hul lewens en hulself is.

Soos musiek, blyk die geliefde vir die digter ’n inspirasiebron te wees wat “na haar toe kom”. Die spreker herhaal dit meermale in “*voordragte e.a. sange*: 2 hom het ek

lief” (109), sodat dit klink soos ’n refrein: “hom het ek lief / soos musiek wat na my toe kom” en “hom het ek lief / soos water / wat na my toe kom”. Die man word ook vergelyk met water wat na die spreker toe kom. Die afleiding wat uit die assosiasie gemaak kan word, is dat ’n man net soos water nie deur ’n vrou vasgehou kan word nie; dat hy na haar toe kom of weg van haar af beweeg soos wat die see se branders breek en weer terugtrek. In “*sleursang* 4: pryslied vir die bruidegom” (125-127) word die man se aksies of liggaamsdele metafories aan musiekinstrumente gelykgestel. Ek haal enkele reëls uit die gedig aan:

sy tone is klawers van klavier  
[...]  
sy voete is tamboere  
sy voetsole simbale  
sy bene is lang snare

[...]  
sy hande goue harpe  
sy nek ’n viool  
sy keel ’n fluit  
sy adamsappel ’n tamboeryn  
[...]

as hy lag was dit ’n klokkespel  
[...]  
as hy sug was dit die snaar van ’n tjello wat spring

Die geliefde word dus geassosieer met die musikale; met ’n kunsvorm waaroor die digter ook passievol is. Daar kan geïmpliseer word dat die geliefdes tydens liggaamlike verkenning in die liefdespel fyn ingestel is op mekaar en dat hulle mekaar se liggame soos musiekinstrumente wil bespeel. Buiten die ouditiewe sintuig is daar ook die betrokkenheid van die geliefdes se ánder sintuie wat in taal vir die leser aangebied word.

Soos wat daar ’n opbou tot ’n seksuele klimaks is, word daar ook meer intens in die genot van die sintuie opgegaan. Die digter poog om deur middel van stilte die intensiteit van passievolle oomblikke én die geliefdes se kwesbaarheid hiertydens te beklemtoon. Dit is byvoorbeeld te sien in ’n vers soos “*voordragte e.a. sange: 3 reën*” (110-111) se strofes ses tot nege:

jou arms                      krom  
my in

bloed bruis	soos riviere rivier
my asem	raak nat
en dit stort	alom alom
	oral val die water
jou wange blink	
jou gesig	word 'n maling
tot stilte	
in jou bors	
klankloos	
as jy binnekom	
terwyl die storm	buite
soos binne	
alles weer saai wat	gesaai
wil	
en weg laat	
skil	

Met verwysing na die “reën” in die titel, kan daar met die lees van die gedig afgelei word dat dit nie net gaan om druppels wat uit die lug val nie, maar ook om die afskeiding van liggaamsvog tydens seksuele passie. Vloeibaarheid van water soos die “val” van die reën, die spreker se “bloed” wat “bruis soos riviere rivier” en “die storm” wat “saai” word deur middel van die tipografie ondersteun. Die spreker beskryf haar ervarings en hoe sy die geliefde waarneem tydens omgang. Haar “asem raak nat / en dit stort”, terwyl die geliefde se “wange blink” en sy gesig “n maling / tot stilte” in die bors word. Die woorde “bruis”, “nat”, “stort” en “blink” is nie net ’n aanduiding van die stormagtigheid en reën wat buite die kamer of afgesonderde liefdesruimte woed en val nie. Daar is ook, soos genoem, die suggestie van seksuele liggaamsvog wat afgeskei word (byvoorbeeld die man se “saad” of spermselle wat deur die storm “gesaai” word), sweet wat uitgeskei word én “bloed” wat “bruis” tydens vurige seksuele passie. Daar is duidelik progressie in die gedig soos wat daar ’n opbou tot ’n waarskynlike seksuele klimaks is. Woorde soos “*raak nat*” en “*word ’n maling*” is ’n aanduiding van die oloop tot hierdie klimaks [my kursivering]. Die spreker beskryf die man se gesig wat “n maling / tot stilte in jou bors” word en wanneer hy die vroulike liggaam as ruimte “betree” of binne(kom), word dié liefdesdaad as “klankloos” beskryf. Daar word hier veral op die fisieke ervaring vanuit ’n vrou se perspektief tydens die liefdespel gefokus. In die bepaalde moment blyk die intimiteit só oorweldigend te wees, dat daar nie woorde of klanke is om die gevoelens te uiter nie en dat die stilte aan taktiele gewaarwordinge gekoppel

word. Dit is dus soos 'n uitroep van stilte en dit word deur die gebruik van woorde soos "stilte" en "klankloos" onderbreek.

Buiten die gebruik van die taal as medium om beelde te skep wat haar vroulike ervarings van die liefde verwoord, skep Joubert ook ritmes deur middel van herhalings of rym wat lei tot sangerigheid of liedagtigheid in haar verse. In "voordragte e.a. sange: 5 waarskuwings" (114-115) skep die herhaling van die frases "ek moet jou waarsku" en "liefde is" byvoorbeeld 'n sangerige onderbou:

### **waarskuwings**

ek moet jou waarsku teen die wind wat roer  
die wind wat die hare van gordyne roer  
ek moet jou waarsku teen die strooisel vere  
wat die tarentale op ons werf kom los  
ek moet jou waarsku teen die molle wat sappige wortels  
kom vreet die molle wat nikssienende rondhoer  
in die tonnens van ambrosia o ek moet jou waarsku  
teen die skulpe van sterre wat in bome kom hang  
want hulle blink verniet  
ek moet jou waarsku  
teen die maan se mistige oog  
die son se roomwang teen jou gesig  
ek moet jou waarsku teen die lam met sy rug na ons gekeer  
met sy gebreekte poot en wolkop na die stoof gedraai  
ek moet jou waarsku  
teen die lam wat sy ore flap in die waaier van lug  
teen die honde wat straataf draf sketterende jag na asblikkos  
teen die swart lappe van voëls op die wasgoeddraad  
ek moet jou waarsku  
teen my kissie van roospapier  
waarin al my juwele is die krabbers die hangers  
en die ringe van topaas

ek moet jou waarsku dat alles niks beteken vir die liefde nie  
minder as woorde minder as water minder as brood  
want die liefde het net oë vir mekaar  
liefde is sonder 'n bril in mekaar  
liefde is oë vasgewaai inmekaar

liefde is sonder alles omheen  
liefde is 'n dennewoud  
liefde is 'n beurende dennewoud  
waar die boskapper  
onverpoos kap

ek moet jou waarsku

Met verwysing na die gedigtitel, “waarskuwings”, wonder die leser byna onmiddellik waarteen die spreker die geliefde “jou” of die leser wil waarsku. Die vers begin met die frase “ek moet jou waarsku” wat dwarsdeur die gedig herhaal word. Die feit dat dit nie altyd aan die begin van ’n versreël genoem word nie, ondersteun die idee van vloeibaarheid in die gedig (sien byvoorbeeld versreël sewe). Later kom dié frase “ek moet jou waarsku” as ’n enkele sin in die slotstrofe voor. Hierdie reël word beklemtoon en daar is die suggestie van dringendheid by die ek-spreker om die “jou” teen iets of iemand te waarsku. In ’n onderhoud met Fowler meen Joubert (2010:3) dat die stem in hierdie gedig iets soos dié van ’n sjamaan, wysgeer of gewete is. Die dinge waarteen die “ek” die geliefde in die eerste strofe wil waarsku, blyk egter onskadelik en selfs weerloos te wees soos: die wind wat gordyne soos lang hare roer, die strooisel vere van tarentale op die geliefdes se werf, molle wat wortels vreet, skaamteloos of met gemak in hul tunnels van ambrosia beweeg en teel, sterre wat in die bome “hang” en soos skulpe op ’n strand blink, die mistiekheid van die maan se mistige oog, die son se roomwang, die lam met sy gebreekte poot en wat sy ore in die lug flap, honde wat snuffel en soek na asblikkos in strate, voëls wat soos swart lappe op die wasgoeddraad sit en die spreker se kissie van roospapier met juwele daarin.

Die wyse waarop die vroulike spreker die geliefde probeer waarsku teen hierdie dinge, skep die indruk by die leser dat sy agterdogtig is oor dié (skynbaar) dreigende dinge. Die leser kan in hierdie verband byvoorbeeld die onheilspellendheid in die “wind wat roer”, die mistiekheid van “die maan se mistige oog”, die feit dat die sterre (wat soos skulpe in die bome hang) volgens die spreker “verniet” blink of die weerlose lam wat sy rug op die geliefdes draai, sien. Die feit dat die spreker in strofe twee se eerste versreël sê: “ek moet jou waarsku dat alles niks beteken vir die liefde nie”, kan daarop dui dat liefdesverhoudings altyd riskant is; dat daar dus ’n mate van onsekerheid is. In liefdesverhoudings is daar altyd ’n kans dat ’n mens teleurgestel kan word, indien die verhouding misluk. Die “alles” wat teenoor die “niks” staan, beklemtoon die feit dat ’n mens in ’n oogwink “alles” wat jy in ’n verhouding vir die geliefde bied en opoffer, kan verloor. Die implikasie van hiérdie versreël is dat daar altyd dinge, hoe weerloos of dreigend dit ook al mag voorkom, sal wees wat die liefde kan bedreig en dat dít tot rusteloosheid en twyfel in ’n liefdesverhouding kan lei. Dit lyk dus asof die spreker agterdogtig en rusteloos is, omdat sy besef dat ’n

mens die dinge wat die liefde bedreig, slegs tot 'n mate kan afweer én omdat sy waarskynlik ook weet dat dinge wat die liefde bedreig en nie afgeweer kan word nie, tot verlies kan lei. Die spreker se agterdogtigheid kan myns insiens dus toegeskryf word aan 'n vrees vir teleurstelling en verlies in die geliefde en die liefde. Die reël “ek moet jou waarsku dat alles niks beteken vir die liefde nie” kan ook suggereer dat geliefdes hulle van die res van die wêreld wil afsonder en liefs op mekaar ingestel wil wees.

In strofes twee, drie en vier kom die leser agter dat die woorde “liefde is” nou herhaal word. Die hooftema in hierdie gedig blyk die liefde en die uitskakeling van dinge wat dit kan bedreig te wees. Alhoewel die spreker nie spesifiek is oor die dinge wat die liefde kan bedreig nie, gebruik sy metafore hiervoor. Die lam voor 'n stoof of vuur blyk 'n metafoor vir die liefde te wees - dit kan brand as dit té naby aan die dinge kom wat dit bedreig (in hierdie geval die vlamme). Nóg 'n voorbeeld van 'n metafoor vir die liefdesverhouding is die dennewoud. Hier gaan dit om 'n bos- of houtkapper wat die bome, oftewel die geliefdes, in die dennewoud onverpoos wil “afkap”. Die geliefdes is dus heelyd (soos afgelei kan word uit die woord “onverpoos”) kwesbaar in die liefde, omrede die boskapper die dennewoud, oftewel die liefdesverhouding, aanhoudend bedreig. Dit lyk asof die spreker metafore soos die vlamme en die boskapper gebruik vir die alledaagse dinge wat die liefde kan bedreig. Die spreker is egter nie duidelik oor die alledaagse dinge nie, maar sy wil die geliefde hierteen waarsku.

Wanneer die spreker sê “ek moet jou waarsku dat alles niks beteken vir die liefde nie / minder as woorde minder as water minder as brood” kan die leser twee dinge hieruit aflei. Eerstens, dat dit in die geval van die liefde soms nie genoeg is om “alles” prys te gee in die hoop op volkome liefdesgeluk nie en dat selfs die noodsaaklike dinge soos woorde, water en brood in die geval van die liefde partymaal nie genoeg is nie. Myns insiens kan die liefde se onvergenoegdheid ook 'n bedreiging vir die geliefdes in 'n verhouding wees. Die leser kan tweedens ook die afleiding maak dat die liefde as 't ware kan “oorleef” sonder “alles omheen” of sonder enigiets. Tóg kan dit die minnaars én alledaagse noodsaaklikhede wees wat, in die konteks van die gedig, die liefde kan bedreig. Die versreëls “liefde het net oë vir mekaar / liefde is sonder bril in mekaar / liefde is oë vasgewaai in mekaar” roep die

uitdrukking “liefde is blind” by die leser op. Dit handel oor perspektief en impliseer dat geliefdes vanuit ’n ánder perspektief na die wêreld kyk; dat hulle hoop op ’n verhouding wat ten goede sal uitwerk. Die woorde “in mekaar” wat in die daaropvolgende reël saamgebind en as “inmekaar” geskryf word, is vir die leser ’n aanduiding dat daar eenwording tussen die geliefdes is.

In “*voordragte e.a. sange: 6 nagvlugte*” (116) word drie kunsvorme vermeng: die musiek, dig- en skilderkuns. Ánders as in die bespreking van “reën” (110-111) en “waarskuwings” (114-115), waar taal as instrument gebruik word om beelde te skep, sê die spreker in “nagvlugte” (116) dat ’n mens ’n spesifieke soort instrument, wat “sag” en buigbaar is, nodig het om die “nagvlugte” te probeer weergee – ongeag of jy dit in taal, verf of musiek doen:

### **nagvlugte**

om nagvlugte te verf  
na afloop van die liefde  
moet die punt van die kwas sag wees  
moet die punt van die kwas kan inbuig  
en dans soos die weerlig hoog  
in die bondeling van wolke

om nagvlugte te verf  
moet die note kan sing  
soos ’n nokturne in jou hande  
losgelaat in die stormwind  
téén die verliese van die wêreld  
teen die struik van ’n donker  
afgeskaalde tuin

om nagvlugte te verf  
moet die kleur soet wees  
soos rooi  
ruimskoots geel  
en middernagblou  
meer syg as die reise van die harte

om nagvlugte te verf  
moet die punt van die kwas  
sag wees vir mekaar

Met verwysing na die gedigtitel, kan “vlug” geïnterpreteer word as “vlieg” wat op ’n soeke na vryheid dui. Die woord “losgelaat” in versreël tien ondersteun ook hierdie interpretasie van vryheid. Dit kom voor asof die spreker vryheid in die “nag” en ná afloop van die liefde of intieme oomblikke soek. In ’n liefdesvers is die “nag”



gewoonlik 'n aanduiding van die afgesonderde en beskermende nagtelike liefdesruimte. Die implikasie van die woord “vlugte” is waarskynlik ook dat die liefdespel vinnig tot 'n einde kan kom en dus kortstondig kan wees.<sup>29</sup> Daar word in die gedig genoem dat die nagvlugte “na afloop van die liefde” geveer word, wat daarop dui dat 'n seksuele klimaks(e) waarskynlik bereik is en dat daar nou 'n verlies van intimiteit en veral die ekstase daartydens is.

Dit lyk asof die digter hierdie intieme oomblikke wil verewig; asof die liefde as inspirasiebron vir die digter dien, omrede sy ná afloop daarvan “nagvlugte” wil skep. Om dit te doen sê sy dat 'n mens 'n bepaalde instrument met spesifieke eienskappe nodig het. Dié instrument moet volgens haar “sag” wees, kan “inbuig” en kan “dans soos die weerlig”. Verder moet die “note” kan “sing / soos 'n nokturne in jou hande” en “losgelaat” word in 'n stormwind. Die kleur moet “soet”, “rooi”, “ruimskoots geel” en “middernagblou” wees én “meer syig as die reise van harte” wees.

Volgens die spreker moet die instrument wat sy nodig het ook hiérvan eienskappe van 'n liefdesverhouding kan oordra. Die geliefdes moet volgens haar mekaar sagkens en met die nodige respek, konsiderasie en deernis hanteer, vir mekaar ontvanklik wees, kan inbuig of opofferings maak, daar moet 'n sprankel en 'n viering van die liefde soos dansende weerlig wees, die geliefdes moet soos 'n nokturne wees wat bespeel word en harmonieuse klanke kan voortbring, hulle moet vir mekaar ook die nodige ruimte gee en mekaar as' t ware “loslaat”. Buiten rooi, wat die algemene kleur van die liefde is, noem die spreker spesifieke kleure wat nodig is om die “nagvlugte” te veer: “ruimskoots” of die oorvloedige gebruik van geel en 'n diep, donker intense blou soos die kleur van middernag. Die leser kan die afleiding maak dat die oorvloedigheid en intensiteit wat hiérvan geel en blou kleure simboliseer, ook volgens die spreker in 'n liefdesverhouding te vinde moet wees. Ánder belangrike eienskappe is dat die bepaalde instrument ook “syig” en “soet” moet wees. Net só is 'n liefdesverhouding as' t ware delikaat en vir die liefde om aangenaam te wees, meen die spreker dat die geliefdes mekaar met die nodige sorg moet hanteer.

---

<sup>29</sup> Dit herinner die leser aan die gedig “inventaris van intieme verliese” (61-62) uit Joubert se bundel *Lyfsange* (2001).

In die laaste twee versreëls sê die vroulike spreker die volgende: “moet die punt van die kwas / sag wees vir mekaar”. ’n Afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat daar ’n enkele kwas is en dat die punt daarvan “sag” moet wees. Die “mekaar” is ’n aanduiding dat daar van twee partye of geliefdes ter sprake is. Dit blyk dat die geliefdes sagkens en sáám aan hul liefdesverhouding moet werk, soos wat twee skilderkunstenaars saam aan ’n kunswerk sou verf.

In hierdie gedig sê die vroulike spreker dat ’n spesifieke instrument met sekere eienskappe noodsaaklik is om “nagvlugte” te probeer weergee. Sy gebruik die skilderkuns as voorbeeld waar die geliefdes saam, soos ’n skilderkunstenaar wat met ’n enkele kwas verf, aan hul liefdesverhouding oftewel “nagvlugte” moet werk of verf. Vir ’n liefdesverhouding om suksesvol te wees, moet dit sekere belangrike eienskappe hê en dit sal verskil afhangend van die persone wat in die verhouding betrokke is. Dit blyk dat die spreker die eienskappe van die instrument wat sy nodig het om “nagvlugte” te verf, ook die eienskappe van ’n liefdesverhouding moet kan oordra.

Hoewel in ’n mindere mate, is daar tog in *Passies en passasies* die voortsetting van die vrou wat haar ervaring van ontbloting tydens erotiese spanning en die kwesbaarheid wat dit tot gevolg het, verwoord. Dit is veral te sien in die afdeling “sleursange” wat gaan om die inspanning en vervlegting van verskeie artistieke velde, veral musiek, om die liefde te bejubel en te vier, maar ook om dit te probeer verewig.

#### 3.7.4 Gevolgtrekking

Joubert se *Passies en passasies* is ’n lywige bundel van 127 bladsye. Die verse is ook aansienlik langer as in haar vorige bundels. Volgens Odendaal (2008:204) verwerf Joubert hiermee ’n aansienlike statuur as ’n Afrikaanse digter van meer as net mooi liefdesverse. Daar is 67 verse in totaal, waarvan sowat 26 liefdesverse is. Die liefdesverse kom hoofsaaklik in afdelings twee en vier voor. Die eerste afdeling handel oor vrouwees en vroulike kwessies en die leser kan dit aflei deur slegs na die gedigitels te kyk: “portrette van vroue” (8-12), “Eva” (13-14), “gesprek tussen twee

*vroue*” (15-16), “in memoriam: *Lisbé*” (18-19), “*vrou* in Afganistan” (20-21), “*Grietjie*” (26), “om *haarself* te ontrafel” (27) en “*meisie* met die lyf” (31-32) [my kursivering].

Volgens Lourens (2011:5) stel Joubert die leser in die eerste afdeling aan die kwesbare vrou in al haar gedaantes voor: die vrou as slagoffer van ’n patriargale orde, die vrou wie se lewensmaat haar ontval, die vrou wat rou na die ontrouheid van ’n lewensmaat, die vrou in haar liggaamlike kwesbaarheid, die vrou wat vrugtelos soek na liefdesvervulling, asook die vrou wat aan vloeibaarheid, ontwapening en eenwording met die geliefde gekoppel word. Soos afgelei kan word uit die titel van die tweede afdeling, “die omsingelde huis”, gaan dit om die vrou as nasaat van Eva wat haarself in en om die huislike omgewing bevind. Sy “sondig” in dié opsig dat sy (dalk doelbewus) misluk in die take wat tradisioneel van haar as tuisteskepper deur die samelewing verwag word. Sy verskuif sodoende haar grense en dit word ook deur die tipografie in ’n gedig soos “Eva” (13-14) ondersteun.

daar is die vrou wat met dronkverdriet haar grense  
verskuif haar man verkul [...]

Dit lyk asof Joubert die vrou dwarsdeur die bundel as “outsider” laat optree, as die een met ’n drang om weg te breek van konvensie, die huislike omstandigheid en haar rol as tuisteskepper. Sy is die een wat standpunt inneem en smag na vryheid as sy haar goed vat en loop. Volgens my kan hierdie optrede van die vrou deels toegeskryf word aan liefdesteleurstellings of die vrou se eensaamheid waar sy daagliks verlang na haar kinders en op haar geliefde wag om na haar toe terug te keer. Die leser kan in hierdie verband dink aan versreëls soos “wat is hierdie huis nou / so sonder kind - / miskien ’n wond wat heling soek” (91) of “so leef sy ’n lewe van droefenis” en “nou geheel en al in die kamers van liefde agtergelaat” (37).

In *Passies en passasies* is die huis weereens ’n belangrike motief wat ’n rol speel in die representasie van die vroulike spreker se identiteit en ’n belangrike beeld is in Joubert liefdespoësie. Die huis vorm verder ’n deel van die vroulike spreker se identiteit in dié opsig dat sy haar geliefdes bedien en voed vanuit haar huis en haar liggaam soos byvoorbeeld te sien in “oggendtuine” (17) waar die spreker die “jong lote” of kinders uit haar “lyf” voed of in “in memoriam: *Lisbé*” (18-19) waar die vrou se liggaam as “die klein avondmaal” beskryf word. As moeder en vrou is sy ook soos

die huis 'n veilige en standvastige “hawe” waarna haar geliefdes kan terugkeer (sien “hawe huis 1” [64] en “hawe huis 2 [65-67]”). Omrede die vroulike spreker bekend is met die huislike domein en dit as 't ware deel van haar is, druk sy die aard van haar liefdesverhoudings of huwelik en haar ervarings daarvan deur middel van die huis en voorwerpe daarin uit.

Soos in Joubert se *Lyfsange* (2001) is daar in hiërdie bundel – veral in afdelings twee en vier – ook die voortsetting van die hulde wat aan die liefde en geliefde gebring word. In die bespreking van 'n vers soos “voordragte e.a. sange: 6 nagvlugte” (116) is dit duidelik dat die spreker sê dat daar verskillende instrumente, met bepaalde eienskappe, is waarmee die liefde verbeeld kan word: 'n digter gebruik spesifieke woorde, die skilder gebruik 'n sekere soort verfkwas en die musikant gebruik 'n spesifieke musiekinstrument. Omrede Joubert 'n digter en skilderkunstenaar is, kan dit wees dat sy vanuit haar ervaringswêreld veral hiërdie kunsvorme in haar gedigte noem. Die digter gebruik taal as instrument om haar ervarings van weerloosheid en oorweldiging in die liefde en tydens die liefdespel vas te vang. Sy probeer voortdurend om die broosheid en onvoorspelbaarheid van die liefde, asook die intensiteit van intieme oomblikke, in taal uit te beeld deur die skep van stilte in verse, assosiatiewe klankpatrone, ryk sintuiglike beskrywings en tipografie.

Joubert se *Passies en passasies* handel samevattend oor die ontginning van vrouwees en vroulike kwessies met die fokus op haar ervarings en uitdrukkings van liefdesgeluk en smarte in taal. Volgens Hambidge (2008:8) is die bundel 'n bestekopname van 'n digterlike lewe, 'n soort terugpraat met haar eie werk”. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die “passies”-afdeling waarin die rypwording van die spreker se liefdesverhoudings met progressie in ouderdom gepaardgaan – vanaf kalwerliefde (in verse soos “jou een oog was blind” [50-51] en “poukos” [52]) tot “kampusliefde” [53] tot verse wat handel oor die huwelik (soos “droogvoets” [55-56] en “bruidegom” [59]). Daar is verder die voortsetting van 'n individuele reis, want die vroulike spreker blyk steeds “verstommend onklaar / in die klaarheid van haar lyf” (22-23) te wees.

### 3.8 *Splintervlerk* (2011)

#### 3.8.1 Inleiding

Ánders as in Marlise Joubert se vorige bundels waarin die liefde dikwels eksplisiet verwoord is, word daar in *Splintervlerk* meer subtiel met die liefdestema omgegaan. Verse wat hieroor handel is ook in die minderheid. Die aanhaling deur R.S. Thomas, “*Winter rots you; who is there to blame? / The new grass shall purge you in its flame*”, wat as die motto van die bundel gegee word, dui daarop dat *Splintervlerk* die verhaal van ’n intens persoonlike ervaring is wat primêr handel oor aftakeling deur siekte en ouderdom, maar ook oor die proses van genesing en herstel. Volgens Odendaal (2012:186) is *Splintervlerk* ’n bundel wat grotendeels handel oor die siektegeskiedenis van ’n digter. Die winter, wat in die motto genoem word, is ’n koue seisoen wat inkeer, emosionele koue en ’n worsteling met siekte, die liggaam en die self simboliseer. Die fisiese en emosionele ervaring van siekte, pyn en die liggaamlike broosheid wat daarmee gepaardgaan, word gevolg deur ’n langsame proses van heling soos gras wat groen uit ’n stuk verskroeiende aarde spruit. Die proses van die “verkrummeling” (13) van die liggaam en herstel; van siekte en genesing; liefdesteleurstelling en (die hoop op) nuwe (of vernuwende) liefde, asook die verlies van sekerhede en die bewustheid van die mens se verganklikheid kan beskou word as ’n suiweringsproses, omrede daar uit die swaarkry ten slotte hoop en beterskap kom. Hieroor skryf Odendaal (2012: 187): “’n Ontwikkeling na loutering toe word gesuggereer, na ’n groeiende besef van die kosbaarheid van liefdevolle huweliks- en gesinsverhoudings, na ’n intenser waardering vir die gewoon-aardse.” Dit kom dus voor asof die liefdestema in Joubert se sewende bundel teen die agtergrond van siekte geplaas word.

##### 3.8.1.1 Die bundeltitel *Splintervlerk*

Volgens Bezuidenhout (2011:1) gee die titel te kenne dat heelheid op een of ander wyse geskend is. Die woord “splinter” in die bundeltitel dui op ’n fragment of stukkie van ’n groter geheel. In die konteks van die bundel kan dit verwys na verlies, die versplintering van die laerugwerwels, aftakeling en stroping deur die siekte en ouderdom. Tóg kan dit verder ’n aanduiding van nuwe lewe en groei wees soos wat

die woorde “regop, “breek” en “oop” in die volgende aanhaling impliseer: “uit die grein / kom ek regop, / breek in sagte / splinters oop” (“splinters 2”, 94). Dié woorde kan die leser aan ’n plant laat dink wat “regop” deur “sagte” grond “breek”, sodat dit verder kan groei en moontlik kan blom.

Hierbenewens kan die spreker haarself ook as ’n stukkie van ’n geheel beskou soos wat ’n “splinter” deel van ’n stuk hout uitmaak. Die vroulike spreker is ’n Afrikaan en meer spesifiek ’n Suid-Afrikaner. Verse waarin die woord “splinter” voorkom, handel soms oor die spreker se verhouding met Suid-Afrika; met die algemene situasie in die vaderland en die lyding wat mense as gevolg hiervan ondergaan (Meihuizen 2011:164). ’n Voorbeeld is onder andere te sien in “Keberbos” (81-82), wat handel oor gierigheid en verlies en waarin die spreker sê: “en ek retireer verslae. slaan hortjies / dig. hou *splinters* asem op.” [my kursivering].

Ánder aktuele verse wat veral in die derde afdeling voorkom, is “kommerkrale. ’n gesprek” (83-84), “e-posgesprek” (85-87) en “Eikendal-blues i” (88). In “kommerkrale. ’n gesprek” gaan dit om die “nuwe sokkerstadion” wat “hoog in die stokkiesnes van ’n gebreekte stad / broei [...] soos ’n silwer eier oop en blink” of dorpies as “geraamtes / met senuwees van paaie middeldeer geknip / historiese huisies rug aan rug deurgesaag”. Die woorde “gebreekte”, “geraamtes”, “senuwees” en “deurgesaag” suggereer dat die spreker haar liggaamlike gekwetsheid en die verbrokkeling daarvan met die waarskynlik half-geboude paaie en vervalde geboue of huise vergelyk. Die spreker in “e-posgesprek” is angstig, skrikkerig en bedag op enige beweging, want in die gedig “[is] ’n vrou se liggaam / in haar bad gevind. sy is / verwurg”. Die spreker sê verder in die gedig ook dat “almal wat jy ken al aangeval, / gekaap, / vekrag of besteel [is]. / intussen mislei onse liewe generaal ons / dat misdaad amper nie meer bestaan nie” en dat die metropolisie ’n skrikbewind voer. Hierdie vers handel duidelik oor die onmin, misdaad en geweld wat daar in Suid-Afrika heers. In sy resensie wys Leibrand (2011:3) spesifiek op dié versreëls uit dieselfde gedig wat op pagina 87 in die bundel voorkom: “ons bring helfte of driekwart / van ons lewens in die bed deur. / maar ons sterf deesdae / al hoe minder / daar”. Dit gaan hier en dwarsdeur die gedig om misdaad, geweld en die Suid-Afrikaanse samelewing wat worstel met die problematiek van kriminaliteit, werkloosheid, etniese haat, slegte onderwys, swak motorbestuurders, korrupsie en die kloof tussen ryk en arm. In “Eikendal-blues i” word klem op die bloedvergieting in

Suid-Afrika gelê soos te sien in die versreël “terwyl die grond iewers in die land / plek-plek versuip in bloed”. Dit blyk dat ’n menslike eienskap aan die grond toegeken word, omrede dit kan verdrink oftewel “versuip”. Tóg is dit ironies dat die grond “versuip” in die bloed van oorledenes.

Met verwysing na die verse wat handel oor die algemene toestand in Suid-Afrika, meen Meihuizen (2011:164) dat die spreker ’n groter sensitiwiteit vir die “wonde” van ánder deur haar persoonlike ervaring ontwikkel het. Odendaal (2012:188) skryf in sy artikel: “Die hartstogtelikheid én sensitiwiteit waarmee sy ’n lewenskrisisfase te midde van ’n verontrustende Suid-Afrikaanse aktualiteit in hierdie jongste werk van haar verwoord, sal my egter eweneens bybly.” Die spreker “rou” oor die land Suid-Afrika “waar mense gesigte na die hemel draai / waar blomme soos gebede verlep” (“ek het genoeg gesien”, 78-80).

Die voël- en meer spesifiek die duifmotief kom deurlopend in Joubert se werk voor. Vandaar dan ook die “vlerk” gedeelte in die bundeltitel. Die digter verbind haar persoonlike ervaring met die natuurlike as sy na die beskadigde liggaamsdeel as “vlerk” of “vlerkies” in plaas van “rug” of “werwel” verwys. In ’n onderhoud met Joubert oor *Splintervlerk*, wys Lourens (2011:3) op die gedig “stil” (21), waarin die “blomvlerke” se “terug(vou)” ’n aanduiding van verwelking is. Volgens Meihuizen (2011:163) word die beeld van ’n voël in vlug opgeroep wat die versinnebeelding van beweeglikheid en vryheid is. Weens ’n mediese ingreep waartydens die “splinters” in ’n operasie verwyder moes word, blyk dit dat daar ’n verlies is om ten volle te funksioneer en vrylik te beweeg (Bezuidenhout 2011:1). In “tuis 1” (27) kom die bundeltitel in die vers voor as die spreker sê: “voordat jou hand / my sleutelgatsnitte skandeer / waar die *splinters vlerk* verwyder is” [my kursivering]. In hierdie vers gaan dit om die geliefde “jou” wat toenadering toon; wat die spreker se teer liggaam fisies wil aanraak na afloop van ’n ernstige laerugwerweloperasie. Die woord “sleutelgatsnitte” kan dui op snitte waardeur die stukkies been of “splinters vlerk” verwyder is en wat die geliefde vinnig en sagkens, soos wat die woord “skandeer” impliseer, wil aanraak of waaroor hy wil streef. Nóg voorbeelde van die spreker se rugwerwels wat as “vlerke” of “vlerkies” beskryf word, is te sien in versreëls soos “diep in die fasetblok / klop die vier ontsteekte vlerkies / vlak bo die boud se naat” (“lumbale mikrodisseksie”, 12-13) of “na maande vloei die verf weer, / haar verlange geprojekteer / soos flaminke wat op dun / grafietbene dans, / met gelapte

vlerke / gehoorsaam teruggevou” (“waterdans”, 55). Die gebruik van die woorde “ontsteekte” en “gelapte” is ’n aanduiding dat pyn ervaar is en dat daar ’n poging aangewend is om die “vlerke” wat gebreek is, weer heel te maak of te genees. Dit wil voorkom asof die vlerke verwys na die beentjies in die rugwerwels wat versplinter het en verwyder is. Daarna lyk dit asof die spreker die vermoë om metafories gesproke weer te vlieg op ander maniere verwerf, onder andere deur die hervatting van kreatiewe werk.

Die hervatting van dig- en skilderwerk blyk ’n helende uitwerking op die skeppende persoon te hê. Soos gesien in laasgenoemde voorbeeld, gebruik die digter dikwels voël- en vlerkbeelde as dit kom by die skeppingsproses van ’n vers of skilderkunswerk. Dit is omrede sy na ’n lang tydperk of “na maande” (55) van siekte weer deur middel van kreatiwiteit kan “vlieg”. Alhoewel beelde oor die vliegbeweging vloeibaarheid en beweeglikheid suggereer, is die teenoorgestelde – die moeisaamheid en verlies van beweeglikheid – vir die spreker ’n realiteit. Daar is dus by die spreker ’n hunkering na vryheid of ont(vlug)ting, maar liggaamlike verwonding perk haar mobiliteit in. Tóg bied die dig- en skilderkuns vir haar ’n uitlaatklep; dit bied vir haar afleiding tydens die herstel na die pynlike rugoperasie en vryheid soos wat ’n voël sy vlerke vry in die lug kan sprei en kan vlieg. Vier voorbeelde hiervan is die metavers “sin” (53) (“om ’n gedig soos ’n boontjie / uit die skil te lig / sonder sinne is daar nie ruimte nie / sonder sinne is daar nie asem nie / sonder sinne / breek alle spieëls / ek soek na ’n woord / wat wegkruip onder vlerke”), “watervalskildery 4” (59) (“terwyl die meisie op haar rug draai / en stadig na die oewer swem boots / haar arms die vlerke van ’n visarend na”), “splinters 1” (94) (“soos kurk skiet / die woorde los uit die binnevlerk / van die boek, asof geraamtes met vlees herskep”) en “mos” (96) (“waar voëls soos klein / letters wapper in die wind”). Uit hierdie voorbeelde is dit dus duidelik dat die digter voël- en vlerkbeelde gebruik as dit kom by die skep van ’n kunswerk – hetsy ’n vers of skildery en dat dit op metaforiese vlak vergoed vir die letterlike verlies aan beweeglikheid deur die versplintering van dele van haar rugwerwelkolom.



Binne die konteks van die bundel kan “vlerk” die leser herinner aan die woord “vlerkverby”<sup>30</sup> en hom/haar opnuut laat beseft dat die mens sterflik is en dat sy/haar lewe kortstondig is. In die volgende versreëls uit “besoek” (17-18), waarin die vroulike spreker haar moeder aanspreek, gaan dit om die spreker wat weens siekte “afdraand / gly”, oftewel agteruitgaan, en die “breekbaarheid” of broosheid wat daarmee gepaardgaan: “hoe is dit dan dat / ons gemene delers is / uit dieselfde wortelskag / en – / dat ek so breekbaar is / nooit soos geveerde voëls kon vaar / deur al die winters heen / al hoe meer afdraand / gly”<sup>31</sup>. Die spreker se beseft van die mens se verganklikheid is verder te sien in ’n vers soos “stil 2” (21): “binne sterf die irisse. / blomvlerke vou / terug, stol teen bleekpers lywe / van dooie voëls”. Buiten die feit dat “sterf” en “dooie” in die gedig genoem word, is die “irisse” en “bleekpers lywe” ook tekens van die dood. Laasgenoemde word verder in die gedig ondersteun deur die blomme wat verwelk of “afsterf” soos wat die “blomvlerke” of blomblare terugvou<sup>32</sup>. Die gebruik van die woord “stol” en die punte is ’n verdere aanduiding van die doodsbesef en die finaliteit daarvan.

Soos te sien op die voorplat (sien addendum G), is die duif ’n belangrike motief in die bundel. Die duif is nie net ’n simbool van weerloosheid nie, maar kom gewoonlik voor waar die vrou in haar alleenheid, eensaamheid en verlange uitgebeeld word. Dit lyk asof die natuur, die plantegroei en die duiwe in die tuin, dikwels die vrou se enigste “geselskap” is; asof dit vir haar heling bring. Byvoorbeeld: “stilwit word sy weer / en *alleen* / totdat die duiwe haar oë / later kom wakker skud” (“kamerjas”, 34), “*ek verlang* [...] / na die duiwe in ons tuin” (“reisherinneringe 3”, 40) en “*kom jy ooit terug wonder ek* / terwyl die duiwe in die voëlbak bad / mekaar verjaag by die strooisel saad / langs die wingerdoes” (“poskaart”, 66-67) [my kursivering]. Daar is ook die verlange en hunkering na die omvouing en aanraking van ’n geliefde én die vertroosting of koestering wat dit vir die vrou bied in ’n gedig soos “in die koel lug” (91): “*en wat van die lyf die hunkering van die lyf / die invou die vat die toemaakpalms van jou hande / soos die vlerke van ’n duif*”. Uit dié versreëls val dit op

<sup>30</sup> Ek verwys ook terug na die gedig “VI” wat op bladsy 24 in Joubert se debuutbundel, *’n Boot in die woestyn* (1970), verskyn: “ons vergeet / ons is voëls / van vlerkverby”.

<sup>31</sup> Die woorde “afdraand” en “gly” is in afsonderlike versreëls geskryf. Deur middel van tipografie word die idee van verval en agteruitgang ondersteun.

<sup>32</sup> Die vlerk word ook hier as metafoor gebruik.

dat die spreker daarna hunker om deur die geliefde gekoester te word as sy pyn ervaar. Dit blyk dus dat die liefdespoësie in hierdie bundel verband hou met die behoefte aan koesting en ondersteuning wanneer daar fisiese pyn ervaar word.

### 3.8.1.2 Die bandskildery, afdelingsketse en struktuur

Soos genoem, is daar die teenwoordigheid van verskeie artistieke velde in *Splintervlerk*. Daar is 'n wisselwerking of simbiose tussen woordkuns en die visuele kunswerk. Die bandskildery en die afdelingsketse is deur die digter self geskilder en geteken. In *Splintervlerk* word dit wat die digter sensories waarneem of ervaar op só 'n wyse verwoord dat dit soms lyk asof 'n skildery *geskryf* is soos in die geval van “waterval skildery” (58-60) (Meihuizen 2011:161). Hieroor meen Odendaal (2012:188) dat taal egter nie verf is nie, omdat dit konvensionele begripsinhoude meedra. Met inagnome daarvan dat Joubert vanuit 'n vroulike perspektief skryf en met verwysing na die rondings van byvoorbeeld die agterstewe in die uitbeelding van die naakfiguur op die bundelomslag, kan daar afgelei word dat die figuur 'n vooropstelling van die vroulike liggaam is. Sy word uitgebeeld met haar rug na die kyker of leser, sodat die fokus hierop is. Die verse in die bundel handel grotendeels oor Joubert se ervaring van “'n kraakbeenskyf” wat “net voor die delta verkrummel het” (13) en wat sy as lewensveranderend of as “'n omgekeerde reis” (31) beskryf. Die tweede afdeling se titel is “rugkaatsing” en 'n duidelike aanduiding waaroor gedigte in dié afdeling handel. Die wit duif op die omslag ondersteun, soos genoem, die “vlerk”-gedeelte in die bundeltitel *Splintervlerk*. Die klem val op pyn in die rug of “vlerkies” van die vroulike spreker en die hoop op heling en heelwording. In sy artikel oor die bundel meen Odendaal (2012:186) dat die wit voëlagtige verskynsel ook as 'n simbool van begenadiging geïnterpreteer kan word.

Joubert se sprekende illustrasies aan die begin van elke afdeling ondersteun die narratief van 'n vrou wat haarself in verskillende stadiums en tydens die proses vanaf siekte na herstel bevind. Odendaal (2012:186) verwys na hierdie sketse as “visuele tematiese sinjale” wat die leser deur die chronologiese verloop van die subjek se hospitalisasie en herstel lei. Op bladsy ag is daar die uitbeelding van 'n rugstring en 'n staalraambed wat waarskynlik 'n hospitaalbed is. Hieruit kan die leser aflei dat afdeling een om die vrou se ervaring van rugprobleme en 'n operasie in die hospitaal

gaan, asook om die verouderingsproses en die verlies van sekerhede. Die illustrasie en die afdelingtitel “winterklou” ondersteun mekaar, omrede die ontnugtering, pyn en ongemak van die spreker se liggaamlike gekwetsheid soos ’n koue seisoen is waardeur sy moet worstel.

Die kunswerk wat afdeling twee (“rugkaatsing”) op bladsy 25 inlei, is die uitbeelding van ’n naakte vrou. Dit gaan in hierdie afdeling om die vroulike spreker wat tuis aansterk en wat, nie net in die liefde nie, maar ook in haar eie liggaamlikheid kwesbaar is soos te sien in die versreëls “hoe is dit dan dat ons gemene delers is / uit dieselfde wortelskag / en – / dat ek so breekbaar is / nooit soos geveerde voëls kon vaar / deur al die winters heen / al hoe meer / afdraand / gly” (18). In afdeling drie (“dryfgoed”, 51) se uitbeelding val die klem op ’n waskom en lampetbeker en daar is ook die agterstewe van vermoedelik ’n vroulike figuur sigbaar. Soos in die geval van die bundelomslag kan dit uit die liggaam se rondings en die feit dat Joubert vanuit ’n vroulike perspektief skryf, afgelei word. Die vrou is nou uit die hospitaal ontslaan en in teenstelling met die vrou wat in die uitbeelding op bladsy 25 sit, het sy nou die vermoë om al regop te staan en haarself te was. Dit blyk dus dat die waskom heelheid simboliseer; dat die pynlike ervaring van fisiese verwonding finaal in die slotafdeling “afgewas” word. Die feit dat kunstenaarskap en die kunstenaar se onvermoë om betekenis deur woorde of deur skilder vas te vang in die slotafdeling voortgesit word, is ’n verdere aanduiding dat daar tekens van beterskap is.

Vanweë die spreker se traumatiese ervaring van ’n liggaamlike krisis, verloop die bundel episodies en het dit ’n sterk narratiewe karakter. Daar is, soos genoem, drie afdelings in die bundel: (I) “winterklou”, (II) “rugkaatsing” en (III) “dryfgoed”. Verse uit die eerste afdeling gaan hoofsaaklik om die spreker se ervaring van rugkwale en ’n pynlike rugoperasie. Dit is vir die spreker ’n koue, pynlike ervaring wat aan haar liggaam bly “klou” of kleef soos die wintermaande. In die afdeling getiteld “rugkaatsing” blyk dit dat die sieke na haar huis en na die vertroutheid en nabyheid van haar geliefde terugkeer. Tóg is daar slegs twee verse in hierdie afdeling wat om die liefde gaan, naamlik “tuis” (27-28) en “barbituur” (31-32). Daar word eerder klem gelê op die eerste tekens van skryf en skilder wat met die fisieke en emosionele verwonding vervleg word. Met “rug” word “agterkant” of “terug” geïmpliseer en verse wat in die tweede afdeling voorkom, is meestal herinneringe wat die spreker oproep.

As die vroulike spreker na haar huis terugkeer ná die operasie, roep sy dinge uit die verlede op: “op die wastafel groet ou bekendes my: / oogdruppels naellak en lyfroom / die digbundels wat ons deel” (“tuis 1”, 27). Méér spesifiek bevat hierdie afdeling reisherinneringe aan plekke soos Oxford, Edinburg, Brugge, Antwerpen, Praag, Cambridge en waarskynlik Nederland (soos afgelei kan word uit die woorde “gewels ingeperk”, “blomtapyt”, “gragte”, “kanale” en “fietse in stegies” op bladsye 38-40). Dit gaan ook om verlange, eensaamheid en verlies in dié afdeling. ’n Aantal verse is óf aan die digter se kleinseun opgedra óf handel oor hom. Voorbeelde hiervan is die opeenvolgende verse: “met jou geboorte” (43-44), “spoorloos” (45) en “om jou op te skryf” (46-47). Ook in afdeling drie, “dryfgoed”, kom daar verse voor waarin die spreker noem dat sy na haar kleinkind en kinders – veral haar dogter – verlang. Sien byvoorbeeld die gedig “expat. vir M”<sup>33</sup> (64-65), asook die daaropvolgende verse getiteld “poskaart” (66-67) en “As Hy weer kom” (68-69). Die versreëls “kom jy ooit terug wonder ek”, asook “maar jy skryf: *In elk geval, ek hoop / met Mammie gaan dit goed*” uit “poskaart” (66-67) val veral op.

Daar is dus progressie in die bundel in dié opsig dat daar - anders as in afdeling een wat hoofsaaklik handel oor die lewensdreiging wat met die siektetoestand gepaardgaan, ouderdom en aftakeling van die liggaam – ten slotte meer op heelwording en die liefde klem gelê word. In verband met laasgenoemde is die slotvers in die bundel, getiteld “mos” (96), ’n voorbeeld wat later in die bespreking geanaliseer word en waarin die spreker sê: “sagter glip / ons nou oor mekaar / sagter ons hande / oor die mos / in die lyf skryf ons / weer alle verledes af” en “sagter glip / ons in mekaar / sagter van hart / oor die vel se mos”.

### 3.8.2 Die liefde, die geliefde en die spreker se ingesteldheid op die liggaamlike tydens die aftakelingsproses

Hoewel die temas van liggaamlike aftakeling, verganklikheid en die sterflikheidsproblematiek dwarsdeur die bundel aangeraak word, is die verse nie morbied nie. Dit kom voor asof die digter bewus is van siekte en die breekbaarheid van haar liggaam wat met die ouderdom vererger. In ’n vers soos “Blaauwklippen”

---

<sup>33</sup> Die “M” in “expat. vir M” is waarskynlik die voorletter van Joubert se dogter, Marcelle, se naam.

(70) gaan dit om die siekte en verwonding wat dikwels met oudword gepaardgaan en die spreker se aanvaarding hiervan soos afgelei kan word uit die woorde “alles hoort” wat in dié volgende versreëls voorkom: “alles hoort en alles los op / soos nylonsteke in ’n wond. / mettertyd drup bloedvate leeg. en ek / word met ’n ouer kultivar versny.<sup>34</sup>”. Alhoewel die spreker in ’n vers soos “onkant” (63) sê “ons word maskerloos / sonder kleur bejaard / die onvermydelike dryfsand”, wat suggereer dat veroudering en die dood “vaal” is en nie vrygespring kan word nie, laat sy dit nie daar nie. Die spreker sê verder in die gedig: “daar is geen salf aan te smeer / behalwe om liefs te balsem / aan iets soos vrede”. Hier gaan dit om die ervaringswêreld van ’n pasiënt wat besef dat daar niks is wat die “wonde” van die ouderdom soos salf kan “genees” nie. Die spreker kies om die onaangenaamheid van aftakeling wat aan ouderdom toegeskryf kan word, asook die smart en droefheid wat daarmee gepaardgaan, te versag deur liefs op vrede te fokus. Met verwysing na “balsem” is die afleiding wat die leser uit hierdie woordkeuse maak dat die spreker vrede wil vasvang en behoue wil laat bly.

Vanweë die aantasting van die liggaam deur siekte en ouderdom, lyk dit asof die digter poog om die liefdestema soos haar gekwetste lyf te hanteer – met méér bewustheid van broosheid en sorg as in haar vorige werk. Die spreker troos nie net haar eie liggaam wat verouder soos wat die reël “elke nuwe vlek vertel van nog ’n jaar” uit “trooslied vir die lyf” (33) aandui nie, maar vind ook vertroosting in die liefde en dinge wat aan haar bekend is en waar sy gemaklik voel soos haar tuiste. Ek verwys in hierdie verband weer na “tuis 1” (27), waarin die spreker na afloop van ’n operasie terugkeer na haar huis en waar “ou bekendes” haar groet. Soos afgelei kan word uit die gedigtitel, gaan “oudergewoonte” (92) ook om die “verouderingsproses” van die geliefdes wat ’n mildheid meebring:

vanaand het ek lief omdat daar wyn is om te drink  
vanaand kan ek liefhê omdat ons steeds alles  
vir mekaar kan skink en langsaam wis hoeveel sagter  
die reën en son in verouderde glase is

Die “verouderde glase” in hierdie gedig is ’n beeld vir die twee geliefdes se liggame. Die woord “sagter”, wat dui op ’n beleë liefdeswyn wat as ’t ware ook uit die

---

<sup>34</sup> Die woord “versny” kan die leser ook laat dink aan die spreker wat letterlik tydens die laerugwerweloperasie onder die mes deurgeloopt het.

verouderingsproses “geproduseer” word, kom in die vers voor. Dit gaan in dié vers om die viering van die liefde wat twee huweliksmaats vir mekaar kan bied of soos wyn kan “skink”. Die wyn word in “verouderde glase”, wat dui op die geliefdes se liggame, geskink vanweë die feit dat daar dan ’n groter waardering voor is. Die woorde “langsaam” en “sagter” impliseer dat die liefde oor tyd, deur goeie tye (soos wat die “son” moontlik simboliseer) en slegte tye (soos wat die “reën” waarskynlik simboliseer), groei en versterk; dat geliefdes mekaar met groter deernis en sagtheid hanteer en waardeer soos wat goed verouderde wyn meer geniet en waardeer behoort te word as dit in verouderde glase geskink word.

Met die lees van ’n gedig soos “in die koel lug” (91) blyk die liefdestema prominent te wees. Dit gaan in hierdie gedig om geliefdes wat smag na intimiteit soos reeds in die eerste versreël, “*en wat van die lyf die hunkering van die lyf*”, gesien kan word. Die woorde “word ons dors met mekaar” impliseer ook dat die geliefdes ’n intense behoefte het om intiem te verkeer en mekaar moontlik seksueel te bevredig. Die leser kan aflei dat die geliefdes waarskynlik lanklaas intiem verkeer het en, met inagnome daarvan dat die bundel ’n narratief is, kan dit vermoedelik toegeskryf word aan die feit dat die spreker in die hospitaal was weens siekte en daarna moes herstel. Dié vers kom byna aan die einde van die bundel voor waar die meeste verse oor die spreker se herstelproses handel. Met die lees van die gedig bly die leser deurentyd bewus van die spreker se besef van liggaamlike agteruitgang weens ouderdom en waarskynlik ook siekte. Die feit dat ’n duif se vlerke as simbool gebruik word vir die toemaakpalms van die geliefde se hande is nie net ’n aanduiding van die wyse waarop die geliefdes mekaar sagkens tydens intieme oomblikke hanteer nie, maar dit dui ook op liggaamlike broosheid en weerloosheid wat met verganklikheid en die liefde gepaardgaan:

### **in die koel lug**

*en wat van die lyf die hunkering van die lyf  
die invou die vat die toemaakpalms van jou hande  
soos die vlerke van ’n duif*

in die koel lug van die kamer  
word ons hande droog,

word ons dors met mekaar,  
maak jy my vingers weer klam.

een vir een in jou mond,  
room jy met die tong.

in die koel lug van die kamer  
vlieg ons die oerleegte in, gebeur

daar vreemde ritmes in die lyf.  
ons sal geen kinders hiervan maak nie.

dis ook van minder belang –  
ons plant 'n boom in die graf

in plaas van 'n kraaiende kind. in  
die koel lug befluister ons mekaar

jaar in en jaar uit  
met die nag se skroeiende wind.

Daar word in “in die koel lug” heelwat klem op die sintuiglike waarneming (veral die taktiele) gelê en liggaamsdele wat hoofsaaklik by die liefdespel betrokke is, kom ook voor soos: “toemaakpalms”, “jou hande”, “ons hande”, “my vingers”, “jou mond” en “die tong”. Die aksies van die geliefdes tydens die liefdespel, wat in 'n ruimte van intimiteit of die slaapkamer plaasvind, word in die fynste besonderhede beskryf: “*die invou die vat die toemaakplams van jou hande*”, “word ons hande droog”, “maak jy my vingers weer klam”, “gebeur / daar vreemde ritmes in die lyf. / ons sal geen kinders hiervan maak nie” en “befluister ons mekaar”. Die feit dat die spreker sê dat hul hande droog word, suggereer dat hul hande voorheen en waarskynlik van liggaamsvog nat was en dat die liefdespel al vir 'n geruime tyd aan die gang is. Met die keuse van die woord “in” in “vreemde ritmes *in* die lyf” word eenwording tussen die geliefdes en die intimiteit eksplisiet verwoord [my kursivering]. Die woord “hiervan” dui op die liefdesdaad en die spreker noem beslis dat daar “geen kinders” gemaak van sal word nie. Met inagnome daarvan dat siekte 'n hooftema in die bundel is, kan dit ook 'n rede hiervoor wees. Die woorde “jaar in en jaar uit” impliseer dat die geliefdes reeds vir 'n geruime tyd saam is en dat hulle vermoedelik weens ouderdom nie kinders sal kan maak nie en dat hulle dit daarom so moet aanvaar. Alhoewel die spreker noem dat dit van minder belang is om kinders te maak, kan dit dalk wel belangrik wees omrede sy dit juis noem. Sy laat dit dus nie net weg weens onbelangrikheid nie. Dié onvermoë van die geliefdes om kinders te maak word met die dood geassosieer. Die beeld van 'n “kraaiende” kind laat die leser nie net dink aan 'n kind wat om die een of ander rede lag of huil nie, maar ook aan die voëls,

“kraaie”, wat gewoonlik die vleis eet van iets wat gesterf het. In stede daarvan om kinders te maak, plant die geliefdes ’n boom in die graf. Die ouerwordingsproses en die besef van die naderende dood word hier dus in ’n positiewe lig gesien as die spreker dit op ’n ironiese wyse met ’n lewegewende bron soos ’n boom assosieer. Dit kan wees dat die spreker seks wil beklemtoon ter wille van vervulling en nie ter wille swangerskap soos by jeugdiges nie.

Dit is vanselfsprekend dat die digter-spreker fyn ingestel is op haar liggaam gedurende die siektetydperk. Joubert vervleg die belangrike liefdestema met die ervaring van liggaamlike pyn en aftakeling weens ouderdom en siekte in ’n gedig soos “ode aan die gefolterde lyf” (61-62). Uit die woorde “gefolterde lyf” in die gedigtitel kan daar afgelei word dat die liggaamsdele vermenslik word en dat dit die vermoë het om te pynig of te martel. Die liggaamsdele waarop daar klem gelê word, is: knieë, palms, rug, arms, oë, skouers, elmboog, pols, nek en ribbekas. Dit kom voor asof die spreker in die vers afstand inneem van haar liggaam en dit aanspreek soos wat ’n mens ’n geliefde (“jy”) sou aanspreek. Sy en haar liggaam is soos twee minnaars in ’n liefdesverhouding. Dit blyk egter dat daar in die konteks van die gedig nie juis eenwording tussen haarself en haar liggaam is soos wat daar tydens seksuele oomblikke tussen geliefdes is nie. Dit lyk eerder asof haar lyf opstandig teenoor haar is. Binne die konteks van hierdie gedig is die geliefde, oftewel die spreker se eie liggaam, nie simpatiek en genadig teenoor haar soos wat haar eggenoot in werklikheid blyk te wees nie:

### **ode aan die gefolterde lyf**

ek het jou sonder skroom liefgehad

na jou het ek omgesien  
ek het jou knieë soos twee robyne  
in my palms gelym

ek het jou bitter lank méégeleef

het ek jou dan nie slaafs nagevolg nie  
bogronds of ondergronds en niks  
niks daarvan bevraagteken nie

jy het jou rug op my gekeer  
my geheel en al in afgryse afgesonder –  
ek vind jou nooit weer terug nie



jou arms was warm  
soos agaat wat hitte vergaar  
jou oë was tieroog se dam  
jou skouers simmetries in lyn  
met elamboog en pols jou nek oop  
met onverwelkte gewig

waarom my nou kasty  
na 'n leeftyd saam jou ribbekas sluit

jy het my agtergelaat  
volg steierend jou eie pad  
jy skree jy gil en skel op my  
jy draai jou los uit enige liefdeswoord

al kyk jy weg  
al neuk jy voort  
in jou verbrokkeling  
al wil jy my vermy

ek volg jou steeds  
ek wil by jou wees  
lyf

totdat uitgedoofde frakture  
ons paaie skei

Aan die begin van die vers word daar op die spreker se optrede en aksies binne die verhouding gefokus. Sy sê dat sy haar lyf soos 'n geliefde “sonder skroom liefgehad” het, na hom “omgesien” het, sy knieë soos twee robyne “gelym” of bymekaar probeer hou het, hom soos 'n afhanklike en onderdanige “slaafs nagevolg” en niks bevraagteken het nie. Dit lyk asof die spreker die een is wat moeite met die geliefde doen; wat hom wil versorg en haarself na hom wil skik. Die klem verskuif vanaf strofe vyf na die geliefde se handeling.

In teenstelling met die spreker wat insiklik blyk te wees, keer die geliefde sy rug op die vroulike spreker en laat haar “in afgryse afgesonder”. Dit is asof die aangesproke “jy” niks met die spreker te doen wil hê nie, haar teleurstel en verlaat in die liefde, soos te sien in dié reëls: “waarom my nou *kasty*”, “jou ribbekas *sluit*”, “jy het *my agtergelaat / volg steierend jou eie pad*” en “jy draai jou los uit enige liefdeswoord” [my kursivering]. Hierbenewens tree die liggaam as geliefde ook beskuldigend en opstandig teenoor die spreker op: “jy skree jy gil en skel op my”. Die feit dat die spreker in strofe ag noem dat sy by die “lyf” wil bly, ten spyte daarvan dat hy dalk wegkyk, in sy verbrokkeling voortneuk of haar wil vermy, suggereer dat die liggaam waarskynlik op dié manier optree. In strofe ses sien die leser egter dat die liggaam

nie altyd só in sy optrede en uiterlike voorkoms was nie. Sy arms was voorheen warm soos agaat, sy oë was tieroog se dam, die skouers simmetries in lyn met elmboog en pols en die nek was oop met onverwelkte gewig. Die manier waarop die spreker se liggaam nou tekens van “verbrokkeling” en “verwelking” toon, is ’n aanduiding van agteruitgang en aftakeling. Myns insiens kan laasgenoemde beide weens siekte en veroudering wees. Dit is juis die rug wat die “jou” op die spreker keer: die hele bundel is deurspek met verse wat handel oor die rugoperasie wat die digter ondergaan het en haar ervaring hiervan. Die woord “verbrokkeling”, wat die disintegrasie van die laerugwerwels suggereer, is nog ’n aanduiding dat dit hier gaan om agteruitgang weens siekte.

Daar is twee versreëls wat by die leser die indruk skep dat die spreker en haar liggaam oftewel die geliefdes ook nie meer jonk is nie: “ek het jou bitter lank méégeleef” en “waarom my nou kasty / na ’n leeftyd saam”. Dit kom dus voor asof die jonger liggaam minder opstandig en meer insiklik was en dat hy, met die toename in ouderdom, al hoe meer sy rug op die spreker begin keer het. ’n Vers soos “ode aan die gefolterde lyf” is ’n unieke liefdesvers, omrede die spreker haar eie ouerwordende liggaam aanspreek as haar geliefde met wie sy “bitter lank méégeleef” het. Ten spyte van haar liggaam se opstandigheid wil sy “hom” steeds volg en by “hom” wees.

Soos genoem, bly die eggenoot die spreker in werklikheid by en bied hy vir haar ondersteuning tydens die ernstige siektetoestand en die genesingsproses na afloop van die operasie. Dit kom voor asof die feit dat die geliefde bereid is om vir die spreker te wag as sy hospitaal toe moet gaan, vir haar die moed en krag gee om wel na die steriele kamers vir die rugoperasie te gaan en om hierna te hoop op herstel. In hierdie verband kan die leser dink aan “ingreep” (11): “wil ek glo / dat jy vir my sal wag / totdat my sinne / weer seningglad loop” en “in steriele kamers / wat gordyne laat sak / wil ek glo / móét ek glo / dat jy iewers op my wag”. In hierdie vers sal daar, volgens die spreker, tekens van beterskap wees sodra sy weer haar sinne of gedagtes goed kan formuleer en dit ’n hegte, vloeiende en samehangende eenheid soos gladde senings vorm. Anders as in die geval van ’n liefdesgedig soos “ode aan die gefolterde lyf” (61-62) blyk dit dat die spreker in “ingreep” hoop uit die geliefde se ondersteuning put.

In die gedig “kamer 15. saal d” (16) bevind die spreker haar in ’n hospitaalkamer – meer spesifiek nommer 15 van saal d soos afgelei kan word uit die gedigtitel. In teenstelling met die liggaam wat in “ode aan die gefolterde lyf” (61-62) beskryf word as ’n geliefde wat sy eie pad wil volg, wag die spreker se eggenoot in die werklikheid op haar tydens die operasie. In “kamer 15. saal d” word die indruk by die leser geskep dat die spreker en die geliefde mekaar, anders as in die geval van “ode aan die gefolterde lyf”, deernisvol hanteer. In teenstelling met die geval in laasgenoemde vers, is daar sprake van die hoop op liggaamlike beterskap, intimiteit en eenwording tussen geliefdes soos wat die slotreël (“hegter aan mekaar te bind”) suggereer.

### **kamer 15. saal d**

só wil ek jou altyd onthou:  
vlak agter die oop skuifdeur  
op die stoep waar ek jou sien sit

afgepen in jou hoek  
die middagrus en vermoeide droom  
my rug die geruite wond  
waaruit die bloed deur buise stroom

ek wil jou onthou waar jy sit  
en wag dat ek uitslaap  
tussen my asemstote van moeg

jou kop kantel diep in die mik  
van ’n Michaels-roman  
ek weet van son wat oor jou hand vlek  
soms kyk jy op na die stilte van wolke

soms kyk jy weg na blouer bome  
na langbeenpalms die kiepersol die den  
dalk ook die eende in die dam

soms draai jy om na waar ek slaap  
en ek wil my wimpers digter saamtrek  
probeer om sonder pyn my heup te draai  
sodat jy skaars moet weet

van die hunkering  
hoe ek saam met jou wag  
op ons huis met elke kamer

ingerig om alles mettert tyd  
hegter aan mekaar te bind

Uit die vers is daar duidelik tekens van die spreker se ingesteldheid op liggaamlike gekwetsheid en die operasiewond soos afgelei kan word uit die beskrywings: “my

rug die geruite wond / waaruit die bloed deur buise stroom”, “asemstote van moeg” en “ek wil my wimpers digter saamtrek / probeer om sonder pyn my heup te draai / sodat jy skaars moet weet”. Die spreker lê in haar hospitaalbed en sy neem die geliefde en alles waarna hy kyk fyn waar – die wyse waarop hy sit en sy kop kantel as hy vir haar wag, hoe hy na die stilte van wolke, blouer bome, langbeenpalms, die kiepersol, den en die eende kyk of hoe hy na haar kyk waar sy lê en slaap. Die implikasie van ’n beeld soos die rug as “geruite wond” is dat die pynlike ervaring vir die spreker só intens is dat dit haar waarneming affekteer; dat sy, soos een wat deur ’n stukkende ruit probeer kyk, nie meer duidelik kan sien nie. Die woord “geruit” kan verder dui op die voorkoms van die wond. Die feit dat die geliefde op die spreker in die hospitaal bly wag en die spreker haar heup wil draai sonder om die geliefde te steur, skep die indruk by die leser dat die geliefdes mekaar respekteer, konsidereer en vir mekaar omgee. In teenstelling met die vers “ode aan die gefolterde lyf” hunker die geliefdes in “kamer 15. saal d” daarna om saam te wees en verlang hulle na eenwording. Nie net verlang hulle na mekaar nie, maar hulle mis dit om saam in die gemaklike huisruimte, wat na hulle behoeftes ingerig is, te wees. Die huislike ruimte is ’n belangrike motief wat deurgaans in Joubert se werk voorkom en vervolgens word daar gekyk na die wyse waarop die geliefdes, tydens die spreker se herstelfase, in hierdie milieu intiem verkeer.

### 3.8.3 Die proses van genesing

#### 3.8.3.1 Geliefdes binne die huislike ruimte

Die verse in afdeling twee vertel hoe die geliefde die spreker huis toe neem na afloop van die laerugwerweloperasie wat sy moes ondergaan. Sy moet in die huislike milieu, wat vir haar ’n ontspanne ruimte is en waarmee sy bekend is, aansterk en haar wonde moet genees. By die spreker is daar duidelik sprake van hoop op herstel soos te sien in hierdie versreëls uit “kladboek” (29-30): “en dus behoort ek beter te wees / krag deur weefsel te voel dring” en “om later onbelemmerd / weer vorentoe te loop”. Dit blyk dat die spreker glo dat daar weer gevoel en sterkte in haar liggaam se weefsel sal kom én dat sy weer moeiteloos sal kan loop soos wat uit die woord “onbelemmerd” afgelei kan word. Die woord

“vorentoe” impliseer nie net dat die spreker weer sal kan loop nie, maar ook dat die genesingsproses positiewe resultate sal oplewer, sodat sy met haar lewe kan voortgaan ná die krisistyd.

Die gedig “groet” (24) is die laaste vers in afdeling een en dit simboliseer ook die laaste tyd wat die spreker in die hospitaal hoef deur te bring, voordat haar beminde haar kom haal en huis toe neem. Hierdie vers kan beskou word as ’n oorgangsvers - tussen afdeling een en twee én tussen ’n siektetydperk in die hospitaal en die heelwordingsproses tuis:

### **groet**

vanaand groet ek jou met grepe  
grysstof uit my murg

ek groet jou beminde  
jou skedel ’n hidrofiet wasagtig  
op gister se swartpitlug

vanaand groet ek jou beminde  
terwyl die tuin hier slaap  
onder die reën se sagte slope  
(met die duisligheid van ’n sekelmaan  
wat net duskant die palmblaar hang)  
dat ek môre na jou toe kom –

en jy sal die blomme opruim  
en jy sal my koffer dra  
jy sal my stoot na die uitgang toe  
jy sal my versigtig laai in jou motor in  
verpleegsters dankbaar groet

jy sal my frommelsag soos ’n sakdoek  
op die sitplek langs jou opvou  
die onsigbare gelapte rugstring  
soos ’n kompas in jou hand  
se weefsel hou

tot by die huis

nie elke afskeid het ’n terugkeer nie  
nie elke rit ’n aankoms nie

maar môre ja môre  
sal alles word –  
môre beminde sal dit groen

en oggend wees

Daar is verskeie woorde wat in die gedig voorkom wat daarop dui dat die spreker nog baie swak is na die operasie, byvoorbeeld: “grepe / grysstof uit my murg”, “wasagtig”, “gister se swartpitlug”, “duisligheid”, versigtig”, “frommelsag” en “gelapte rugstring”. Die spreker noem in hierdie vers dat dit spesifiek ’n rugoperasie is wat sy moes ondergaan, soos te sien in “grysstof uit my murg” en “gelapte rugstring”. Uit die woord “gister” kan die leser die afleiding maak dat die pynlike operasie (soos wat die woord “swart” in “swartpitlug” simboliseer) onlangs plaasgevind het. Haar liggaam is “frommelsag” en die geliefde moet haar in die motor “opvou” wat suggereer dat die spreker se lyf nog maklik kan ingee. Haar liggaam is broos, teer en behoort “versigtig” of met sorg hanteer te word. Die implikasie van “wasagtig” en “duisligheid” is dat die medikasie of die fisiese pyn óf beide die spreker se waarneming en algemene toestand affekteer. Tóg blyk daar balsem vir die spreker se wonde te wees in die liefde van haar eggenoot. Daar kan byvoorbeeld op die plantegroei gelet word: die geliefde se skedel as “hidrofiet”, “die tuin”, “palmblaar”, “blomme” en die woorde “môre beminde sal dit groen / en oggend wees”. In laasgenoemde aanhaling is die implikasie van die woord “groen” dat daar die volgende dag nuwe lewe en tekens van hoop op beterskap en voortuigang sal wees. Die feit dat die spreker die geliefde assosieer met ’n plant wat heeltemal of gedeeltelik onder water groei, is vir die leser ’n aanduiding dat die water ’n simbool van die onderbewussyn, waarmee die spreker in kontak kom soos wat sy deur die traumatise gebeure beweeg, kan wees. Dit kan ook wees dat die geliefde, net soos die plantegroei, vir haar genesing bring.

Die spreker wat haar beminde groet, word in verskeie versreëls herhaal – vandaar die gedigtitel “groet”. Dit lyk asof dit die laaste aand is wat die spreker in die hospitaal hoef deur te bring soos afgelei kan word uit “dat ek môre na jou toe kom” en “jy sal my versigtig laai in jou motor in / verpleegsters dankbaar groet”. Hoewel die beminde die spreker die volgende dag gaan kom haal, sê sy die volgende: “dat ek môre na jou toe kom”. Die spreker blyk nog baie swak te wees na die operasie en dit is fisies nie vir haar moontlik om dit te doen nie. Hier gaan dit eintlik om die feit dat die geliefdes mekaar halfpad sal ontmoet; dat daar “môre” weer fisiese eenwording tussen hulle sal wees en dat hulle weer saam die bekende huisruimte sal kan bewoon. Die spreker noem dat die geliefde haar “gelapte rugstring” in sy hand sal hou soos ’n kompas. Dit is asof die vrou só vertrou met die huislike domein is dat haar liggaam, selfs in tye van fisiese pyn, gekondisioneer is om die weg huis

toe te vind en dat sy die een is wat die geliefde na hul tuiste lei soos 'n kompas wat die rigting aanwys. In die gedig “groet” neem die spreker nie net afskeid van die hospitaal en die traumatiese gebeure wat sy daar ervaar het nie. Sy neem ook afskeid van 'n tydperk van skeiding tussen haar en die geliefde weens siekte en van die eerste afdeling in die bundel. Wat die leser opval oor die besondere aard van die liefdesvers in *Splintervlerk* is die ondersteunende en versorgende liefde.

Uit die eerste vers wat in afdeling twee voorkom, kan die leser agterkom dat die spreker in die verloop van die narratief na afloop van die operasie weer tuis is. Vandaar die titel van die gedig “tuis” (27).

1

voordat jy die laken  
om my dye invou

voordat die slaap verskans  
wil ek weet waar ek is

hierdie huis  
hierdie kamer  
die lappiesdeken en ja  
die skilderye hang soos laas

op die wastafel groet ou bekendes my:  
oogdruppels naellak en lyfroom  
die digbundels wat ons deel

voordat jy my navigeer  
na die kring van huislikheid

voordat jou hand my  
sleutelgatsnitte skandeer  
waar die splinters vlerk verwyder is

voordat jou mond teen my hart  
soos 'n oor kom pas –

wil ek weet dat jy gesig is  
die ganse oopgelate  
verbysterde gesig  
van liefde

soos dit voorheen was

Die feit dat die spreker noem dat sy “wil weet” waar sy is en dat die geliefde se gesig “die ganse oopgelate / verbysterde gesig van liefde” is, skep die indruk van verwardheid en onsekerheid. Laasgenoemde kan gepaardgaan met die onsekerheid

in verband met die herstelproses ná die operasie. Die verwardheid kan moontlik toegeskryf word aan die spreker se traumatiese ervaring of aan medikasie. Dit is asof die vrou, met die wete dat sy wel saam met haar geliefde tuis gaan wees, meer positief oor die genesingsproses is. Die belangrike motief van die huis kom telkens in Joubert se oewre voor en dit is die ruimte waarmee die vrou bekend is en waarin sy beweeg. In die konteks van hierdie gedig is die huis vir die spreker 'n beskermende ruimte, waarin sy veilig en gemaklik voel én kan aansterk. Dit is duidelik dat die vrou nog swak na die operasie is en dat die geliefde haar moet lei of "navigeer". Die snye waar die stukkie been of "splinters vlerk" (soos ook te sien in die bundeltitel) verwyder is, word beskryf as sleutelgatsnitte. Hiér assosieer die spreker die operasiewonde met die huislike element. Die stukkie been oftewel "sleutels" blyk verwyder of verlore te wees. Die geliefde wil die spreker sagkens en vining aanraak as hy met sy hand oor haar wonde wil streel of "skandeer". Dit lyk myns insiens asof die geliefde 'n poging wil aanwend om vir haar vertroosting te bied en die wonde met liefde te heel deur middel van fisiese aanraking.

Soos wat die vroulike spreker mettertyd herstel, val dit die leser op dat die liefdestema ook meer gereeld in die verse voorkom. Die spreker verwys spesifiek na haar en die geliefde se huis as "hierdie huis" met "hierdie kamer" en "die kring van huislikheid". Met laasgenoemde word daar nie net geïmpliseer dat die huislike domein gewoonlik met die vrou geassosieer word nie. Die "kring" is 'n simbool van volmaaktheid, heelheid en kan dui op die wyse waarop die geliefdes hulle van die res van die wêreld afsonder as hulle liefde wil maak. Die liggaamsdele waarop daar in die gedig gefokus word, is gewoonlik ook by omgang betrokke, byvoorbeeld: "my dye", "jou hand", "jou mond teen my hart", "die ganse oopgelate / verbysterde gesig / van liefde"<sup>35</sup>. Die spreker se beskrywing van die geliefde se gesig as "oopgelate" en "verbysterd" suggereer dat hy, soos in die liefde en veral tydens intieme liefde, weerloos is. Daar word voortdurend in Joubert se oewre gefokus op die weerloosheid wat deur die liefde veroorsaak word. Dit blyk dat klem op die taktiel-

---

<sup>35</sup> Die versreëls "wil ek weet dat jy gesig is / die ganse oopgelate / verbysterde gesig / van liefde" kan die leser herinner aan die slotreëls van Jonker se gedig "Gesig van die liefde" wat in *Kantelson* (1966) en later in haar *Versamelde werke* (1994) voorkom (Jonker 1994:95). Die vers is aan Jonker se geliefde, Jack Cope, opgedra en die laaste twee reëls is as volg: "gesig wat ek liefhet / die gesig van die liefde".



sintuiglike gelê word, soos te sien in die geval waar die geliefde 'n laken om die spreker se dye invou of sy oor teen haar hart plaas. Met verwysing na die woorde soos die “laken”, “die slaap” en “hierdie kamer / die lappiesdeken” kan die leser die afleiding maak dat die geliefdes hulself in die slaapkamer bevind. Dit is die ideale afgesonderde ruimte waarin die liefdespel tussen minnaars kan plaasvind.

Die huis is verder vir die vroulike “ek” 'n persoonlike ruimte waarin daar persoonlike besittings is. Die “ou bekendes” word vermenslik as sy sê dat hulle haar groet. Dit dui daarop dat sy sekere dinge weer onthou, vandat sy die huis verlaat het om hospitaal toe te gaan. Die woorde “soos laas” en die slotreël “soos dit voorheen was” is vir die leser 'n aanduiding dat tyd verloop het vandat die spreker vir die operasie moes gaan. Die “ek”-spreker sonder dinge soos die lappiesdeken, skilderye en wastafel<sup>36</sup> uit, asook vroulike benodighede soos die naellak en lyfroom.

In die eerste afdeling blyk die spreker veral op haar onmiddellike omgewing, dié van 'n hospitaalkamer, en op haar eie gekwetsde liggaam ingestel te wees. Die hoop op vereniging en eenwording met die geliefde in hul huislike omgewing is vir haar soos balsem wat die wonde mettertyd herstel.

### 3.8.3.2 Taal wat, soos die geliefde, vir die spreker genesing bring

In 'n onderhoud met Lourens meen Joubert (2011:4) dat gedigte 'n herskepping of groter bewuswording van langsame herstel is. In heelparty verse word daar doelbewus 'n poging aangewend om die herstel na fisiese verwonding en die emosies wat daarmee gepaardgaan, met taal te verbind. Taal word dus as geneesmiddel of “gaasverband” (29) beskou wat, net soos die geliefde, die herstelproses vir die spreker vergemaklik of draagliker maak. Die leser kan in hierdie verband dink aan die versreëls “ek haal deur jou uitgekerfde holties asem / ek verbind jou weer met taal” uit die gedig “trooslied vir die lyf” (33). Volgens Taljaard (2011:2) is Joubert se poësie “dikwels metafisies en selfs mistiek van aard deurdat dit die vroulike, sensoriese aspek van taal betrek in beelde en metafore wat die onverwoordbare belewenis impliseer”. Taljaard (2011:2) gebruik die voorbeeld van

---

<sup>36</sup> Die wastafel kan 'n aanduiding van beterskap, van die vrou wat weer na haarself kan omsien en haarself kan was, wees.

“kladboek 2” (29): “die gaas van woorde kleef / nie aan lelies van die veld nie”. Uit laasgenoemde voorbeeld is dit duidelik dat die natuur ook betrek word by die spreker se herstelfase en dat dit, net soos die geliefde en taal, heling vir die “ek”-spreker kan bring.

In die slotvers van die bundel getiteld “mos” (96) is daar ’n vermenging van taal, die geliefde en die natuur. Dit gaan in hierdie gedig nie net om die spreker se herstel nie, maar ook om die geliefdes wat weer intiem kan verkeer na ’n lang tydperk wat dit nie vir hulle moontlik was nie. Die bundel word dus afgesluit met heelwording en die viering van die liefde wat deur middel van die skryfproses en in taal aan die leser weergegee word:

### **mos**

sagter glip  
ons nou oor mekaar

sagter ons hande  
oor die mos

in die lyf skryf ons  
weer alle verledes af

aan die oorkant  
van die wal

waar voëls soos klein  
letters wapper in die wind

sagter trap ons spore  
in mekaar grafies afgedruk  
in elke oorbekende lyn

sagter glip ons  
in mekaar

sagter van hart  
oor die vel se mos

om later te slaap in ons nes  
soos ’n brief in ’n swart koevert  
onooptemaak ongepos –

ons heenkome  
sonder adres

Die geliefdes in hierdie gedig bevind hulself in ’n fase waarin sake uit die verlede afgeskryf word en daar inderdaad op die toekoms, op “die dinge wat “aan die

oorkant / van die wal” is en “waar voëls soos klein / letters wapper in die wind”, gefokus word. Die geliefdes se toekoms word vergelyk met ’n onoopgemaakte en ongeposte brief in ’n swart koevert, waarvan die “heenkome / sonder adres” is. Net soos wat ’n mens nie weet wat in ’n onoopgemaakte brief staan nie, net só blyk die toekoms duister oftewel “swart” te wees. Die mens weet nie wat op hom/haar wag nie. Die feit dat die brief geen adres en dus ook geen heenkome het nie, is vir die leser ’n aanduiding dat dit moontlik vir die spreker irrelevant is; dat die mens in elk geval geen beheer oor die toekoms het nie. Die beeld van letters wat wapper soos voëls in die wind is ’n verdere aanduiding dat, alhoewel sekere dinge in die toekoms soos klein letters in die verte uitgemaak kan word, dit nie beteken dat dit leesbaar, beslis of ’n uitgemaakte saak is nie. Hoewel die toekoms vir die mens onseker is, kies die geliefdes om hiër op in plaas van die verlede te fokus. Dit lyk asof daar finaal met sekere dinge, waarvan die siekte in die konteks van die bundel een is, afgereken word of dat hulle aanvaar word. Die feit dat “mos” ook die slotvers in die bundel is, ondersteun laasgenoemde vermoede.

Die geliefdes kies om eerder op mekaar ingestel te wees en om die liefde, soos hul toekoms, saam te vier. Dit kom voor asof die geliefdes in die gedig intiem verkeer, soos te sien in: “sagter glip / ons nou oor mekaar”, “sagter trap ons spore / in mekaar”, “sagter glip ons / in mekaar” en “sagter van hart / oor die vel se mos”. Die woord “sagter” dui daarop dat die geliefdes, na ’n lang tydperk van saamwees soos wat die woorde “in elke *oorbekende* lyn” impliseer, mekaar meer sagkens hanteer [my kursivering]. Dit gaan in hierdie vers om die ingesteldheid op die sensoriese; op dít wat met die “hande”, “hart” en “vel” gevoel kan word. Die minnaars se velle word byvoorbeeld met “mos”, die groen plantjies wat in klam areas groei, vergelyk. Dit suggereer dat hul liggame nat en glad is, omrede hulle “oor” en “in” mekaar kan “glip” of gly. Weens die intimiteit wat daar tussen die man en vrou is, lyk dit asof hul liggame as’ t ware nat is. Dit kan aan liggaamsvog, wat tydens hierdie seksuele oomblikke af- en uitgeskei word, toegeskryf word. Daar is ook die suggestie van vroulikheid en vloeibaarheid. Die woord “in” impliseer dat daar ’n “holte” is wat gevul kan word met iets en dit kan wees dat dit hier weer gaan om die vroulike liggaam as holte wat met die man gevul kan word. Die geliefdes trap spore in mekaar en verken mekaar liggaamlik soos wat gesuggereer word in “in die lyf skryf ons”. Dit kom voor

asof hulle hulself in mekaar afdruk, mekaar met hulself bestempel of aan mekaar verbind deur middel van intimiteit.

Na afloop van die liefdespel, slaap die geliefdes in 'n afgesonderde ideale ruimte. Die geliefdes word met voëls vergelyk wat in hul huis of “nes” slaap. Hier word nie net die belangrike huislike motief voortgesit nie, maar die natuur word ook betrek en die beeld van die voël as motief word voortgesit om die bundel ten slotte en siklies saam te bind. Die spreker stel die geliefdes verder gelyk aan 'n brief in 'n swart koevert. Hierdie “swart koevert” kan met die dood of “klein dood” geassosieer word.

### 3.8.4 Gevolgtrekking

Alhoewel daar in *Splintervlerk* aansienlik minder liefdesverse voorkom en dié verse oorwegend ook minder eksplisiet is as in Joubert se vorige werk, handel 'n vyfde van die gedigte in die bundel oor die spreker wat haar met groot intensiteit in- én uitleef in die lewe en die liefde. Bezuidenhout (2011:3) meen dat Joubert se werk oor die jare gekenmerk is deur 'n hunkering na en vervulling in die liefdesgenoot én dat daar dikwels 'n swaar erotiese lading in haar werk is, hoewel dit minder eksplisiet in *Splintervlerk* verwoord is. Vanweë die spreker se ervaring van liggaamlike aftakeling en “versplintering” van die laerugwerwels (hetsy deur siekte, ouderdom óf beide) word die liefde en geliefde meer sagkens hanteer. In vergelyking met die liefdesverse uit Joubert se vorige werk, veral verse uit die bundel *Lyfsange* (2001)<sup>37</sup>, blyk dit dat daar in die gedigte wat in *Splintervlerk* voorkom minder klem op vurige seksuele passie gelê word en dat die liefde met méér broosheid hanteer word. Vanuit die krisisfase in die digter-spreker se lewe is daar ontwikkeling en 'n groter deernis vir die gebrokenheid wat daar in die land Suid-Afrika heers.

Volgens Taljaard (2011:1) is daar in *Splintervlerk* “'n sterk narratiewe lyn wat die gedigte saambind tot 'n soort universele verhaal van verwonding, verskrikking en stadige herstel”. Die genesingsproses waardeur die spreker moet gaan, vorder soos wat die bundel verloop. Die spreker maak gebruik van kunsvorme soos die woord- en skilderkuns, die natuur en liefde as balsem of geneesmiddels. Daar is

---

<sup>37</sup> Sien byvoorbeeld hierdie gedigte uit Joubert se *Lyfsange* (2001) wat bespreek is: “ek lees jou gedig met die tong” (20), “lapis lazuli” (31-32), “ix” (35) en “oorsprong” (57-58).

terselfdertyd 'n toename in intieme liefde tussen die spreker en die geliefde soos wat haar wonde mettertyd herstel. In die slotvers wat in die bundel voorkom, getiteld "mos" (96), word 'n gedeelte uit 'n persoon se siektegeskiedenis beëindig wanneer intimiteit en eenwording tussen geliefdes weer moontlik is, hulle "sagter" met mekaar omgaan tydens omgang, as die dinge uit die verlede (veral die pynlike lyflike ervarings in die konteks van die bundel) "afgeskryf" word en daar op die onbekende toekoms gefokus word.

### 3.9 *Bladspieël* (2015)

#### 3.9.1 Inleiding

Marlise Joubert se agtste bundel, *Bladspieël*, verskyn in 2015 en is deur Human & Rousseau uitgegee. Dit is opvallend dat daar in dié lywige bundel 'n duidelike afname in liefdesverse is. Slegs 6 van die 65 gedigte handel oor die liefde. My vermoede is dat dit toegeskryf kan word aan die feit dat die ouerwordende digter méér bewus is as voorheen van die onvermybare, naderende dood; van die spanning tussen die verlede en hede én van die verlies in die lewe en die liefde. Dit lyk dus asof die tema van veral erotiese liefde met 'n toename in ouderdom tot 'n groot mate in Joubert se werk “verval”.

Dit blyk dat daar heelwat klem gelê word op die beskrywings van en besinnings oor die digter se hegte verhouding met haar geliefde en haar verbintenis met haar familie, veral die kinders en kleinkinders, en vriende (soos in die gedig “huis” [57-58] wat aan Ingrid Winterbach opgedra is). Die bundel is opgedra aan Joubert se twee kleinseuns en spesifieke verse aan hulle is byvoorbeeld “kleinkind” (64) wat aan Xander en “brief vir felix theodor huxley” (71-72) wat aan Felix opgedra is. Gedigte wat aan haar kinders opgedra is, is “waterfront” (55-56) aan Pierre en Madelein en “foto: oxford” (66), asook “foto van 'n landskap” (75) aan Marcelle. Daar is in “klein reistog” (91) die gesprek met Joubert se digtersman, Louis Esterhuizen, waarin dit blyk dat die geliefdes slapend van die aand tot in die oggend vroeg reis. In sommige verse, byvoorbeeld “by die lees van” (16), is daar ook die intertekstuele gesprek met Esterhuizen se bundel *Die afwesigheid van berge* (2014) waarneembaar.

In 'n gedig soos “afloop” (108-109) gaan dit weer om die spreker wat sekere belangrike dinge koester soos wat sy die “afloop” of einde van haar lewe nader. Sy skryf oor dié dinge waarna sy verlang: “na haar man in die tuinstoel met 'n bundel in die hand”, “verlange na haar kinders in stede in 'n doolhof / van roetes wat geen landskap ooit bemin nie / die twee kleinseuns wat maklik swem en lag / verlange na die man se afstroom in sand / die man se roep [...] / sy luister” en ook sy “omhelsing” en “aanraking”.

In twee opeenvolgende verse wat in die bundel voorkom, roep die spreker herinneringe van haar vader (“huise. meville/weltevredenpark”, 78) en moeder (“stiltes”, 79-80) op. Sy dink in “huise. meville/weltevredenpark” byvoorbeeld terug aan die dag waarop haar vader gesterf het agter sy lessenaar, soos te sien in die reëls “sal ek ooit die merke / van my lessenaar streef en dink: / hier het my vader gesit / en hier / het sy hand gerus”. Dit is asof daar uitgebrei word op dié herinnering in “agter die lessenaar” (81-82) soos wat die leser kan aflei uit die versreëls “sy het die gang afgeloop en na jou geroep / jou agter jou lessenaar gevind / uitgestrek op jou rug” en die slotreël “die laaste ink was uit jou pen”. In “stiltes” (79-80) spreek die spreker haar moeder direk aan as sy vra: “hoe oud was ek dan, *ma?* / [...] / wat het jy gesê vir my / wat het jy vertel?” [my kursivering]. Dit lyk asof die spreker, namate sy ouer word, teruggedink aan die wyse waarop haar ouers verouder en gesterf het.

In vergelyking met Joubert se vorige bundels, kom dit voor asof die digter se hegte verbintenis met haar familie – veral die kinders en kleinkinders – in *Bladspieël* gekoester word en heelwat aandag geniet. Dit gaan dus in dié bundel nie soseer om die liefde as hooftema nie, maar eerder om die alledaagse ervaringswêreld van die ouerwordende vrou waarvan die liefde wel ’n belangrike aspek is. Volgens Lourens (2015:5) is die boustof van die verse in Joubert se agtste bundel “[...] merendeels sterk veranker in die alledaagse, en die digter beskryf en besin oor onder meer reise en vakansieverblyfplekke, haar eie lewe, haar hegtheid met haar geliefdes (veral kleinkinders), die natuur en aardse skoonheid, die sosiale realiteit asook die moontlikheid van verlossing en hergeboorte”.

### 3.9.2 Die omslag en bundeltitel

Joubert het ’n skildery (wat met ’n rekenaarprogram gemanipuleer is, sodat dit lyk na ’n negatief van die foto) as omslag vir die bundel gebruik (sien addendum H) (Ulliyatt 2015:1). Die skildery beeld belangrike temas in die digter se werk uit, onder andere die natuurlike gang van die lewe. Vandaar dan ook die uitbeelding van natuurelemente en die skoonheid daarvan soos die plantegroei en die belangrike voëlmotief in roesbruin kleure. Die kleurgebruik, waaroor daar later in hierdie bespreking uitgebrei word, ondersteun die tema van groei en afsterf; van die lewensiklus en die mens se posisie daarin soos te sien in die reëls “hier is die liefde

spoorvas en soos 'n ooglid / vertrou ek ons knipsel reise - / maar soms soek ek na môre se sinne / in 'n geslote boek op die tafel / om soos 'n foto / geskeur *uit die siklus van stof* / sigbaar in die lig te leef” uit die gedig “siklus” (84) [my kursivering].

Die voëlmotief kom gereeld in Joubert se oeuvre voor – veral in *Splintervlerk* (2011), soos wat dié bundeltitel impliseer. Die beeld van die voël en vlerke in Joubert se werk word dikwels negatief gesien en met inperking, 'n verlies van beweeglikheid, fisiese pyn, geskondenheid en gebrokenheid geassosieer. Soos 'n voël se vlerke wat geknip word om te verhoed dat dit kan wegvlieg, só is daar in *Bladspieël* sekere verse met terugverwysings na die rugoperasie wat Joubert moes ondergaan toe beweeglikheid vir haar moeilik was en die “vlerke” as' t ware ook “kort geknip” en sy op dié manier “ingeperk” was. Die volgende versreëls uit *Bladspieël* is voorbeelde hiervan: “moet niks sê oor die berg en niks / oor die skaduagtige snye / teen die rugkant nie” (37), “reeds is die rugkant verslete en sleep / die laaste werwels vorentoe / asof ek nog 'n vlerk wil bewaar” (39), die verwysing na “rugstring” op bladsye 103 en 110, asook die reëls “vergun my 'n spinale fusie vir die rug / asook ekstra stents vir my hart” (53). In laasgenoemde word nie net die rug nie, maar ook die hart genoem. Enkele verse wat in *Bladspieël* voorkom, handel oor Joubert se ervaring van 'n hartaanval. 'n Voorbeeldvers is, soos reeds uit die titel afgelei kan word, “hartsaak” (63).

Die leser kan die woorde “vlietend” of “vlerkverby” oproep wat in die konteks van *Bladspieël* beskou kan word as die einde van 'n lewe, waarvan die ouerwordende vroulike spreker wil “ontvlug” of haarself wil “losmaak”. Die uitbeelding van voëls, veral duiwe, kan in 'n positiewe lig gesien word in dié opsig dat dit dui op begenadiging en koestering. In “winterstorm” (88-89) soek die “duiwe wat ritsel” byvoorbeeld skuiling “in die geheue”. Hier gaan dit eintlik om 'n proses van verinnerliking; om die spreker wat, namate sy ouer word, meer met haarself gekonfronteer word en dus meer ín haarself “skuil”. Sy voel verder veilig in en om haar huis, soos te sien in die gedig “erf” (40-41) se reëls “op my erf / voel ek veilig, o, so veilig / geen tyd ontbreek my nie” en “op my erf is ek veilig” waarin Psalm 23 ook opgeroep word.

Liggaamlikheid, fragmentasie en 'n bewustheid van die mens se sterflikheid is verdere temas wat uit die illustrasie op die voor- en agterplat van die bundel afgelei



kan word. Dit lyk asof die spreker haar van liggaamlike fragmentasie en agteruitgang én die doodsbesef wil vrymaak. 'n Intense bewustheid van die liggaam deur middel van sensoriese gewaarwordinge val die leser op, iets wat vanaf die verskyning van Joubert se debuutbundel (*'n Boot in die woestyn*, 1970) prominent is, hoewel dit in *Bladspieël* meer gaan om 'n ingestelheid op die ouerwordende liggaam. 'n Voorbeeldvers van laasgenoemde is "lyf" (50), waarin dit gaan om die mens se liggaam wat met die struktuur van 'n huis vergelyk word waarvan die "moddermure" as' t ware "oopbars" en die kop "n rietverweerde dak" word. In hierdie vers gaan dit kortliks om die lyf wat soos 'n huis "gevorm" en "gebreek" of afgetakel word, weens verwerking of jarelange blootstelling aan natuurelemente. Die leser kan in vergelyking hiermee ook dink aan Joubert se tweede bundel, *Domus* (1973), waarin dit die leser opval hoedat die vroulike liggaam en die huis aan mekaar gelykgestel word. Anders as in *Domus* (1973), waar die vroulike liggaam ineenstort weens die geliefde se afwesigheid soos te sien in "Ballade van 'n huis wat roep" (3-5)<sup>38</sup>, gaan dit in "lyf" (50) om die vrou se liggaam wat soos 'n huis se dak en mure met die verloop van tyd verweer en verbrokkel. In *Bladspieël* kom die beeld van 'n skelet of geraamte vir die eerste keer in die digter se werk voor. Daar is byvoorbeeld sprake van: "my skelet verbleik" (23), "vlerkskelet" (24), "geraamtes van sipresse" (87) en "so slaap ek in 'n hut van gepoleerde hout / die skelet soos klam vuurhoutjies / daarin vasgegom" (107). Die woorde "verbleik", "klam vuurhoutjies" en "vasgegom" beklemtoon die feit dat die beendere broos, baie dun en moontlik poreus is. In die geval van veral 'n vroulike liggaam kan dit waarskynlik aan osteoporose, wat dikwels met ouderdom gepaardgaan, toegeskryf word.

Die gebruik van 'n roesbruin kleur in die bandskildery sluit aan by die tema van verganklikheid in dié opsig dat daar tekens van agteruitgang is (sien weer addendum H). Dit kan die leser laat dink aan die uitdrukking "rus roes" wat beteken dat daar 'n mate van verlies is, weens die onbruik van kennis of kundigheid of dat die spreker

---

<sup>38</sup> Enkele versreëls uit die sewende strofe van "Ballade van 'n huis wat roep" (3-5) uit Joubert se *Domus* (1973), is:

kom gou my lief  
 want sonder jou tuimel hierdie kosyne ineen  
 breek daar 'n plafon in my kop  
     sonder jou skilfer die mure van my lyf

meer onaktief of minder mobiel raak weens ouderdom. Sy sê immers die volgende in “om te dig” (25): “om die jare aan te meld. / dieselfde bloed se *roesgeheue* / word nou daaglik / in *gebreekte taal* versend” [my kursivering]. Hiêrdie reëls suggereer dat die spreker se liggaam en geheue daaglik deur die ouderdom aangetas word en agteruitgaan én dat dit gevolglik ook die wyse waarop sy haarself in taal uitdruk, affekteer. Die bruin-geel kleur is ’n aanduiding van herfs – ’n seisoen wat die mens voorberei op die koue wintermaande wat volg. Die spreker berei haar voor op die winter; op die kilheid van die naderende dood oftewel die verlies van lewe soos reeds te sien in die openingsgedig, “herfs” (9), wat later in hierdie bespreking aandag geniet. Ander verwysings na herfs is die “vroegherfsblare” uit “dagskrif vir die weglan 2. [oggend] (b)” (12), “’n voël word herfs / en vlug verlos deur rooi en geel / glaskandelare van ’n populierbos” uit “brandwagrots” (102) en “gebroke herfs” uit “niew-bethesda” (103-104).

Die blou kleur wat gebruik is in die agtergrond en uitbeelding van die voël op die omslag is moontlik ’n aanduiding van die bewustheid van ’n mens se verganklikheid en verlies wat kan lei tot introversie en terneergedruktheid. Dit blyk uit die opdrag aan haar kleinseuns dat die digter wel hiervan bewus is as sy sê “waar elke dag ’n lewe is” (5). Hierbenewens simboliseer blou, in teenstelling met die “versplintering” deur onderafdelings in Joubert se vorige werk, vervloeiing en water. Buiten die uitbeelding van die liggaam, wat waarskynlik ook met waterverf geskilder is, en die gebrek aan afdelings in hierdie bundel wat op vloeibaarheid dui, noem die spreker in “dagskrif vir die weglan 4. [aand] (a)” (15) die volgende: “die donker sien my nie / ek vloeï daardeur / asof ek lig is / sonder liggaam”. In hierdie versreëls is daar duidelik sprake van die spreker se onsigbaarheid; asof haar liggaam in lig opgelos het. Die woord “sonder” dui verder op ’n groter gestrooptheid, asook die liggaamlike agteruitgang wat die jare meebring. Ook in die slotvers, “tussen gaan en bly” (110), waar dit handel oor die kom en gaan van die menslike lewe, sê die spreker: “soos bloed vloei die dag se hart na sy einde”. Laasgenoemde beteken dat die dag eindig soos bloed wat uit ’n hart vloei en daartoe lei dat ’n persoon die einde van sy/haar lewe nader en tot sterwe kom.

In ’n onderhoud met Ulyatt (2015:3) noem Joubert dat sy in die Waterberge, meer spesifiek Bela/Bela, oftewel Warmbad, grootgeword het en dat water in haar skryf- en skilderwerk voorkom as “bron van leef en koestering, ’n noodsaaklikheid”. ’n

Warmbad of warm bronwater het vir sommige mense ook geneeskundige eienskappe. Stilstaande water kan soos 'n waterspieël iets terugkaats en enkele voorbeelde in *Bladspieël* waarin daar sprake hiervan is, is: “kobaltspieëls van see en lug” (“n snit uit *sappho de mytilene*”, 27), “om weerkaatsings van riet en opkomsterre / in die dam te herhaal asof 'n voldonge feit / asof die waarheid van lééf” (“waylands”, 44-46), “in die swembad weerkaats / 'n wuifelende palm en enkele petunias / 'n rooi malva steek tong uit na die lig / skoenlappers kartel oor die water” (“hoogsomer: waylands 3”, 48-49) en “in die water riffel die weerkaatsing / van gipsgladde pels en skrefiesoë” (“johannesburg”, 77). Volgens Gouws (2015:3) handel *Bladspieël* daarvoor om “in die spieëls van vorige lewens(reise), die weerkaatsing van vorige ervarings, die vergesigte van verse te vind”.

Die woord “spieël” wat in die bundeltitel voorkom, kan die leser laat dink aan die woorde “weerspieël”, “terugspieël” en “setspieël” wat tot verskeie interpretasies kan lei. Myns insiens is die “spieël” 'n teruggekaatste beeld van die self; 'n soort terugkyk op die lewe wat een van die hoofemas in dié bundel is en waarin die leser as' t ware ook mag kyk. Sien byvoorbeeld die gedig “dagleef” (22-23), waarin die spreker “ná al die reise”, die “loutering” en die “afskeid” van dag tot dag leef [my kursivering]. Die implikasie van die woord “ná”, met die akuut wat die woord beklemtoon, dui daarop dat die spreker as' t ware terugkyk op haar gelééfde lewe en dinge wat sy deur- of meegemaak het; dat sy as ouerwordende vrou bewus is van die “geleende tyd” waarop sy leef. Dit gaan egter in hierdie werk van Joubert nie net om die doodsbesef nie, maar ook om die besef van liefde se weerloosheid en verganklikheid. In “lugbrief: one-way” (83) sê die spreker:

jou arm omsingel my skouer  
en jou hand kleef soos 'n waterblom

ons staan intiem nes ou getroudes  
my trui is grys en pas by jou baard

aan my vinger spieël 'n ring –  
mondsoet ons water saam

In hierdie versreëls staan die geliefdes soos “ou getroudes” wat die leser laat vermoed dat hulle moontlik al vir 'n geruime tyd lank in die huwelik is. Die “spieël” van die spreker se ring kan dui op die feit dat sy ook terugkyk na bepaalde aspekte van haar lewe soos die liefdesreise wat sy afgelê het. Uit die woorde “omsingel”,

“kleef”, “intiem” en “mondsoet ons water saam” kan daar afgelei word dat die geliefdes hul saamwees en nabyheid koester. Dit gaan in hierdie liefdesvers dus om die eenheid wat daar tussen die spreker en haar geliefde is en die wyse waarop sy terugkyk na hul jarelange liefdesverhouding.

Dit lyk asof die digter haar in 'n fase bevind, waarin sy geweldig bewus is van die naderende dood en die verlies wat dit inhou. Resensente wys daarop dat daar kenmerke van die sogenaamde laatwerk in *Bladspieël* te vinde is. In sy resensie wys Gouws (2015:3) daarop dat Joubert se agtste bundel “as laatwerk getipeer word”. Ek is dit eens met Lourens (2015:2) wat meen dat daar by die spreker 'n teësin is om die aardse lewe agter te laat. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die reëls “want *ek kleef* aan vergane tyd / om alles te herleef [...]” uit “foto van 'n landskap” (75) [my kursivering]. Verder meen Lourens (2015:2) dat daar in die bundel nie soseer 'n aanvaarding van die onvermydelike dood is nie, maar ook nie 'n warsheid of opstandigheid nie. Daar blyk eerder, soos Hambidge (2015:1) meen, “'n melancholiese” en “'n skerper, gedistansieerde blik op die self en die skryfproses” te wees.

Volgens Hambidge (2015:1) kan die gedig beskou word as 'n setspieël<sup>39</sup>; “as uitleg of voorstelling van die hewige emosies wat die gedigte uitdra”. Die woord “blad” in die titel *Bladspieël* is reeds vir die leser 'n aanduiding dat daar sprake van die teenwoordigheid van woordkuns op papier en/of skilderkuns op 'n doek in dié bundel gaan wees. 'n Voorbeeld waarin beide woord- en skilderkuns voorkom, is “la parade. villasavary” (94-95). Die spreker noem dat sy waarneem hoe 'n skilder poog om 'n beeld, “die hangende tuin oor 'n muur”, op linne vas te vang. Verder in die gedig sê sy dat dit beter sou wees om 'n landskap van landerye met “ronde bale / gras uitgedroog” te probeer verwoord: “om 'n gedig te skryf sou beter wees / om hierdie beeld *vas te bind* / al is die woorde te lig en te wit / te klip te groen - / alles gly terug / vergeel dan vinnig tot 'n vlerk / sonneblompapier” [my kursivering]. Dié reëls suggereer dat die skilderkunstenaar en die digter beide daarmee worstel om bepaalde oomblikke “vas te bind” of “vas te vang” op papier of doek, omrede die moment “vinnig tot 'n vlerk / sonneblompapier [vergeel]” of omrede dit die kunstenaar

---

<sup>39</sup> Die vlak wat gevorm word deur die setsel op 'n bladsy word 'n “setspieël” genoem.

vinnig ontglimp. Volgens die digter-spreker blyk taal hier eintlik ontoereikend en beperk te wees.

In “snags slaap ek onrustig” (32), wat die enigste vers is waarin die bundeltitel voorkom, is daar ook die teenwoordigheid van beide kunsvorme: “wanneer die windson my land / weer inkleur met / die geel bladspieël van papierlose lug”. In hierdie beeld is daar duidelik ’n verbintenis van die spreker met die natuur (“windson” en “lug”), skilderkuns (“inkleur met / die geel”) en die digkuns (soos wat die woord “papier” in “bladspieël van papierlose lug” impliseer). Die belangrike tema wat weereens in hierdie versreëls na vore kom, is die digter se stryd met die onvermoë van taal om sekere ervarings tot ’n gedig te maak. Ek dink in hierdie verband ook aan die vers “terugvlug” (100), waarin die digter verwys na Franco Fortini se woorde: “Poetry changes nothing. Nothing is certain, but write.” In laasgenoemde gedig sê die spreker: “die weg is oop en ek reis ligvoets / soos ’n gedagte wat niks verander nie” en “die weg is oop en ek reis / lighoofdig saam met hierdie gedig / wat niks sal verander nie”. Hoewel die spreker sê dat die vers “niks sal verander nie”, is dit waarskynlik ironies, omrede sy ’n reis saam met die gedig aflê. Sy ervaar en maak dus sekere dinge met die gedig mee wat haar moontlik wel kan beïnvloed en haar op ’n manier kan verander.

Volgens Gouws (2015:2) is ’n *bladspieël* “die bedrukte vlak op die bladsy van ’n boek, maar hier word dit metafories verruim om die proses van transponering van buiteruimte na binneruimte te vergestalt”. Soos genoem, is dié bedrukte vlak of bolangse indruk van die bundel ’n rekenaargemanipuleerde afdruk van ’n skildery wat impliseer dat lesersbetrokkenheid noodsaaklik is om dít wat daaronder “verskuil” is, te benader of oop te krap en te begryp. Dit lyk asof daar met die bundeltitel *Bladspieël* verwys word na die verse op papier as weerspieëlings of weerkaatsings van ’n digterlike bestaan.

### 3.9.3 Die spreker se bewustheid van die mens en die liefde se verganklikheid

In *Bladspieël* raak die digter meer bewus van die mens en die liefde se nietigheid as in haar vorige werk. Met verwysing na die ordelike vormgewing van die insetvers, “herfs” (9), lyk dit asof daar op hiérdie wyse ’n poging aangewend word om die lewe te behou. Volgens John (2015:2) kry die leser, soos met die buitebladskildery, ’n

duidelike besef van die veranderlike, vloeiende aard van die werklikheid en die spreker se ervarings. Die spreker sonder ook spesifieke waarnemings of gebeure uit en reeds in die eerste versreël sê sy byvoorbeeld dat die wolke skeef staan. Dit skep die indruk by die leser dat dit dalk nie noodwendig die wolke is wat op hierdie dag “skeef staan” nie, maar dat daar by haar ’n intense bewustheid van haar ervaringswêreld is en dat sy moontlik vanuit ’n ánder perspektief na dit wat rondom haar plaasvind, kyk:

### **herfs**

vandag staan die wolke skeef  
druppende kerswas oor die land  
ek wil dit nie verloor nie

in die tuin ’n geveg tussen vinke  
verwers met kwaste en lere poleer  
my mure met die kleur van sand

niks hiervan wil ek opgee nie

hoe laat is die groot verlaat  
en sal jy later in jou eensaamheid  
alle gedagtes oor ons liefde prysgee

vandag vlam bome herfs teen die berg  
alle vensterrame staan oop in die lug  
vir die vars vernis om droog te word

ek wil dit nie agterlaat nie

Uit die titel van hierdie gedig kan daar afgelei word dat “herfs” die seisoen is wat die mens op die koue winter voorberei. Binne die konteks van die gedig is daar die suggestie dat die winter met die onvermydelike wegsterf geassosieer word. Die herfs is dus die seisoen waarin die spreker haar moet voorberei op die verlies van lewe – al wil sy die keuse hê om dit nie te doen nie. Daar is dus ’n vrees vir doodgaan en die versugting om langer te leef soos te sien in die herhaling van “ek wil [...] nie”. Die tydsbesef en weersin wat daar by die spreker is om die lewe agter te laat, word beklemtoon deur die verwoording daarvan op verskeie maniere: “ek wil dit nie *verloor* nie”, “niks hiervan wil ek *opgee* nie” en “ek wil dit nie *agterlaat* nie” [my kursivering]. Oor die vraag “hoe groot is die groot verlaat” meen Lourens (2015:2) dat die tydsbesef wat hier geïmpliseer word – die menslike kondisie wat in die teken van die lineêre vooruitgang van tyd staan en wat in beginsel verlies vir die mens inhou - belangrik is. Daar is die uitsondering van die natuurskoon waaraan die

spreker verbind is en wat sy intens waarneem en ook nie wil agterlaat nie: “die wolke”, “die tuin”, “’n geveg tussen vinke”, die “vlam” van die bome in “herfs teen die berg op” en “oop in die lug”. Hierdie verbintenis met die natuurelemente sluit aan by die motto van Bo Carpelan voorin die bundel: “Each day is somewhat lighter than the last. / In the air, in the wind I sign my name.” (5). Hierdie reëls skep die indruk dat ’n mens met die verloop van tyd letterlik agteruitgaan en “ligter” word, totdat hy/sy soos stof in die lug opgeneem en deur die wind weggewaai word.

Dit blyk uit die aanhaling van Carpelan dat die mens se naam, sy/haar identiteit, skaars behoue kan bly. Die woorde “my mure” in Joubert se gedig “herfs” impliseer dat die spreker haar veilige huislike ruimte ook nie wil opgee nie. Dit val die leser op dat die spreker noem dat die verwers haar mure met “die kleur van sand”, wat ’n aardse kleur is, verf. Hierdie aardse kleur kan die natuurlike gang van die lewe simboliseer, waarvan die spreker geweldig bewus is.

Vir die doeleindes van hierdie studie is dit belangrik om daarop te let dat, alhoewel die liefdestema minder in *Bladspieël* voorkom, dit steeds ’n belangrike tema in Joubert se werk is wat reeds in die openingsvers aandag geniet. Met verwysing na die woorde “liefde prysgee” uit die reëls “en sal jy later in jou eensaamheid / alle gedagtes oor ons liefde prysgee”, kan daar afgelei word dat daar by die spreker ’n bewustheid is van die naderende dood wat die mens en die liefde bedreig. Lourens (2015:2) meen in haar resensie dat die intense waarneming van die liefde, wat die spreker vrees ook nie in die geliefde se bewussyn bewaar kan bly nie, opval.

Die opeenvolgende verse “foto: hermanus” (85), “foto by die hawe” (86) en “oggendmis. greyton” (87) gaan die vers getiteld “winterstorm” (88-89) vooraf. Laasgenoemde is die enigste vers in die bundel waarin erotiese liefde opvlam. Dit word egter mettertyd in die slot deur die doodsbeseft uitgedoof. In vergelyking met die liefdesverse uit Joubert se vorige bundels, is die aard van die liefdesverse wat in *Bladspieël* voorkom méér koesterend. Sien in hierdie verband byvoorbeeld die reëls “jou arm *omsingel* my skouer / en jou hand *kleef* soos ’n waterblom” (85), “aan my vinger spieël ’n ring – / mondsoet *ons* water *saam*” (85), “jy slaan *jou arm besitlik om my*” (86) en “kom wees hier *saam met my*” (87) [my kursivering]. Die geliefdes koester hul saamwees, weens ’n bewustheid van die naderende dood wat hulle in die

liefde bedreig. Hierdie bedreiging kan toegeskryf word aan die feit dat die dood dikwels onvoorspelbaar is en skeiding tussen die geliefdes gaan bring. Voorbeelde hiervan is die versreëls: “pas voor ons verskeep na nêrens heen” (86) en “kom na my toe / voordat die magnoliaboom lostorring / en haar bloedsleep agterlaat / vir die afskeid van adem alom” (87). Dit kom voor asof die geliefdes in eersgenoemde voorbeeld onseker is oor hul heenkome; asof hulle die onbekende toekoms in gaan “verskeep”. Wat waarskynlik wel aan hulle bekend is, is die feit dat hulle die dood nader soos afgelei kan word uit die geliefde wat “die berg groet die hawe / seën die aardse lewe en die wind” (86). Die woord “groet” kan in die konteks van die gedig “foto by die hawe” (86) geïnterpreteer word as ’n afskeidsgroet of vaarwel. Daar is verskeie woorde uit die tweede voorbeeld wat daarop dui dat die geliefdes bewus is van hul verganklikheid. Die leser kan in hierdie verband dink aan “lostorring” (wat aansluit by die tema van liggaamlike agteruitgang en fragmentasie), “bloedsleep agterlaat” en “afskied van adem”. Die implikasie van dié voorbeelde is dat die lewe agtergelaat word deur die geliefdes. Die feit dat daar finaal van die asemhalingsproses in laasgenoemde voorbeeld afskeid geneem of afstand gedoen word, impliseer dat die lewensproses ook stopgesit word.

In die gedig, “winterstorm” (88-89) is die spreker weereens daarvan bewus dat ’n mens kwesbaar in die liefde en die lewe is. Laasgenoemde is ’n tema wat dwarsdeur Joubert se oeuvre voorkom, maar in *Bladspieël* word hiêrdie bewustheid geïntensiveer, omrede dit blyk dat die spreker poog om die verliese van die lewe en die liefde uit te stel:

### **winterstorm**

*... and that the body sometimes needs  
a storm to rearrange its parts.  
- Adonis*

dit was die winter toe daar  
met swart ink teen ons mure geskryf is  
oor ’n opstand en ’n engel uit die hel

daar was ’n loeiende storm en donderweer  
dreigwolke wat in die siedende wind  
teen bome kolk en vloei

ons het ons gesigte na mekaar gedraai  
en duiwe hoor ritsel wat skuiling



soek in die geheue

'n lamp straataf word gedoof

die weerlig het ragfyn oopgekraak  
en soos 'n wit roos teen jou bors geflits  
ons het waansinnig liefde gemaak  
asof ons verdrink in 'n graf  
en niemand ons kon hoor nie

toe die storm stiller word  
en murgsag agter ons wegkrimp  
  het ons uitgestap  
  in 'n bewerige son

op 'n heuwel het ons  
handsaam gestaan en kyk  
hoe die storm se laaste woorde  
teen die mure afloop       silwer glooiings  
van 'n spinnerak

en ons was verlig  
ons was steeds bymekaar  
omdat ons weereens aan die dood kon ontsnap

Daar word in die motto van dié gedig, asook in Joubert se “straatspieël. vir adonis” (17)<sup>40</sup> na Adonis – waarskynlik die Siriese digter wat ook bekend staan as Adunis of Ali Ahmad Said – verwys. In 1971 skryf hy die gedig “A Grave for New York”, ook bekend as “A Funeral for New York”, wat in 1986 deur Actes Sud gepubliseer en deur Kamal Abu-Deeb in Engels vertaal is. In Adonis se vers, in die gedeelte getiteld “Lincoln”, verwys hy na die woorde van die pre-Islamitiese digter Urwa b. al-Ward<sup>41</sup>. Volgens Abu-Deeb (2011:6) se Engelse vertaling is dié woorde: “I divide my body into many bodies...”. Adonis skryf verder in sy gedig die volgende, soos vertaal deur Abu-Deeb (2011:6):

### **Lincoln**

That is New York: *a mirror reflecting* nothing but Washington. And this Washington: *a mirror reflecting* two faces- Nixon and the weeping of the world. Enter into the dance of weeping; rise up there's still a place still a role... I adore the dance of *weeping*

---

<sup>40</sup> Sien die onderhoud wat Ulliyatt (2015:4) met Joubert gevoer het, waarin Joubert sê: “Maar dit was eers sowat 'n jaar gelede dat ek meer vertaalde gedigte van Adonis onder oë kon kry en kennelik het dit my geïnspireer om een of twee gedigte te skryf.”

<sup>41</sup> Urwa b. al-Ward staan ook bekend as “son of the stranger”, alhoewel dit blyk dat sy moeder wel van Arabiese afkoms was.

*which becomes a dove that becomes a flood.* The Earth is in need of a flood.<sup>42</sup> [my kursivering]

Waar die aanhaling “I divide my body into many bodies...”<sup>43</sup> met ’n beletselteken eindig, begin die subtitel van Joubert se gedig, “winterstorm”, hiermee. Dit lyk myns insiens asof Joubert ’n aanvullende gedagte by Adonis, oftewel Urwa b. al-Ward, se aanhaling wil voeg, naamlik: “... and that the body sometimes needs / a storm to rearrange its parts.” Die beletselteken kan moontlik ook ’n weglating aandui.

Dit gaan in beide dié aanhalings om die liggaam wat in verskeie dele verdeel word, maar in Joubert se aanhaling handel dit ook oor die herrangskikking van die liggaamsdele. Die fragmentasie in *Bladspieël*, soos reeds te sien op die bundelomslag, is verteenwoordigend van die aftakeling en liggaamlike verganklikheid wat die ouderdom meebring (sien addendum H). Tóg noem die vroulike spreker in ’n vers soos “groei” (69-70) “pas het sy op die sonar gesien / dat sy nie net een is nie / sy is meer as al die selwe / wat in haar woon”. Hier gaan dit om ’n vrou wie se liggaam ’n tuiste vir haar “self” is, maar ook om die fetus wat in haar groei en haar liggaam “bewoon”. In teenstelling met fragmentasie wat op agteruitgang dui, is daar in hierdie bundel van Joubert ook sprake van nuwe lewe, vermeerdering, vrugbaarheid en groei.

Alhoewel dit minder waarskynlik is, kan daar ook na die Griekse godheid Adonis in “winterstorm” verwys word. Volgens die Griekse mite was Adonis ’n aantreklike jong skaapwagter wat deur ’n wildevark doodgemaak is. Afrodite was lief vir Adonis en

---

<sup>42</sup> In Adonis se vers word daar, soos in die bundeltitel- en omslag van Joubert se *Bladspieël*, ook na die spieël verwys wat reflekteer. Daar is ook in beide Adonis se gedig en Joubert se omslagkunswerk die beeld van ’n voël – méér spesifiek die duif. Laasgenoemde kom as deurlopende motief in Joubert se oeuvre voor.

<sup>43</sup> Hierdie motto kan die leser ook laat dink aan die Egiptiese skeppingsmite, waarin Osiris deur Horus doodgemaak word en Isis sy liggaamsdele probeer terugvind om dit weer te heg. Sy kan egter nie die penis, wat ’n noodsaaklikheid vir vrugbaarheid is, vind nie. Isis maak dan ’n penis en blaas nuwe lewe in Osiris. In Egiptiese ikonografie word Osiris, soos Adonis, as godheid van fertiliteit uitgebeeld. Sien verder ook die gedig “Gedagtespel” (26) uit Joubert se bundel *Domus* (1973) en die bespreking van “bevrydingsdag” (12-13) uit haar bundel *So ver en verder* (1976).

daarom het sy die bloed met nektar gemeng en oor die land gedrup. Windblomme het opgekom en begin blom op die plekke waar Adonis se bloed geval het. In die mitologie staan Adonis bekend as 'n godheid van vrugbaarheid en hy word geassosieer met die siklus van die lewe, dood en hergeboorte. Dit lyk asof Joubert moontlik na dié mite in “winterstorm” kan verwys, omdat daar in die gedig ook sprake van minnaars is én omdat die dood in aantog 'n hooftema blyk te wees. Dit is ironies dat stormreën of water wat 'n noodsaaklikheid vir lewe en groei is in dié gedig met die dood geassosieer word – vandaar dan ook die verwysing na Adonis as fertiliteitsgodheid wat jaarliks opnuut sterf.

Die gedigtitel is vir die leser 'n aanduiding dat dit hier gaan om stormagtigheid in die winter; om die koue en kilheid wat met die seisoen gepaardgaan. Ook in die subtitel kom die woord “storm” voor en dit beklemtoon vir die leser die belangrikheid hiervan. Dié woord kom verder herhaaldelik in die vers voor: “n loeiende storm”, “toe die storm stiller word” en “[...] het ons / handsaam gestaan en kyk / hoe die storm se laaste woorde / teen die mure afloop”. Met inagnome daarvan dat die minnaars in hierdie gedig op die drumpel van die dood staan, soos afgelei kan word uit die slotreël waar hulle “weereens aan die dood kon ontsnap”, kan die winterseisoen ook 'n tyd van persoonlike inkeer en selfkonfrontasies wees [my kursivering].

Dit lyk asof die spreker 'n spesifieke winter, waartydens die intieme oomblikke in hierdie gedig plaasgevind het, uitsonder deurdat sy gebruik maak van die lidwoord “die winter” in plaas van “n winter” waar laasgenoemde een van vele impliseer. As gevolg van die gebruik van woorde soos “loeiende storm”, “donderweer”, dreigwolke” en “die siedende wind” wat “teen bome kolk en vloei” uit strofe twee, asook die vergelyking van die weerlig wat “ragfyn oopgekraak / en soos 'n wit roos teen jou bors geflits” het uit die vyfde strofe, besef die leser dat dit onweer was; dat daar 'n verwoede storm plaasgevind het. Die woorde “siedende wind” suggereer dat die wind só erg gewaai het, dat dit as 't ware van woede “oorgekook” het. Die “dreigwolke” dui daarop dat die wolke die geliefdes op die een of ander manier bedreig het – hetsy deur die feit dat hulle saamgepak het tot wolkbanke, swaar gehang het of donker van kleur was. In teenstelling met die uitdrukking “[D]aar is g'n wolkie in die lug nie”, wat beteken dat daar g'n enkele gevaar dreig nie, is die afleiding wat die leser maak dat die wolke in die vers eerder donker van kleur was

omdat dit die geliefdes bedreig het. Die uitdrukking “[D]onker wolke” wat beteken dat daar toekomstige moeilikhede is, is waarskynlik binne die konteks van hierdie gedig meer gepas, want die geliefdes is deur natuurelemente met die doodsproblematiek gekonfronteer. Die beeld van die weerlig wat teen die geliefde se bors soos ’n wit roos geflits het, is ook ’n simbool van die liefde wat selfs die dood kan oorwin oftewel ewige liefde.

Buiten die saamdrom van wolke, is daar ander woorde in die gedig wat onheilspellendheid suggereer. Reeds in die eerste twee reëls, “dit was die winter toe daar / met swart ink teen ons mure geskryf is”, wonder die leser wie hiervoor verantwoordelik gehou kan word. Die onsekerheid hieroor lei daartoe dat nie net die vroulike spreker en geliefde nie, maar ook die leser bedreig voel. Dié beeld herinner die leser aan die uitdrukking “[D]ie skrif is aan die muur” wat beteken dat die einde naby is. Nóg voorbeelde van dinge wat dui op onheilspellendheid is: die duiwe wat skuiling gesoek het in die geheue teen die stormagtigheid wat hulle gevrees het en die uitdoof van ’n lamp straataf, asook die twee versreëls “asof ons verdrink in ’n graf / en niemand ons kon hoor nie”.

Die duiwe se vrees is ’n aanduiding dat die stormagtigheid hulle ook bedreig het. In die eersgenoemde voorbeeld lyk dit asof die geheue soos ’n nis of ’n soort veilige ruimte vir die duiwe was. Geheueverlies wat met ouderdom gepaardgaan, veroorsaak dat die geheue nie meer so ’n veilige ruimte is nie. Die proses van veroudering en geheueverlies, wat dikwels daarmee gepaardgaan, kan dus, soos die storm, beskou word as ’n bedreiging vir die duiwe of die mens self. Die vierde strofe bestaan met rede uit ’n enkele versreël. Myns insiens kan dit ’n teken van gestrooptheid wees wat aan die ouderdom toegeskryf kan word. Die woord “gedoof” in “’n lamp straataf word gedoof” is ’n aanduiding dat die gloed of lig gesmoor of tot niet gemaak is. Só word die mens se lewe, gewoonlik met ’n toename in ouderdom, “gesmoor” en tot niet gemaak. In die derde genoemde voorbeeld word die intimiteit tussen die geliefdes beskryf asof hulle “verdrink in ’n graf” waar niemand hulle kon hoor nie. Die woord “verdrink” word waarskynlik gebruik om aan te sluit by die stormagtige weerstoestand in die konteks van die vers. Die feit dat die spreker verwys na die “graf” en dat niemand hulle kon hoor nie, impliseer die vrees wat met

die ingeperktheid van lewe saamgaan, asook die feit dat niemand die dood kan vryspring nie.

In die konteks van hierdie gedig kan daar afgelei word dat die geliefdes in 'n stadium in hul lewens is, waar die einde oftewel die dood naby is. Tóg sê die spreker in die tweede laaste strofe dat “die storm se laaste woorde / teen die mure afloop”. Hiêrdie reëls dui nie daarop dat die dood nie meer naby is nie, maar eerder dat die geliefdes gelukkig was om die dood weereens te “ontsnap” (soos te sien in die slotreël). Met die gebruik van die woord “afloop” gaan dit nie net om die storm wat verby is nie, maar ook om agteruitgang, aftakeling en die spreker wat die einde van haar lewe nader. In sommige gevalle druk die spreker haar gevoelens jeens die dood deur middel van die natuur uit. Sy vermenslik byvoorbeeld die storm en die son in dié versreëls: “toe die storm stiller word / en murgsag agter ons wegkrimp / het ons uitgestap in 'n bewerige son”. Die woorde “murgsag”, “wegkrimp” en “bewerig” is myns insiens woorde wat gebruik word om te dui op die broosheid, langsame agteruitgang, verswakking, die saam- of kromtrek van die liggaam, maar ook die wyse waarop die liggaam letterlik kleiner of minder word tydens die verouderingsproses. In die slotreël word selfs die dood op 'n ironiese wyse gepersonifieer, as die spreker noem dat sy en die geliefde daarvan kon ontsnap.

Uit die gebruik van die woord “handsaam” kan die leser die afleiding maak dat die geliefdes 'n intense behoefte het om bymekaar, sáám of hand-aan-hand te wees. Die liefde blyk 'n veilige ruimte vir die geliefdes te wees, hoewel daar by die spreker die wete is dat die liefde soos die mens ook verganklik, is soos te sien in die reëls “ons het waansinnig liefde gemaak / asof ons verdrink in 'n graf”. Die rede vir die “waansinnige liefdemakery” kan dus toegeskryf word aan 'n bewustheid van verlies in die lewe en die liefde. Die feit dat die geliefdes na afloop van die dreigende storm en die ontsnapping van die dood verlig is, is vir die leser 'n verdere aanduiding van die “geleende tyd” waarop hulle leef en wat hulle koester.

Soos in sommige van Joubert se vorige liefdesverse gaan dit in “winterstorm” ook om die nietigheid van die mens en die liefde. Maar in dié gedig uit *Bladspieël* is daar 'n soort dringendheid om liefde te maak; om “waansinnig” liefde te maak. Dit is weens die ouerwordende spreker se bewustheid dat sy dit in die nabye toekoms

gaan kwyt wees. Deur middel van die woordgebruik, lyk dit asof die spreker die dood wil ontkom deur die intieme oomblikke saam met die geliefde as' t ware te laat stol in tyd. 'n Voorbeeld is die woord “stiller” in “toe die storm stiller word” wat impliseer dat die dood, wat in die vers met die storm geassosieer word, ook “verstil”. Dit lyk asof die spreker, wat 'n verlange het om langer te leef, hierdeur 'n poging aanwend om die dood te versag, hoewel sy weet dat dit nie vir altyd vrygespring kan word nie. Met betrekking tot die aard van Joubert se liefdespoësie in *Bladspieël* blyk die geliefdes geweldig bewus te wees van die naderende dood wat skeiding tussen hulle gaan bring. Om hierdie rede is daar só 'n dringendheid om liefde te maak, dat dit byna voorkom as 'n noodsaaklikheid vir die geliefdes.

### 3.9.4 'n Poging om die lewe en die liefde deur middel van woorde vas te vang

In sommige verse, soos “dagskrif vir die weglend 1. [aand] (a) en (b)” (10-11), waarin dit lyk asof die digter die weerloosheid van intieme oomblikke tussen geliefdes wil vasvang, word 'n hele liefdestoneel geskep wat tot in die fynste besonderhede beskryf word. Hieruit kan die leser die afleiding maak dat die spreker uitsonderlik gevoelig is vir dit wat met haar gebeur of rondom haar plaasvind. Die gebruik van woorde wat sagtheid en klankloosheid impliseer, kom dikwels in hierdie verse voor. Dit is waarskynlik om liefdesmomente te koester en die tema van die geliefdes se kwesbaarheid in die liefde en die lewe te ondersteun. Myns insiens lyk dit dus asof Joubert poog om 'n soort stilte te skep in die liefdesverse wat in *Bladspieël* voorkom en om sodoende die passievolle liefdesmomente as' t ware in tyd te laat “stol” en die leser ook hiervan bewus te maak. Omrede daar by die ouerwordende digter-spreker die bewustheid van verlies in die lewe en die liefde is, wil dit voorkom asof sy die gelukkige en teer oomblikke in die liefde saam met die geliefde wil verewig deur die skep van gedigte; deur woorde wat op papier sigbaar is en tydelik vasgevang kan word. In hierdie verband kan die leser dink aan die versreëls “die hangbrug van verledes en herkenning / wankelend met silwerslotte om *huwelike / en ander verbintenisse te verewig in die heela!*” uit die gedig “stormsriviermond (i)” (105) [my kursivering]. Die woord “stilte” kom selfs in 'n vers soos “dagskrif vir die weglend 1. [aand] (a) en (b)” (10-11) telkens voor.

#### **dagskrif vir die weglend**

1 [aand]

(a)

uit die lou water beur ek boontoe  
silwer druppels hang aan my vel  
ek kom uit die swembad aangestap  
jy laat my langs jou neerlê op gras  
my hare is nat my wimpers waas

in die donkerte sidder sterre  
verlate skree 'n pou deur die tuin  
jou warm tong gly 'n nawind  
oor my lyf van onder na bo  
'n maan drup klappermelk

ek kyk verby jou gesig  
langs my spat die rose weg  
by die dam se goue rietbos  
roer ganse en bleshoenders  
die sterre staan botstil in ink

ek sien hoe een verskiet  
'n padda plons die swembad in  
my vel verskans alle organe  
blooswit soos 'n wasfiguur  
ek is loutwarm van purper water

(b)

die nagstilte is die hemel vol  
ons lippe stippel sagte vokale  
ons kyk hoe klankloos val komete  
met lang sterte soos rose

jou lyf saai die aarde nat  
en daar is damp onder  
my vingers teen jou voorkop  
ek druk my vuiste in jou oksels

jy breek skanse af en ek neem oor

sag soos 'n vaandel vou jy my toe  
jou kop dryf afgeslote op my bors

uit die roos begin die kleur ontsnap

Die woord “skrif” kom reeds in die titel “dagskrif” voor, wat 'n aanduiding is dat geskrewe woorde en die wyse waarop die digter dit op papier vasvang in dié vers waarskynlik belangrik gaan wees. Tydens die bekendstelling van *Bladspieël* noem Joubert in 'n onderhoud met Bezuidenhout (2015) dat “die weglând” (wat moontlik as “waylands” in 'n vers soos “hoogsomer: waylands” [47-49] figureer) 'n soort

“weggooilandskap” en een van haar gunsteling-gasteplase is. Die plaas is redelik afgesonder en sy kan aktief kreatief te werk gaan in die geïsoleerde omgewing. Met die lees van “dagskrif vir die weglend (a)” is daar verder in die vers ook sprake van die “sterre wat botstil staan in ink”, wat impliseer dat die spreker se waarneming van die sterre in die hemelruim “botstil” of só stil is dat dit vir haar lyk asof hulle in die hemelruim gestol het. ’n Poging word aangewend om hierdie waarneming te verwoord, deur die gebruik van woorde soos “botstil” en “ink”. Hierdie poging om die moment ten volle te ervaar en absolute stilte te verwoord, blyk egter van korte duur te wees omrede die spreker dit met haar eie woorde, wat beweging impliseer, in die daaropvolgende reël (“ek sien hoe een verskiet”) versteur.

Die tyd en ruimte is belangrik in ’n liefdesgedig soos ook te sien in die afspeel van die liefdestonele in hierdie vers. Joubert se “dagskrif vir die weglend” is ’n gedigsiklus, asook ’n siklus van aand-oggend-middag-aand met die uitgestippelde vormgewing deur ’n numeriese orde van “1” tot “4” (Ullyatt 2015:2). Reeds aan die begin van die gedig word “[aand]” as ’n subtitel gebruik. Dit is gewoonlik die ideale tyd van die dag wanneer passiewolle liefde plaasvind en die lang gedig begin ook hiermee. Die aand word verder tussen hakies geplaas, wat dui op die feit dat die geliefdes hulle van die res van die wêreld probeer afsonder. Dwarsdeur die gedig word die leser ingelig dat dit aand of ’n stiller tyd van die dag is, byvoorbeeld “in die donkerte sidder sterre”, “die maan”, “roer ganse en bleshoenders” en “die sterre staan botstil in ink” uit “dagskrif vir die weglend (a)” en “die nagstilte is die hemel vol”, “ons lippe stippel sagte vokale” en “klankloos val komete” uit “dagskrif vir die weglend (b)”. Die geliefdes bevind hulself in die geïsoleerde ruimte van ’n tuin, soos wat die woorde “verlate” uit gedig “(a)” en “afgeslote” uit “(b)” aandui. Laasgenoemde sluit aan by die idee van ’n ideale paradyslike ruimte, waarin die geliefdes hulself afsonder en intiem kan verkeer.<sup>44</sup> Met verwysing na die gedigtitel kan “weglend” ’n plek wees wat “weg” van alles is en dus ook paradyslik is.

---

<sup>44</sup> Sien Jordaan se proefskrif (Jordaan 1991:1-57 – 160) in verband met die beginsels van die Eerste, Tweede en Derde Tydperke vir die liefdesliriek. Een van hierdie beginsels is eenheid met die geliefde in ’n ideale paradyslike verhouding.



Ánders as die geval in die meeste van Joubert se liefdesverse, nader die vroulike spreker die man in dié gedig en is daar die spesifieke moment waar sy in beheer is tydens die liefdespel: “ek kom uit die swembad na jou aangestap / jy laat my langs jou neerlê op gras” uit “(a)” en “jy breek skanse af en ek neem oor” uit “(b)”. Daar is beskrywings van liggaamlike aanraking en verkenning, asook sensoriese ervarings tydens intieme oomblikke tussen die geliefdes. In “(a)” sê die spreker byvoorbeeld die volgende: “jou warm tong gly ’n nawind / oor my lyf van onder na bo”. In die gedig “(b)” blyk daar progressie te wees in die liefdespel en word daar heelwat klem op die taktiele gewaarwordinge gelê: “ons lippe stippel sagte vokale”, “jou lyf saai die aarde nat”, “[...] daar is damp onder / my vingers teen jou voorkop / ek druk my vuiste in jou oksels”, “jy breek” en “ek neem oor”. Die tasbaar-sintuiglike gewaarwordinge val op in Joubert se werk – veral waar dit gaan om passievolle liefde. Dit herinner die leser ook aan die motto van Kaplinski voorin die bundel, waarin klem gelê word op die spreker se hand; op die tasbare sensasie: “the sun shines on the red wall and the wall is warm. I feel it with my hand, I put my cheek against it” (5). Daar is verder die suggestie in Joubert se vers dat liggaamsvog tydens seks af- en uitgeskei word met verwysing na ’n versreël soos “jou lyf saai die aarde nat”. Hierbenewens kom heelwat ánder voorbeelde van die watermotief in “dagskrif vir die weglând [aand] (a) en (b)” voor.

Soos genoem in die bespreking van die omslag en bundeltitel is water belangrik in Joubert se werk, omdat dit vloeibaarheid, oplosbaarheid, lewe en koestering simboliseer. ’n Voorbeeld van die geliefde wat die spreker sagkens hanteer, koester en omvou na afloop van seksuele passie is te sien in die tweede laaste strofe van “(b)”: “sag soos ’n vaandel *vou jy my toe* / jou kop *dryf* afgeslote op my bors” [my kursivering]. Nóg voorbeelde van die watermotief in “dagskrif vir die weglând [aand] (a) en (b)” is: “lou water”, “silwer druppels”, “die swembad”, “my hare is nat”, “’n maan drup klappermelk”<sup>45</sup>, “langs my spat rose weg / by die dam [...]”, “’n padda plons in

---

<sup>45</sup> Hoewel die maan ’n teken van die aand en die einde van ’n dag is, simboliseer dit ook die naderende einde van die spreker se lewe en die voltooiing van ’n lewensiklus. Die maan is ook ’n aanduiding van heelheid en vroulikheid. Laasgenoemde is vanweë die feit dat die maan rond is en die vroulike liggaam ook rondings en ’n baarmoeder het. Daar is verder ook die assosiasie van die getye met die vrou se menstruasiesiklus. Dit is opvallend dat die

die swembad”, “ek is louwarm van purper water” en “daar is damp onder / my vingers [...]”.

Dit lyk myns insiens asof rose in dié gedig nie net die blomme is wat stereotopies met die liefde geassosieer word nie. Dit dui op agteruitgang, verval en verwelking in die lewe en mettertyd waarskynlik ook in die liefde. Voorbeelde in dié verband is die reëls “langs my spat die rose weg” (uit “(a)”), “ons kyk hoe klankloos val komete / met lang sterte soos rose” en “uit die roos begin die kleur ontsnap” (uit “(b)”). Die woorde “weg”, “val” en “ontsnap” is vir die leser ’n aanduiding dat dit hier handel oor die mens se onvermoë om bepaalde oomblikke in tyd te laat stol en om verlies vry te spring. Alhoewel die digter poog om hierdie oomblikke op papier in die vorm van ’n gedig te verewig, blyk dit van korte duur te wees.

In ’n vers soos “dagskrif vir die wegländ 1. [aand] (a) en (b)” (10-11) is daar verskeie belangrike kenmerke van ’n liefdesvers soos byvoorbeeld die geliefdes wat hulself saans in ’n tuin afsonder wanneer hulle intiem verkeer en wat die leser ook aan die paradysmotief laat dink.<sup>46</sup> Hiërdie geïsoleerde ruimte word verder deur die hakies in die subtitel, “[aand]”, ondersteun. Volgens my wend die digter ’n poging aan om die uiteindelijke verliese van die lewe en die liefde uit te stel. Sy wil op ’n byna desperate wyse sekere oomblikke saam met die geliefde ten volle ervaar, koester en verewig. Omrede laasgenoemde in werklikheid onmoontlik is, probeer sy om dit deur die

---

maanmotief heelwat in *Bladspieël* na vore kom en dat dit dikwels vervroulik word. Sien die volgende voorbeelde: “hier laat sak die maan / haar swaar klip / in water” (15), “[...] die maan / skub verby” (25), die maan as “’n wit embleem / teen die ruit vasgeplak” (33), “ek wil ’n nuwe naam hê / [...] / soos wolke wegkruipertjie speel / met die belofte van ’n maan” (39), “heuningmaan” (40), “die maan is wasbleek bokant / die metaalswart bome” (47), “maanblom” (62), “maansteen” (64), “: op die deure 3 klein sekelmane / in silwer geverf” en “só het sy gedroom / tussen mane en sterre oor ander plekke in ander lande” (73-74), “[...] waar die maan / in die bloederige dag verdoof” (96), “die maan / net ’n groen vyttjie ver” (100), “eenkantmaan” (103), “volmaanlig bokant ’n berg” (106) en “die maan se helder vlam” (108).

<sup>46</sup> In “dagskrif vir die wegländ 3. [middag] (a)” (13) word die versreël “in die kamer” herhaal. Hier word die slaapkamer beklemtoon as ’n belangrike private ruimte waarin die geliefdes seksueel kan verkeer.

kreatiewe skryfproses te doen. Sy poog dus om haar ervarings in tyd te laat “stol” deur dit te verwoord. In ’n vers soos “agenda” (26) sê sy ook dat ’n gedig moet wees “[...] soos slingers / webbe om jou voete af / sodat jy nie kan beweeg nie, *vasgevang* / om die enkels” [my kursivering]. Dit lyk egter asof sy slegs tydelik hierin slaag, omdat woorde die digter-spreker ontglip, “verdamp” (106) óf omdat sy haarself met haar eie woorde onderbreek. Weens die feit dat woorde bepaalde betekenis het, sit dit denkprosesse aan die gang wat verdere beweging suggereer en die “stolling” in tyd versteur. Die aard van ’n liefdesvers soos “dagskrif vir die weglend 1. [aand] (a) en (b)” (10-11) is weereens koesterend. Omdat die digter-spreker meer bewus is van die dood in aantog as in haar vorige werk, is daar ook ’n groter dringendheid by haar om die passievolle liefdesmomente deur middel van die digkuns in tyd te laat stol.

### 3.9.5 Gevolgtrekking

In *Bladspieël* word daar deur die ouerwordende digter teruggekyk op haar lewe. In ’n onderhoud met Ulyatt (2015:1) noem Joubert dat sy ’n poging aangewend het om die eie belewenisse en grepe uit haar alledaagse lewe deur kreatiewe prosesse te verbeeld – hetsy deur die kunswerk op die omslag of deur die digkuns. Die digter se eerste kennismaking met die skryf van verse wat sy in “terugflits (54) oproep, val die leser op:

in ’n klein grasdaksomerhuis tussen  
twee bloeiende jakkarandabome het ek  
begin gedigte skryf. en vir die eerste maal  
begin swem.

Daar is ook die voortsetting van ánder temas in *Bladspieël* buiten die belangrikheid van die digproses. Soos ook die geval in *Splintervlerk* (2011) is ’n voorbeeld die digter se ingesteldheid op aktuele kwessies met die fokus op moord, diefstal, armoede, stakings en haatspraak in Suid-Afrika. In ’n vers soos “snags slaap ek onrustig” (32), wat handel oor die geweld in die land, kan dit reeds uit die gedigtitel afgelei word. Verder is daar ook gedigte wat handel oor geweld en oorlog in die buiteland byvoorbeeld in Sirië (98-99). In dié vers gaan dit om die verlies van lewens wat aan oorlog toegeskryf kan word, asook die gevolge daarvan soos die “afbeenman” of “verminkte kinders” wat “sonder ma of pa. / kermende nablyfsels / van oorlog en verlies” is.

'n Aantal reisgedigte na bestemmings in Suid-Afrika (soos die gasteplaas “wegland” [15], “hermanus” [24 en 85], “Vlug MN 461: *Johannesburg – Kaapstad* [35-36], “waylands” [44-46 en 47-49], Johannesburg se “melville” [77-78], “greyton” [87], “nieu-bethesda” en “die karoo” [103-104], asook “stormsriviermond” [105-107]) en die buiteland (“madrid”, 96-97). Die spreker reis ook in die slaap of verbeelding (sien “klein reistog” [91] en “terugvlug” [100-101]) en na die ewigheid of die dood is eweneens in hierdie bundel te vinde. Met verwysing na laasgenoemde is die slotvers, “tussen gaan en bly” (110), 'n voorbeeld van 'n vers waarin die spreker besin oor die menslike lewensiklus wat slegs “'n asemreis ver” is. Lourens (2015:3) sonder ook die voorlaaste gedig in die bundel, getiteld “afloop” (108-109), uit en sy wys op die ervaring van vernuwing en transformasie hierin.

Buiten aktuele kwessies en die reismotief maak die liefde ook 'n deel van die digter se terugkyk op haar lewe in *Bladspieël* uit. Nie net gaan dit in hierdie bundel om weerspieëlings van die digter se liefde vir haar kinders en kleinkinders nie. Dit handel ook oor haar liefdeservarings en die verbintenis met haar eggenoot, Louis Esterhuizen. Alhoewel daar aansienlik minder liefdesverse, en veral intieme liefdesverse, in *Bladspieël* is, kan dit waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat die liefde nou “spoorvas” (84), meer stabiel of standvastig is en dat dit vir die ouerwordende geliefdes op hierdie stadium in hul lewens eerder gaan om die wete dat hulle lewensmaats is en saam kan oud word. Soos wat daar progressie in ouderdom is, is daar ook die verskuiwing van klem op die soort liefde in Joubert se liefdesverse. Waar erotiese liefde in haar vorige bundels (veral in *Lyfsange*, 2007) 'n hooftema was, blyk dit dat kameraadskap, asook die saamwees en koestering van liefdevolle oomblikke vir die ouerwordende geliefdes in Joubert se mees onlangse bundel eerder van belang te wees. In sommige verse lyk dit asof daar nie net 'n aanvaarding van die onvermybare en naderende dood is nie, maar ook 'n bewustheid van verlies in die liefde. Dit word nie net toegeskryf aan die afstand wat daar dikwels tussen geliefdes in Joubert se liefdesverse is nie, maar ook aan die finaliteit van die dood. In “Vlug” (92-93) neem die spreker afskeid van die geliefde wanneer sy sonder hom op reis gaan en die gebruik van sekere woorde soos “ontbind” en die “sak” van die son laat die leser vermoed dat sy haarself ook op die dood, waarmee die mens nie kan kompteer nie, voorberei:

[...] Ek skryf 'n gedig  
vir jou wat ek 'n ruk lank nie sal sien nie:

*stuur vir my jou liefde in 'n skoon papierservet  
wat ek stadig kan ontknoop en my mond daaroor vee  
dat rooi begeertes kan ontbind totdat my lippe  
ligter word soos glaswit sand  
soos 'n luisterskulp van 'n oor glimmend  
en transparent terwyl die son agter  
die vlerk begin sak.*

## HOOFSTUK 4

### SAMEVATTING

In die inleidende hoofstuk is gesê dat die liefdestema in Joubert se oeuvre ondersoek en die ontwikkeling daarvan in die loop van tyd nagegaan moet word, omrede dit 'n hooftema in die digter se werk is en weinig navorsing hieroor gedoen is. Sommige akademici en kritici (byvoorbeeld Amanda Lourens [2011:71], Joan Hambidge [2008:8] en Hans Ester [Hambidge 2008:8]) beskou Marlise Joubert as 'n onderskatte digteres en haar sterk fokus op die liefdestema kan 'n rede hiervoor wees. My vermoede is dat haar onderskating toegeskryf kan word aan een of 'n kombinasie van die volgende: tema-, tyds- en/of geslagsgebondenheid. Dit blyk dat daar, volgens Hancock (2003:18), in die sewentigerjare 'n klemverskuiwing in liefdesverse sedert die 19de eeu plaasgevind het. Hancock (2003:18) meen die volgende in sy artikel "Unworthy of a serious song? Modern Love Poetry and its Critics": "Just as love poetry was becoming progressively more personal, so poetry criticism was increasingly being shaped by the concept of impersonality; where new love poets were moving autobiography to centre-stage, new critics were forcing it into the wings." Hancock (2003:7) meen verder dat "[T]he concept of impersonality was still shaping attitudes towards love poetry into the 1970s". Die feit dat Joubert dikwels oor veral die liefde vanuit 'n vroulike ervaringswêreld skryf, gedebuteer het in 1970 toe daar 'n deurbraak van Afrikaanse vroueskrywers plaasgevind het én terselfdertyd meningsverskille oor die konsep van outobiografiese gegewens in skryfwerk was, is moontlike redes vir die feit dat sy oor die hoof gesien is. Verdere navorsing kan nog in hierdie verband gedoen word.

Navorsing is gedoen oor die aard van die liefdesgedig en die wyse waarop dit sedert die vroegste antieke Egiptiese tye ontwikkel het, om sodoende die liefde as 'n hooftema in Joubert se oeuvre te bevestig. Enkele belangrike kenmerke is by Jordaan (1991:Inl.1, 4-56) se definisie van 'n liefdesgedig gevoeg vir die doeleindes van hierdie studie. Die definisie is soos volg [my kursivering]:

'n Liefdesgedig is enige vers waarin een mens se liefdesgevoel jeens 'n ander verwoord word in terme van 'n spreker ("ek") wat hom/haar vanuit 'n eerstepersoonsperspektief eksplisiet of by implikasie rig tot 'n "jy" (die geliefde) wat óf reël, óf die produk van die spreker se verbeelding of herinnering is. Die aangesprokene kan dus 'n ideaal in die digter se verbeeldingswêreld of herinneringe wees. *Die skryfhandeling is 'n poging om weg te doen met die dikwels geïsoleerde "ek" en die aangesprokene (die "jy" wat gewoonlik afwesig is) as 't ware "aanwesig" te maak.*

Omrede die liefde een van die algemeenste onderwerpe in die letterkunde is en vanweë die feit dat dit voortdurend in tyd verander en ontwikkel, is 'n tematiese historiese oorsig van die konvensies met betrekking tot die liefdesgedig gegee. Dit is aan die hand van Bermann se algemene oorsig oor die liefdesgedig, soos te sien in die vierde uitgawe van *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), gedoen. Jordaan se proefskrif is as raamwerk gebruik vir die weergee van tendensies, temas en konvensies in bepaalde tydperke met verwysing na Afrikaanse liefdesverse.

Die antieke Egiptenare was daarvan bewus dat die mens sy liefdevolle emosies moet uitdruk en daarom het hulle 'n afgesonderde ruimte hiervoor geskep. Die nag is beskou as die tyd van die dag wanneer geliefdes in 'n beskermde ruimte intiem liefde kon maak, terwyl dagbreek gewoonlik skeiding tussen geliefdes tot gevolg gehad het. Verder was die antieke Egiptenare ook bekend vir die wyse waarop hulle ritmiese liefdesliedere in digvorm weergegee het en vir die wyse waarop hulle die liefde en seksualiteit openlik gevier het. In die klassieke Griekse en Latynse liefdespoësie is Sappho seker die bekendste vroulike digter en in haar werk is die fokus hoofsaaklik op: erotiese liefde, nadenke oor die liefde en die leed wat dit dikwels meebring. Nóg 'n bekende klassieke liefdesdigter is Ovidius wat klem op absolute oorgawe tydens die liefdespel en die idealisering van omgang in sy werk gelê het. Vir Ovidius was die liefde soos 'n oorlog; 'n voortdurende stryd tussen geliefdes. Jordaan (1991:samevatting) is van mening dat die Afrikaanse liefdeslied na die Middeleeuse troebadoertradsie teruggevoer kan word. Kenmerkend van die religieuse Middeleeuse hoofse liefdespoësie is die geliefdes se getrouheid aan mekaar, die konsep van heroïsme, die ridder wat deur middel van die aflegging van 'n spirituele reis die beeldskone jong dame wil bereik en sy onvermoë om dit uiteindelik te doen, die idealisering van die doodstema en wanhoop (Van Gorp *et al.* 1998:282). Hoewel daar invloede soos die liefdesretoriek van die hoofse liefdestradisie in vroeë Afrikaanse verse teenwoordig is, het die naëwende aard van die

hoofse liefdeskonvensies tot gevolg gehad dat daar in heelwat van die vroeë Afrikaanse liefdesverse nie met die Afrikaanse werklikheid tred gehou is nie. Buiten die teenwoordigheid van homoseksuele elemente val die sensualiteit en aardsheid van die Persiese liefdespoësie op. Daar is in die bespreking ook kortliks verwys na die Chinese en Japanese hoofse liefdesverse. In die Chinese liefdesgedigte val musikaliteit en liefdesbegeerte die leser op. Die Japanese is bekend vir hul klaagliedere en in die vroeë liefdesverse wag die vrou dikwels alleen tuis of in haar kamer op die man wat besig is om elders rond te reis.

Die eerste tekens van 'n klemverskuiwing van idealisme na die vermensliking van liefde (oftewel realisme) het in die 18de-19de eeuse Europese Romantiese era plaasgevind. Erotiek en sensualiteit kom dikwels in liefdesverse uit dié era voor. Sedert die 19de eeu is daar gefokus op voorheen gemarginaliseerde onderwerpe soos prostitusie en homoseksualiteit. In moderne liefdespoësie is daar 'n voortsetting van die verwoording van seksualiteit en sensualiteit en vroue het ook algemeen oor homoseksualiteit begin skryf. Anders as wat die geval voorheen was, is aandag aan die individuele liefdeservaring gegee.

Alhoewel sekere temas (soos die beskermende nagtelike liefdesruimte) wat só verteruggaan as die antieke Egiptiese oudheid 'n invloed op die Afrikaanse liefdesgedigte gehad het, is dit veral die Europese tradisie, meer spesifiek dié van Nederland en Vlaandere, wat Afrikaanse liefdesgedigte sterk beïnvloed het. In die bespreking van die Afrikaanse liefdesliriek is daar verwys na die vyf stadiums tydens die ontwikkeling daarvan volgens Jordaan (1991:samevatting): die didakties-moraliserende aard van die liefdesliriek uit die Eerste Afrikaanse Taalbeweging, die doodsproblematiek van Twintig, die klem op estetisering en vergeesteliking van die liefdesverhouding in Dertig, die fokus op die aardse beleving van die liefde in Veertig en Vyftig en die opvlamming van erotiek en seksualiteit sedert die jare Sestig.

Die ingesteldheid en liefdesretoriek van die Europese hoofse tradisie het liefdesgedigte uit die Eerste Taalbeweging sterk beïnvloed. Gedigte uit hiérbeweging handel oor die liefde en verliefdheid. Kenmerke van die Twintigers se werk is die verganklikheidsbesef, doodsproblematiek, 'n waardering vir die natuur en 'n klem op die seksuele verhouding met die geliefde. Tendensies van Dertig sluit 'n



voorliefde vir die liedjie en die beskouing van die digter as geestelike leier in. In die Dertigers se werk blyk dit ook dat daar 'n geneigdheid was om die vrou se skoonheid te idealiseer. Die beginsels waarna Jordaan (1991:5-13 tot 5-15) verwys ten opsigte van die Afrikaanse liefdesliriek uit die Eerste, Tweede en Derde Beweging is: eenheid en trou aan mekaar, die eerstepersoonsperspektief en die onaanvaarbaarheid van homoseksualiteit in 'n konserwatiewe Afrikaanse Calvinistiese en paternalistiese samelewing. Die eerste vroulike digter wat oor die liefde in Afrikaans gedig het, is Elisabeth Eybers. Daar is klem op die seksuele ervaring in die werk van die Vyftigers gelê. In Jonker se werk val die verlange na onvervuldheid en die plasing van geliefdes in 'n geïdealiseerde ruimte, die paradys, op. Met die uitvinding van voorbehoedmiddels het temas soos homoseksualiteit, liggaamlikheid en 'n drang na seksuele vryheid prominent geraak in die vyftiger- en sestigerjare in die Afrikaanse literatuur. Sedert die sewentigerjare was daar 'n beduidende toename in Afrikaanse vroueskrywers. Die tweede feministiese golf het verder daartoe gelei dat feministe probeer het om weg te doen met die stereotipiese voorstelling van die vrou in die private ruimte van die huis en kombuis. In skryfwerk is dit dikwels gedoen deur die omkeer van geslagsrolle. Kenmerkende temas in die Tagtigers (byvoorbeeld Joan Hambidge en Johann de Lange) se werk, is homoërotiek en lesbiese liefde.

Dit is duidelik dat die liefdesgedig in verskillende kulture en in die loop van tyd ontwikkel het en dat daar op verskeie temas met betrekking tot die liefde gefokus is. Dit vind ook neerslag in Joubert se werk as daar onder meer gelet word op die nagtelike tydruimte vir intimiteit en die Egiptiese skeppingsmitte waar Osiris as fertiliteitsgod in die ikonografie uitgebeeld word. Sien in hierdie verband "Gedagtespel" (Joubert 1973:26). Verder is daar moontlik sprake van Griekse godheid, Adonis, ("winterstorm" [Joubert 2015:88-89] en "straatspieël. vir adonis" [Joubert 2015:17]) en die digteres Sappho (byvoorbeeld "n snit uit *sappho de mytilene*" [Joubert 2015:27] en die motto's in *Klipkus* [Joubert 1978:7]). Alhoewel haar roman *Ateljee van glas* (2003) nie in hierdie studie bespreek is nie, behoort die leser te let op Ovidius se sterk invloed hierin. Sy "Metamorfose" gedig is as interteks in Joubert se roman gebruik. Die aard van Joubert se liefdesverse is, soos kenmerkend aan die vroeë Persiese liefdesverse, sensueel. Wat opval in Joubert se verse – veral in haar vroeë liefdesverse – is dat die vroulike spreker, soos in die

Japanese klaagliedere, ook tuis wag op die geliefde man wat op reis is om uiteindelik na haar toe terug te keer. Die manier waarop Eybers vroulike seksualiteit en vrugbaarheid, asook die liefde deur middel van vrugtemotiewe in haar werk verbeeld het, is in Joubert se werk sigbaar. 'n Goeie voorbeeld is te sien in die reëls “skaam vrugte / van my drome / halfpad ryp” uit die gedig “Onvrugbaar” wat op bladsy 8 in *'n Boot in die woestyn* verskyn. Nóg twee voorbeeldverse wat bespreek is, is “kama sutra vir 'n stadsmeisie” (Joubert 1976:66-67) en “ek het bederf geraak” (Joubert 2001:36). Ek haal enkele versreëls uit eersgenoemde vers as voorbeeld aan:

in elke tuin waar jy jouself ontvou  
sal jy leer dat minnaars kom  
[...]  
maar jy wat vrou is  
kan amandel- of perske  
of al die kontoere van bloeisels  
in 'n donker boord wees

Die leser behoort ook te let op die volgende reëls wat in die slotstrofe van “ek het bederf geraak” voorkom.

ek het so bederf geraak  
en met die lente in die wentel van my lyfsange  
skuifel ek teen jou aan  
aromaties met 'n tros note  
wat droewig sing  
in die boorde van jou keel

Ánder belangrike kenmerke van die liefdesgedig, soos te sien in Jonker se werk, waardeur Joubert waarskynlik ook beïnvloed is, is gevoelens van verlange en onvervuldheid (Jordaan 1991:3-11 – 3-12). Die plasing van geliefdes in 'n ruimte wat van die samelewing afgesonder is en waarin die ideale paradyslike liefdesgeluk moontlik is, kom telkens in Joubert se oeuvre voor. Haar gedigte “dagskrif vir die weglend 1. [aand] (a) en (b)” (10-11) en “winterstorm” (88-89) uit *Bladspieël* is twee voorbeelde hiervan wat in dié studie aandag geniet het. Verdere temas wat die leser opval in Joubert se liefdespoësie, is totale oorgawe in die liefde (byvoorbeeld in haar bundel *Lyfsange* [2001]) en ritmiek (sien die laaste afdeling van die bundel *Passies en passasies* getiteld “sleursange” [2011]).

Die liefde is 'n hooftema in Marlise Joubert se oeuvre wat oor 'n tydperk van 1970 tot 2015, dus 45 jaar, ontwikkel het na gelang van die lewensfase waarin die digter haar op 'n bepaalde moment bevind het. Alhoewel daar outobiografiese kenmerke in haar werk is en die poësie dus met die digter se lewe skakel, soos byvoorbeeld te sien in bundels of verse wat aan haar geliefdes opgedra is, bly die moontlikheid daar dat 'n vers gefiksionaliseerd kan wees. Hieroor skryf Marais (1988:32) in die algemeen die volgende in haar artikel "Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa": "[D]aar word van die standpunt uitgegaan dat die persona in die gedig [...] nie noodwendig outobiografies is nie, maar dat die skryfster se (lewens)ervaring en haar siening van die vrou – ook van haarself as vrou – wel in haar oeuvre neerslag vind."

In Joubert se debuutbundel, *'n Boot in die woestyn* (1970), blyk die geliefde afwesig soos water in 'n woestyn te wees. Soos te sien in heelwat gemisverse uit die bundel, veroorsaak die man se afwesigheid vir die vroulike spreker emosionele verwonding, omrede sy hunker na koestering en sekuriteit wat die man nie vir haar kan bied nie. Sy moet onder moeilike oftewel "woestynagtige" omstandighede selfstandig tuis klaarkom. In *Domus* (1973) wag die vrou steeds op die afwesige man, maar in die daaropvolgende bundel poog sy om weg te doen met die verlange na hom. In haar soeke na ideale liefdesvervulling lyk dit asof die spreker finaal met die afwesige geliefde afreken. *Ontruiming* (1986) is 'n bundel wat hoofsaaklik handel oor die trauma van die huwelik gevolg deur 'n egskeiding. Die vermenging van prosa en poësie in een bundel dui nie net op die verwardheid van 'n vrou wat emosioneel seergekry het nie. Joubert bring met dié bundelstruktuur vernuwing deurdat "logiese" strukture van 'n patriargale sisteem ondermyn word. In *Passies en passasies* (2007) word die vroulike ervaring en ingesteldheid binne die liefdesverhouding en huwelik verwoord. In party verse wat in hierdie bundel voorkom, verskuif die vrou haar grense binne die huwelik. Sy doen dit omrede die man haar wil inperk in die huis en die huwelik of omdat hy afwesig is. Verder is daar ook die ondermyning van tradisionele rolle wat aan die vrou toegeken word. Die digter doen dit deur die vrou as "outsider" uit te beeld of om die onderdanige vrou uit haar dikwels onderdrukte omstandighede te laat wegbreek. Die vroulike "ek" in "droogvoets" (55-56) breek byvoorbeeld weg van haar onderdrukte omstandighede waar die man in die oorheersende posisie is, deurdat sy beheer oor haar eie lewe neem.

In Joubert se mees onlangse twee bundels kom daar aansienlik minder liefdesverse voor as in haar vorige werke. Anders as voorheen, word daar in dié twee bundels meer subtiel met die liefde omgegaan. Die aard van die liefdesverse blyk gerig te wees op ondersteuning, versorging en koestering in die liefdesverhouding. Daar word groter klem gelê op die broosheid van die liggaam binne die liefdesverhouding soos die spreker se gekwetste liggaam in *Splintervlerk* (2011). Dit kan toegeskryf word aan die verouderingsproses; aan die feit dat intieme liefde fisies moeiliker raak met 'n toename in ouderdom. Vir sommige lesers kan *Splintervlerk* voorkom as 'n narratief, omrede die vrou haar in verskillende stadiums tydens die proses van siekte na herstel en die uiteindelijke viering van die liefde bevind. Siekte is in *Splintervlerk* die oorsaak dat die geliefdes van mekaar verwyderd is. Soos wat die spreker genees, raak intieme liefde en eenwording tussen geliefdes ook weer belangrik.

In Joubert se eerste erotiese verse, byvoorbeeld “soos velde oop” (Joubert 1970:4), word die nag voorgehou as ideale tyd vir die liefdespel om plaas te vind. Daar is myns insiens ook 'n verband tussen die natuur en erotiek in Joubert se digkuns soos afgelei kan word uit die gedigtitel (“soos velde oop”). Dit is egter eers in *Lyfsange* (2001) waar seksuele passie en totale oorgawe aan mekaar tydens die liefdespel eksplisiet verwoord word, daar in die genot van die sintuie opgegaan word en die liefde deur die geliefdes gevier word. In menigte verse uit *Lyfsange* lyk dit asof die spreker haar in 'n fase van ryppwording en vervulling in die liefde bevind.

Die leser raak bewus daarvan dat die verlies van intimiteit en die kwesbaarheid in die liefde wat dit tot gevolg het, ook 'n belangrike aspek van die liefdestema in Joubert se werk is. In “ode aan die gefolterde lyf” (2011:61-62) val hierdie tema die leser op as haar opstandige liggaam soos 'n geliefde sy rug op haar wil keer. Erotiek verval byna heeltemal in Joubert se *Bladspieël* (2015). Daar is slegs die vers getiteld “winterstorm” (88-89) waarin die geliefdes snags “waansinnig liefdemaak” in 'n afgesonderde ruimte. Die spreker wil die liefde ten volle ervaar, weens die bewustheid van verlies in die lewe en die liefde. Die aard van die liefde in dié bundel blyk meer koesterend en standvastig as voorheen te wees.

Reeds in Joubert se eerste bundel is die vrou gekondisioneer vir 'n lewe binne die huisruimte. Buiten die feit dat die huis 'n ruimte bied waarin geliefdes hulself kan afsonder van die wêreld en seksueel kan verkeer, is dit ook die plek waarin die vrou

deels haar identiteit as “huis/vrou” vorm. Sy kan haarself en haar kreatiwiteit in die huislike omgewing uitleef.

Die wyse waarop die vrou haar huislike omgewing ervaar, hang dikwels af van die aard van die liefdesverhouding waarin sy haarself bevind. In *Domus* assosieer sy byvoorbeeld ’n huis in die stad met ’n negatiewe liefdeservaring, terwyl sy ’n huis in die platteland met ’n positiewe liefdeservaring assosieer. Soms is daar die beskouing van die man as die fondament en struktuur van die huis, maar in sy afwesigheid tuimel alles ineen. Die vrou kan dus eerder beskou word as die een wat standvastig is en wat sekuriteit kan bied én na wie die man telkens kan terugkeer nadat hy reise afgelê het (sien byvoorbeeld “Ballade van ’n huis wat roep” en “Binneplaas” [Joubert 1973:3-5 en 54-55]).

In *Domus* kom die leser agter dat die huis nie altyd ’n veilige hawe en ’n plek vir intimiteit is nie. Dié private ruimte perk die vrou ook in soos dikwels gesien kan word waar versteltel tussens hakies geplaas word. Ook in *Ontruiming* maak die vrou haar huisruimte en haarself (emosioneel) leeg van verwonding deur die geliefde se afwesigheid. Laasgenoemde veroorsaak dat die vrou in haar eensaamheid ’n tipe kluisenaarsbestaan begin voer. Haar gevoelens oor die mislukte huwelik en die onstabielheid wat dit tot gevolg het, word dus hier deur middel van die huisruimte verbeeld as sy noem dat die geliefdes soos twee kamers van mekaar geskei is en slegs deur ’n donker gang verbind is. In sommige verse uit *Passies en passasies* ervaar die vrou die huis en die huwelik só beklemmend dat daar by haar ’n bevrydingsdrang is om hiervan weg te breek soos in die gedig “droogvoets” (55-56). Die huis word hier ook gebruik om die vrou se posisie in en die aard van die liefdesverhouding in taal uit te beeld. In *Splintervlerk* ervaar die spreker die huis as ’n positiewe ruimte waarheen sy na afloop van ’n rugoperasie kan terugkeer. Dit is ’n ruimte waarmee sy vertrou is, waarin sy gemaklik kan wees en kan aansterk.

Daar is dikwels sprake van die letterlike reise na verskeie plekke in die binne- en buiteland in Joubert se digkuns. Die reismotief word dwarsdeur haar oeuvre voortgesit, sodat haar werk soms beskou kan word as reispoësie. Wat die leser egter opval, is die interne reis wat die spreker “in” haar “self” aflê. Omrede die vrou alleen tuis wag op die man in Joubert se debuutbundel, lê sy as “alleen reisiger” ’n reistog in haarself af en verken sy haar eie liggaam. Daar blyk by haar ’n soeke na

identiteit te wees – vandaar dan ook die “boot” as vaartuig of reismedium in die bundeltitel. Waar die vroulike spreker aanvanklik as ondergeskikte bereid is om voor die man as ’n soort “godheid” te kniel, haarself vir hom sal opoffer of hom sal toelaat om as “skipper” die liefdesverhouding te stuur, terwyl sy hom getrou navolg (sien “Sodat jy van my weet” [Joubert 1970:7]), begin sy mettertyd onafhanklik funksioneer. In ’n vers soos “droogvoets” (55-56) uit *Passies en passasies* is daar weer die beskouing van die man en huwelikstrou as heilig. Die vrou breek weg van hierdie huwelik wat sy as beklemmend ervaar as sy vir haarself begin opstaan en dit wat sy voel haar toekom, vat.

Weens die man se afwesigheid kan hy die liefdesverhouding nie stuur nie en moet die vrou as ’t ware by hom oorneem. Haar vryheid word deur die vrye versvorm en ’n gebrek aan interpunksie in die debuutbundel ondersteun. Dit lyk asof hierdie innerlike reis vir die vrou bemagtigend is. In *So ver en verder* (1976) word die interne reis, waar die spreker in haar “self” en haar onderbewuste reis, voortgesit. Dié reistog blyk een van selfvervulling en heelwording te wees. In ’n gedig soos “ballade van die man in myself” (Joubert 1976:18-25) versoen die vrou met die manlike deel in haar “self”. Hierdie verkenning van die self word vergelyk met die geboorteproses en dus met die vrou se ervaringswêreld. Daar is in hierdie gedig die ondermyning van geslag en dit kom voor asof ideale liefde vir die spreker in haar “self” te vinde is en sy gun dit ook vir haarself.

In Joubert se vierde bundel word die verkennigstog van die “self” wat met die reismotief gepaardgaan, voortgesit. Die bundel blyk ’n narratief te wees, omdat daar progressie is in die vroulike spreker se verwerkingsproses van haar egskeiding oor tyd. Hierdie verwerkingsproses word ook aan seisoene gekoppel en die vrou moet deur die moeilike winterseisoen van die skeiding worstel. Waar sy aanvanklik ontnugter voel, kom daar stelselmatig genesing, onafhanklikheid en weer hoop op nuwe liefde.

Sowat tien jaar na die publikasie van *Ontruiming* verskyn *Lyfsange*. In dié bundel word daar met *Opslagsomer* van Esterhuizen, wat soos *Lyfsange* ook in 2001 verskyn, in gesprek getree. In laasgenoemde is daar sprake van ’n nuwe liefdesverhouding waar die geliefde meer aanwesig blyk te wees as in Joubert se vorige bundels. Die reismotief word weereens voortgesit, maar hierdie keer val die

klem op die geliefdes wat mekaar se liggame verken en besing én seksuele liefdesreise saam aflê (sien weer “lapis lazuli” [31-32] as voorbeeld).

In *Passies en passasies* word ’n lewensreis weergegee, omrede die liefdesverse handel oor vorige minnaars. In *Bladspieël* kan die verse gesien word as weerkaatsings van ’n digterlike bestaan; ’n soort terugkyk op die lewe en reise wat deur haar afgelê is.

Daar is duidelike sprake van vroulike skrywing in Joubert se digkuns – veral waar dit gaan om beskrywings of uitbeeldings van die vrou se liggaamlikheid of waar sy die geliefde se liggaam tydens intimiteit beskryf. Met betrekking tot die vroulike liggaam kan die leser ’n vers soos “matrys” uit Joubert se bundel *So ver en verder* (1976: 30-31) oproep wat handel oor ’n ginekologiese ondersoek en die insit van ’n veer. Deur hieroor te dig, word ’n uiters persoonlike vroulike ervaring publiek gemaak. In “labirinte 1” uit Joubert se *Ontruiming*-bundel (Joubert 1986: 25) word die veer weer brutaal verwyder, omdat dit nie meer nodig is nie weens die einde van ’n liefdesverhouding.

Die kruik word telkens gebruik as metafoor vir die vroulike liggaam, omrede dit hol is en met water of met die man gevul kan word. Sien byvoorbeeld die omslagkunswerk van *Ontruiming* (addendum D). Soms is die huis ’n metafoor vir die vroulike liggaam, spesifiek die baarmoeder, vanweë: die ruimtes of holtes wat dit het, die sekuriteit wat dit bied, die (seksuele) ontvanklikheid daarvan of die wyse waarop die vrou haar geliefdes vanuit haar liggaam bedien, sorg en voed. Daar is byvoorbeeld die enkele reëls wat op pagina 45 in *Ontruiming* verskyn, waar die spreker die volgende sê: “as huis nie meer huis is nie / die vrugbeginsel kaalgestroop”.

In die liefdesverse wat in *Lyfsange* voorkom, kommunikeer die geliefdes tydens die liefdespel met hul liggame. Hulle is as ’t ware op mekaar ingestem en verken mekaar liggaamlik soos ’n reis deur ’n landskap. Dus is die leser nie bewus van ál die handeling wat hiertydens plaasvind nie. Daar kan op die ritmiek en die liriese toon van die verse gelet word, aangesien musiek in heelwat verse ’n metafoor vir die liefde word.

In *Splintervlerk* en *Bladspieël* word klem op liggaamlike agteruitgang en fragmentasie gelê. Dit is as gevolg van siekte en veroudering. Soos afgelei kan word

uit die woord “vlerk” in *Splintervlerk*, gaan dit hier om die spreker wie se mobiliteit weens fisiese pyn ingeperk word. Die geliefdes begin mekaar ook met ’n groter bewustheid van broosheid hanteer, omdat hulle besef dat hulle op geleende tyd leef. Die voëlmotief kan dus ook koestering en begenadiging simboliseer.

Joubert se oeuvre is deurspek met die vermenging van musiek, die skilder- en digkuns. Volgens die spreker in “nagvlugte” (Joubert 2011:116) is ’n spesifieke instrument nodig vir ’n bepaalde kunswerk. Net só is daar sekere eienskappe waaraan voldoen moet word vir ’n liefdesverhouding om suksesvol te wees.

Deur middel van die digkuns wend die digter in *Domus* ’n poging aan om haar binne ’n gelukkige huisruimte en verhouding, wat sy nie het nie, te visualiseer. In die erotiese liefdesverse lei uiterste blootstelling in die liefdesmoment tot uiterste blootstelling in die gedig. Weens die spreker se bewustheid van die liefde se weerloosheid en die baie alledaagse dinge wat dit voortdurend bedreig, probeer sy om kosbare oomblikke saam met die geliefde in tyd vas te vang. Sy doen dit deur middel van woorde wat sy meestal uit haar liggaam put. In *Splintervlerk* bedreig siekte of meer spesifiek die versplintering van die spreker se rugwerwels die liefde, omdat dit die spreker se beweeglikheid inperk en dus skeiding tussen geliefdes bring. Die digter gebruik taal as gaasverband of bindmiddel om genesing te bring; om haar weer met die geliefde te verbind. Dit begin die leser in *Passies en passasies* ál meer opval dat die digter stilte of klankloosheid in haar verse wil skep – waarskynlik om die broosheid, onvoorspelbaarheid en intensiteit van intieme liefde uit te beeld. Die stilte in verse val veral op in *Bladspieël* waar dit deur denkprosesse en daaropvolgende woorde onderbreek word.

### **Ten slotte**

Sedert die demokratisering van Suid-Afrika het skrywers meer openlik oor seksualiteit begin skryf en blyk daar sedertien ’n mark vir populêre en erotiese verhale en erotiese gedigte in Afrikaans te wees. Dit was egter nie altyd die geval nie.

Omrede die liefde een van die mens se basiese behoeftes is, het dit tot voor die Victoriaanse era heelwat aandag geniet in die letterkunde. Weens die intiem



persoonlike aard van liefdesverse, blyk dit dat werke wat hiéror handel sedert die 20ste eeu weinig as goeie akademiese werk beskou is. Hancock (2003:18) skryf in sy artikel: “if contemporary love poetry was rarely in the academic good books during the twentieth century, it was often to be found among the favoured books of a wider reading public at this time.” Hy skryf ook die volgende: “[M]odern love poets have not only sought to express personality and emotion, but have also been uniquely valued by readers for doing so.” (Hancock 2003:19). In die geval van Joubert se werk, waarin die liefdestema dwarsdeur haar oeuve voorkom en waarin daar duidelike outobiografiese gegewens is (byvoorbeeld verse wat aan haar geliefdes, ouers of kinders opgedra is), mag dit wees dat dit die digter se posisie in die Afrikaanse literêre sisteem negatief beïnvloed het. Hieroor sal egter meer navorsing gedoen moet word om bewyse te vind.

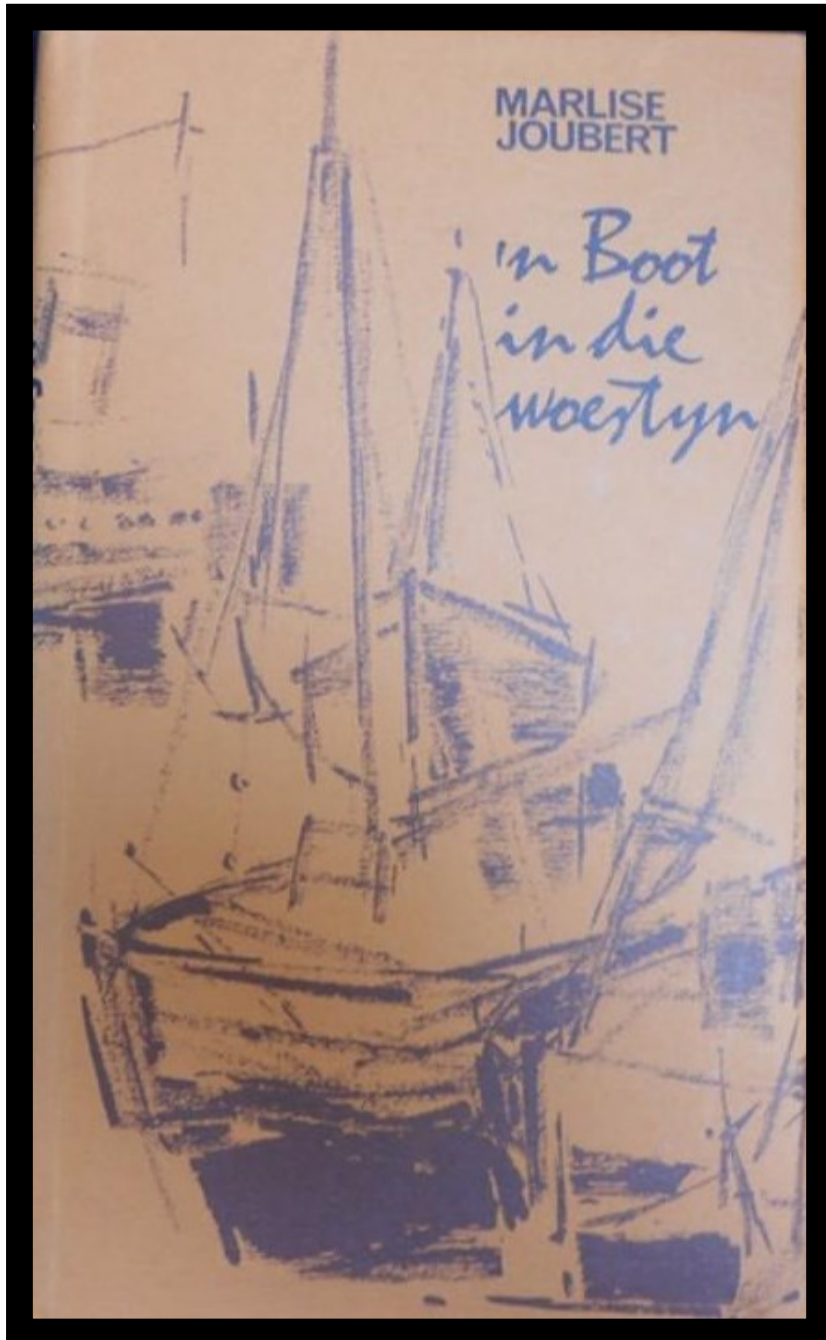
Die private huislike omgewing is ’n uiters belangrike tema in Joubert werk tot só ’n mate dat die spreker haarself of haar liggaam dikwels aan die huis gelykgestel. Die huis is meer nog ’n ruimte waarin geliefdes intiem kan verkeer. Die belangrikheid van die huis in Joubert se werk kan gesien word in die titel van haar tweede bundel, *Domus* (1973) (“huis”). Hierbenewens put die digter heelwat beelde uit die vroulike liggaam en skryf sy as ’t ware in ’n vroulike liggaams(taal) wat volgens Hambidge (2008:8) nie in ’n manlike smaak val nie. Dit lyk myns insiens asof die kombinasie van die liefdestema, die belangrikheid van die huisruimte se privaatheid en die vroulike liggaams(taal) deurlopend in Joubert se oeuve voorkom en moontlik haar posisie in die Afrikaanse literêre sisteem beïnvloed het sodat daar by sommige kritici (soos Lourens [2011:71], Hambidge [2008:8], Ester [Hambidge 2008:8] en Crous [2007:4]) die gevoel is dat sy onderskat word.

Die liefdestema blyk belangrik te wees, omrede die digter Joubert in ’n manlik gedomineerde samelewing vanuit haar ervaringswêreld en liggaam oor seksualiteit skryf. Dit is ironies dat Joubert se erotiese verse lesers opval soos wat Odendaal (2001:8) ook in sy uitspraak meen as hy sê dat dié gedigte “Joubert se mees besondere bydrae tot die Afrikaanse poëtieskat” is, omdat dit dalk die klem op die liefde is wat daartoe gelei het dat haar posisie in die Afrikaanse literêre sisteem hersien moet word. Dit moet egter nog deeglik ondersoek word. In hierdie studie is ondersoek na die liefdesgedigte in Joubert se werk gedoen en verdere navorsers kan hierop voortbou. Buiten die bepaling van Joubert se posisie in die Afrikaanse

literêre sisteem, kan daar byvoorbeeld verdere navorsing oor ánder temas in haar werk (soos die skilderkuns) gedoen word.

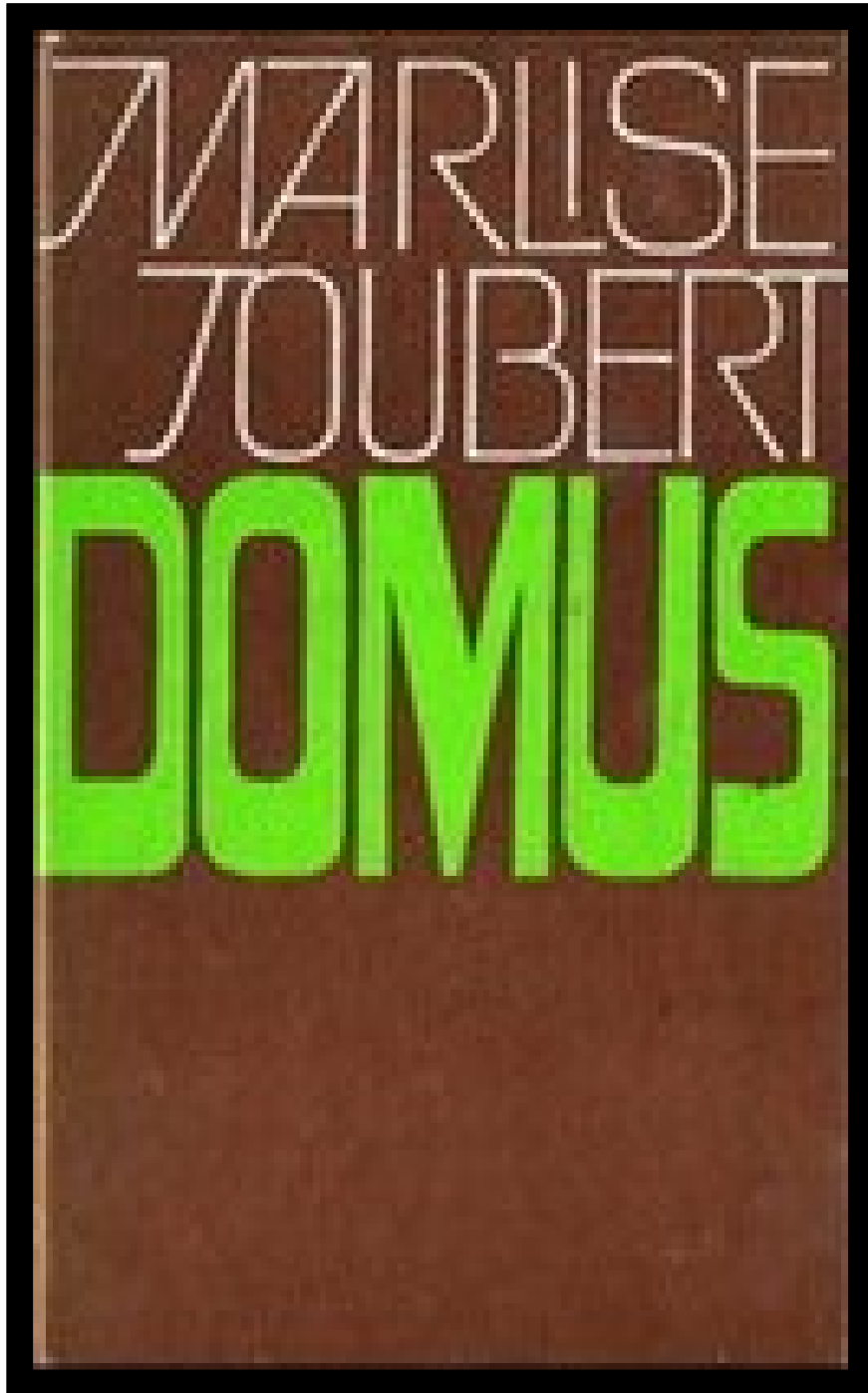
## Addendum A

Marlise Joubert se 'n *Boot in die woestyn* (1970)



**Addendum B**

Marlise Joubert se *Domus* (1973)



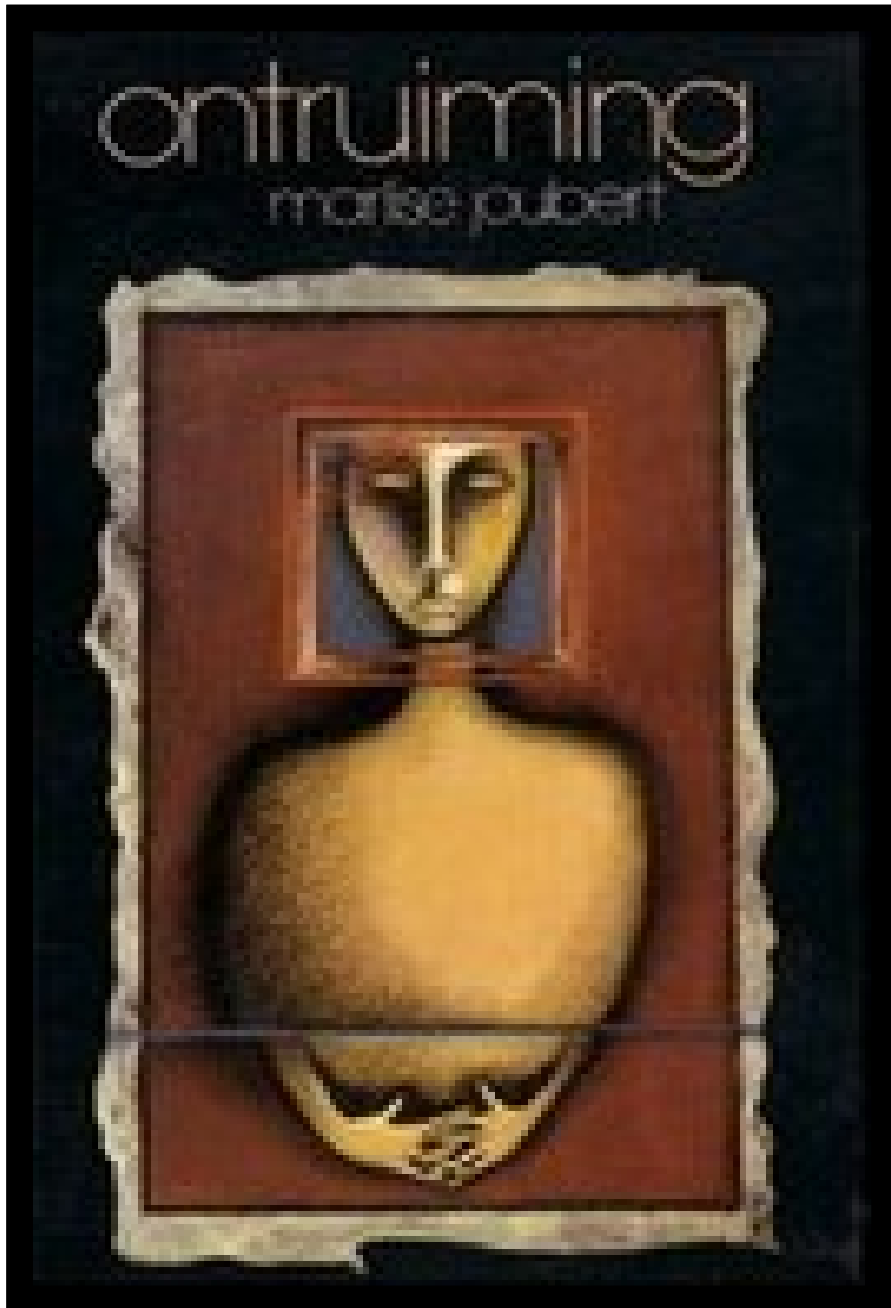
**Addendum C**

Marlise Joubert se *So ver en verder* (1976)



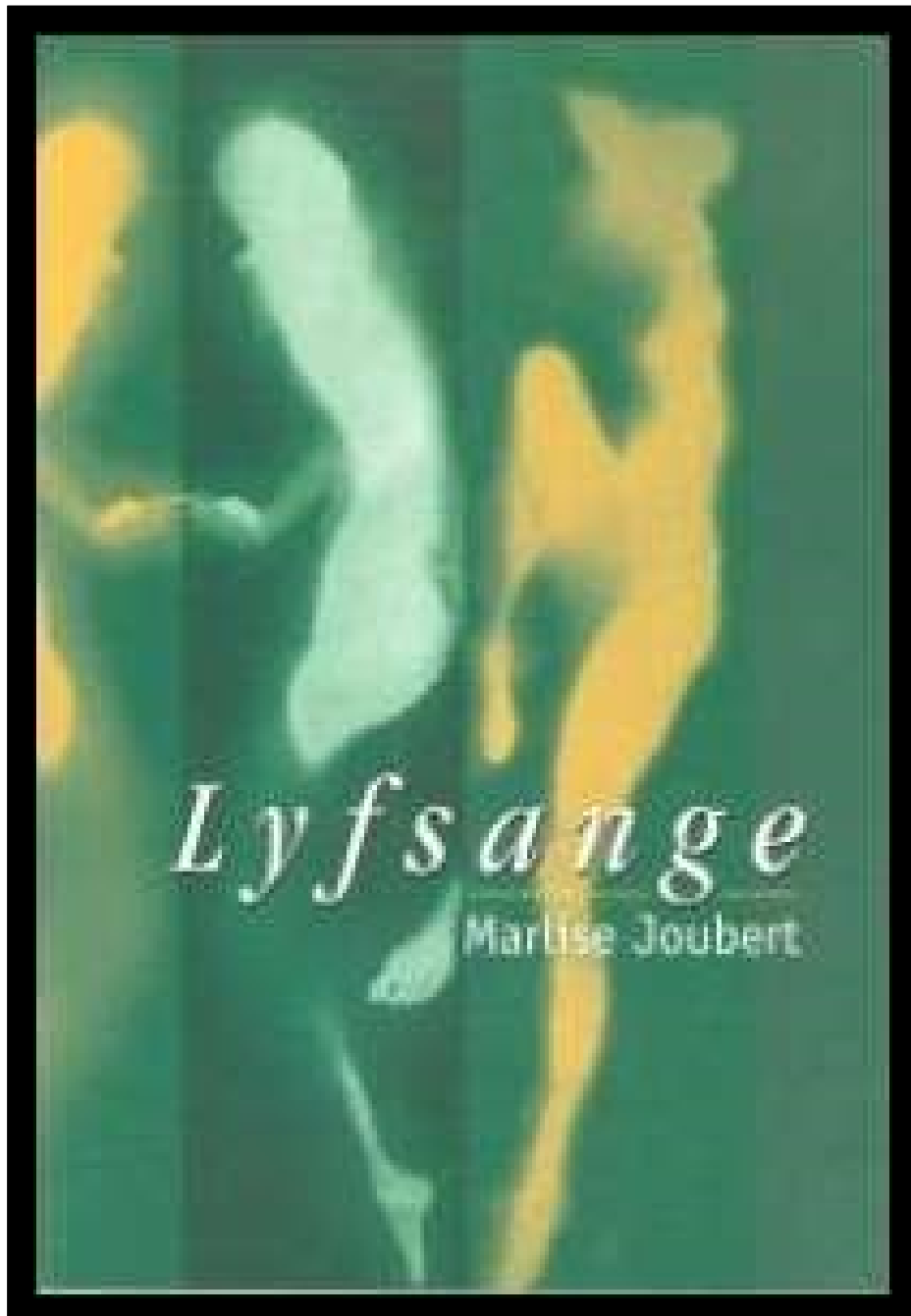
**Addendum D**

Marlise Joubert se *Ontruiming* (1986)



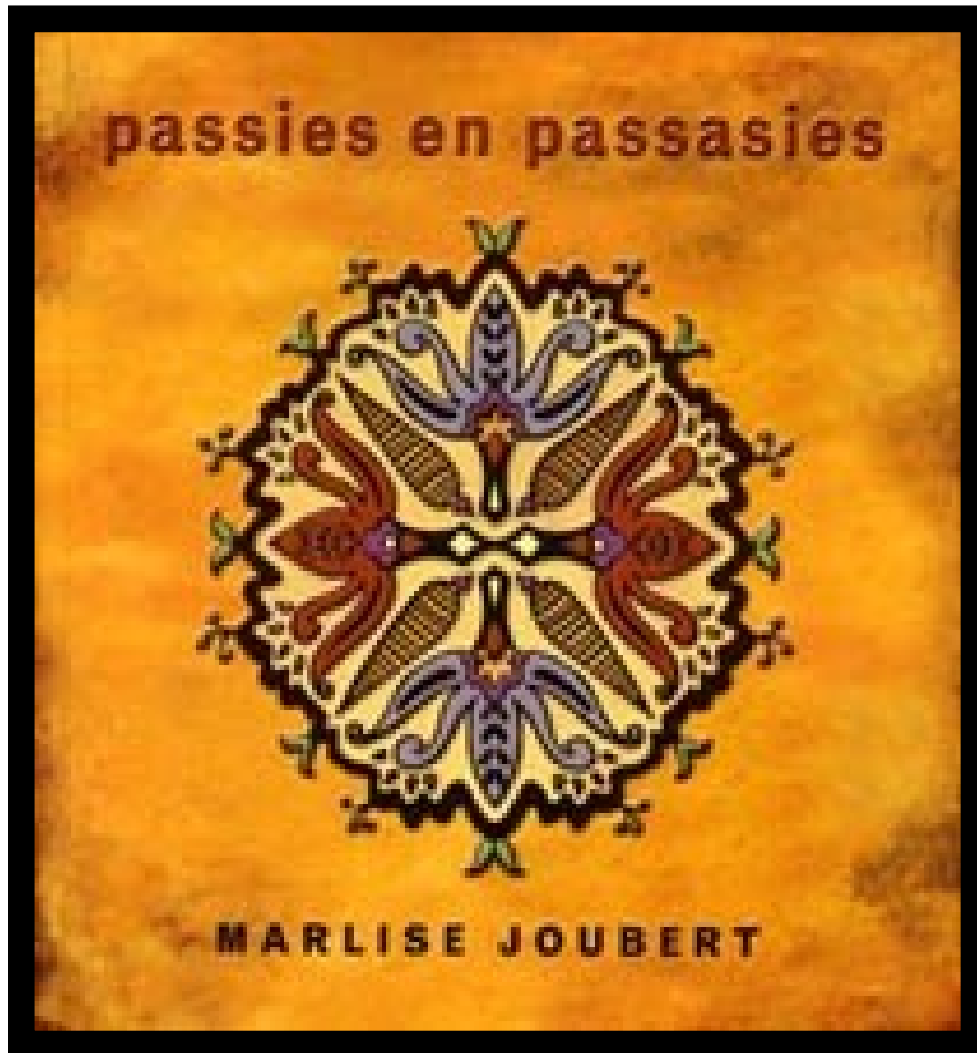
**Addendum E**

Marlise Joubert se *Lyfsange* (2001)



**Addendum F**

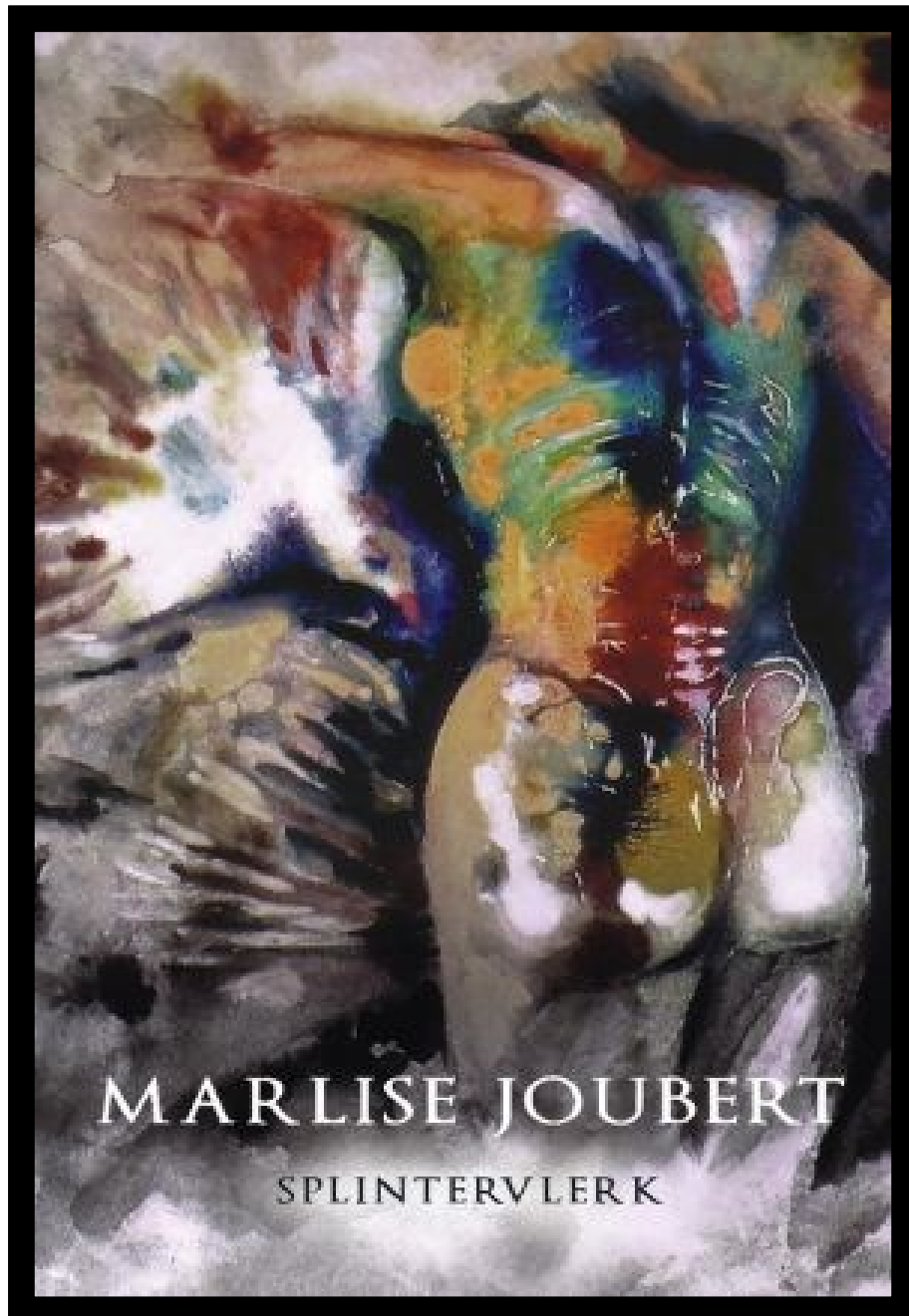
Marlise Joubert se *Passies en passasies* (2007)





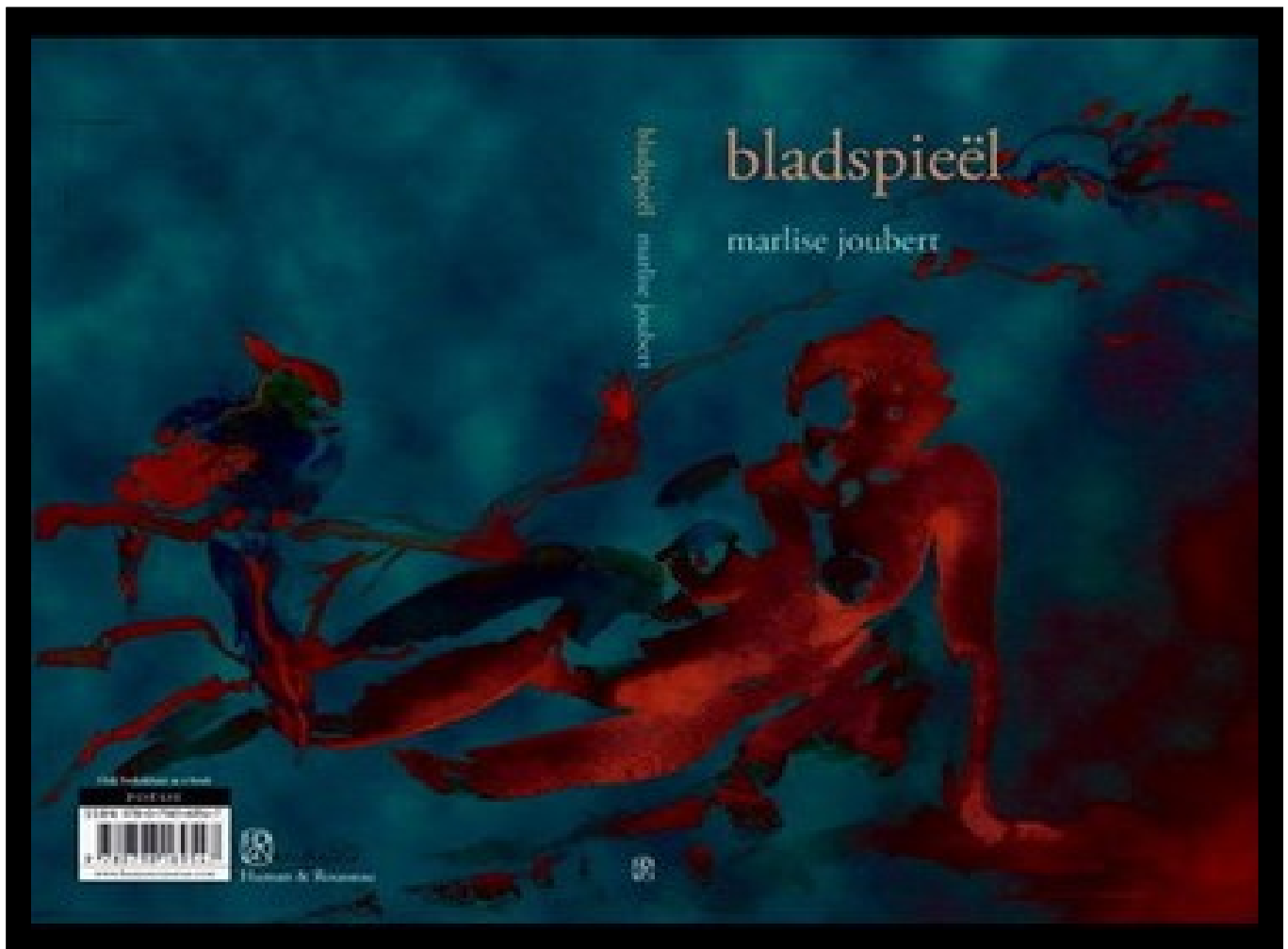
**Addendum G**

Marlise Joubert se *Splintervlerk* (2011)



## Addendum H

Marlise Joubert se *Bladspieël* (2015)



## Bronnelys

Abu-Deeb, K. 2011. A Grave for New York. *Jehat.com*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.jehat.com.Jehaat/en/Poets/Adonis.htm>. (datum afgelaai: 17 September 2015).

Anoniem. 1979. Boek oor seks maak opslae. *Die Oggendblad*, 22 Januarie.

Anoniem. 1986. Marlise bring vernuwing in letterkunde. *Die Transvaler*, 18 November.

Anoniem. 1986. Nuwe bundel breek die stilte. *Tempo*, 3 Oktober.

Anoniem. 1979. Oop gesprek oor omstrede Klipkus. *Tempo*, 30 Maart.

Antonissen, R. 1986. *Digkuns van die Nederlande 1100-1970. Deel 1. Van Veldeke tot Gezelle*. Pretoria: Penrose Boekdrukkers.

Bermann, S.L. 2012. Love Poetry. In: Greene, R. (red.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Bezuidenhout, Z. 2005. *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Bezuidenhout, Z. 2011. Splintervlerk. *Versindaba*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/tag/zandra-bezuidenhout-resensie/>. (datum afgelaai: 15 Januarie 2014).

Bouwer, S. 1973. Marlise Joubert se tweede toon groot vooruitgang. *Rapport*. 4 November.

Bouwer, S. 1976. Voortsetting eerder as verdieping by haar. *Rapport*. 28 November.

Brand, M. 1986. Egskeiding soos om een arm te hê [persoonlike onderhoud]. *Die Burger*. 13 November.

Brase, W. 1979. Klipkus erger as 'Magersfontein'. *Die Transvaler*, 22 Januarie.

- Breytenbach, B. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1986. Fraai verse, maar irrelevant. *Rapport*. 28 Desember.
- Brink, André P. 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Britz, E. 2001. Digterspaar verklap ontstaan van verse. *Die Volksblad*, 16 Julie.
- Cloete, T.T. 2001. Joubert se “Lyfsange” lig en dansend. *Beeld*, 30 April.
- Cloete, T.T., A.P. Grové, E. Botha & J.P. Smuts (reds.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Goodwood: Nasou Beperk.
- Coetzee, A.J. 1971. 'n Misgekykte debuut. *Rapport*, 31 Januarie.
- Crous, M. 2007. 2 Suksesse uit 1 aromatiese huis. *Rapport*, 18 November.
- De Jong, M. 1986. Die liefdesgedig as sy eie onmoontlikheid. In: Senekal, Jan (red.). *Teks-Leser-Konteks*. Johannesburg: Perskor.
- Du Plessis, P. 1986. Te veel woorde. *Die Burger*. 18 Desember.
- Du Plooy, H. 2008. Sterk vroulike stem van rypheid en insig in welkome digbundel. *Beeld*, 2 Junie.
- Ester, H. 2005. Eros en iconiciteit in de poëzie van Marlise Joubert. *Stilet*, XVII(1) Maart 2005. 85-101.
- Ester, H. 2009. Marlise Joubert, een dichteres voor alle seisoenen. *Zuid-Afrika*, 1 Februarie.
- Esterhuizen, L. 2001. *Opslagsomer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, E. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fenton, J. 2006. *The New Faber Book of Love Poems*. London: Faber and Faber.
- Foster, R. en Viljoen, L. 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg, Human & Rousseau.

Fowler, S.J. 2010. Die Afrikaanse digkuns in een kraal. *Versindaba*. [Intyds].  
Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/201/05/13/marlise-joubert-waarskuwings/>.  
(datum afgelaai: 5 Mei 2011).

Gilbert, S.M. en Gubar, S. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2de uitgawe. New Haven: Yale University Press.

Gilfillan, F.R. 1976. Deug in Marlise se nuwe bundel. *Die Burger*, 29 Julie.

Goosen, J. 1979. Klipkus... miskien volgende om versmoor te word. *Hoofstad*, 29 Maart.

Gouws, T. 2015. Bladspieël: Suiwer, onpretensieuse poësie wat die leser meesleur. *Netwerk24*. [Intyds]. Beskikbaar: [www.netwerk24.com/vermaak/boeke/2015-08-10-bladspiel-suiwer-onpretensieuse-posie-wat-die-leser-meesleur](http://www.netwerk24.com/vermaak/boeke/2015-08-10-bladspiel-suiwer-onpretensieuse-posie-wat-die-leser-meesleur). (datum afgelaai: 10 Augustus 2015).

Grobler, H. 1976. So ver en verder bevestig groot talent. *Hoofstad*, 3 Desember.

Grobler, H. 1987. Nuut op die rak: baie vir die jeug. *Tempo*, 6 Februarie.

Hambidge, Joan. 2015. Bladspieël: die lyf se verweer teen die dood. *Netwerk24*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/vermaak/2015-05-31-die-lyf-se-verweer-teen-die-dood>. (datum afgelaai: 31 Mei 2015).

Hambidge, Joan. 2008. Psige se reis tot individuasie verbeeld. *Die Volksblad*, 21 Januarie.

Hambidge, Joan. 1986. Te min beheer oor emosies. *Beeld*, 15 September.

Hancock, T. 2003. 'Unworthy of a serious song'? Modern Love Poetry and its Critics. *The Cambridge Quarterly* 32(1): 1-25.

Hancock, T. 2007. The Chemistry of Love Poetry. [Intyds]. Beskikbaar: <http://campqtljournals.org/> (datum afgelaai: 11 Februarie 2014).

Hugo, D., L. Rousseau en P. Du Plessis. (2000). *Nuwe verset*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Jackson, V. 2012. Love Poetry. In: Greene, R. (red.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Johl, J. 1976. Woordoordaad skaad bundel. *Die Volksblad*, 28 Julie.

John, P. 2015. Bladspieël deur Marlise Joubert. *Litnet*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/boekresensie-bladspieel-deur-marlise-joubert/>. (datum afgelaai: 9 September 2015).

Jong, E. 1980. *Selected Poems II*. London: Granada.

Jonker, I. 1994. *Ingrid Jonker Versamelde werke*. 3de uitgawe. Kaapstad: Human en Rousseau.

Jordaan, D.J. 1991. *Die Afrikaanse liefdesliriek – 'n Tipologie*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.

Joubert, M. 1970. *'n Boot in die woestyn*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Joubert, M. 1973. *Domus*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers Beperk.

Joubert, M. 1976. *So ver en verder*. Johannesburg: Perskor-uitgewery.

Joubert, M. 1986. *Ontruiming*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Joubert, M. 2001. *Lyfsange*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Joubert, M. 2003. *Ateljee van glas*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Joubert, M. 2007. *passies en passassies*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Joubert, M. 2008. Yehuda Amichai: 'n meester van die understatement. *Die Burger*, 31 Maart.

Joubert, M. 2011. Persoonlike onderhoud gevoer deur Ingrid Woudstra. 5 Mei, Stellenbosch.

Joubert, M. 2011. *Splintervlerk*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Joubert, M. 2014. *In a Burning Sea - Contemporary Afrikaans poetry in Translation*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Joubert, M. 2015. *Bladspieël*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Joubert, M. 2015. *Bladspieël*. Onderhoud by bundelbekendstelling gevoer deur Zandra Bezuidenhout. 30 Mei, Protea Boekhuis Stellenbosch.

Kannemeyer, J.C. 1976. Hegtheid ontbreek in dié verse. *Die Oggendblad*. 27 Augustus.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Kaapstad: Academia.

Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Kaapstad: Academica.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Knuvelder, G.P.M. 1968. *Beknopte handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*. Den Bosch: L.C. G. Malmberg.

Komrij, G. 1999. *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

Leibrand, J. 2011. ek wil by jou wees lyf. *Meandermagazine*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://meandermagazine.net/wp/2011/12/ek-wil-by-jou-wees-lyf/>. (datum afgelaai: 11 Augustus 2015).

Letoit, André. 1987. Bundel 'n waardige leeservaring. *Die Volksblad*. 1 Oktober.

Lourens, A. 2009. Die voortsetting van die Afrikaanse vroulike tradisie: Marlise Joubert se Passies en passasies. *Versindaba*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2009/12/14/voortsetting-van-die-afrikaanse-vroulike-tradisie/>. (datum afgelaai: 5 Mei 2011).

Lourens, A. 2011. Die uitbou van 'n eens marginale tradisie: Marlise Joubert se gebruik van vroulike taal. *Stilet* XXIII(2) September 2011. 61-74.

Lourens, A. 2011. Splintervlerk: Die saamvlug van woord en visuele beeld [persoonlike onderhoud]. *Versindaba*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/tag/marlise-joubert-onderhoud-splintervlerk/>. (datum afgelaai: 15 Augustus 2012).

Lourens, A. 2015. Bladspieël. *Versindaba*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.ca/2015/06/03/resensie-bladspieel-marlise-joubert/>. (datum afgelaai: 3 September 2015).

Louw, B. 1979. Literêre waarde bo alles gestel. *Die Burger*, 8 Februarie.

Malan, L. 2007. Joubert raak soms woordryk en duister. *Die Burger*, 5 November.

Marais, R. 1988. Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en drama. In: *Literator* 9(3): 29-43.

Meihuizen, E. 2011. ...soos woorde met die oog kan speel. *Literator* 32(3):158-164.

Miller, J. 1986. *Women Writing about Men*. London: Virago.

Murray, J. 2013. 'As ek dáárdie nectar wil eet, dan moet ek steke verdra': Stereotipering en vervreemding in die uitbeelding van lesbiese verhoudings in twee Afrikaanse romans. *Tydskrif vir Letterkunde* 50(1): 5-15.

Nienaber, G.S. en Nienaber, P.J. 1941. *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: Van Schaik Beperk.

Nienaber, P.J. (red.). 1982. *Perspektief en profiel. 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. 5de hersien uitgawe. Johannesburg: Perskor. 177-178.

Odendaal, B.J. 2001a. Liefde blom in al sy glorie. *Die Volksblad*, 14 Mei.

Odendaal, B.J. 2001b. Stilswye oorrompend eroties verbreek. *Die Volksblad*, 30 April.

Odendaal, B.J. 2008. Opmerkings oor die *Versindaba* en vyf nuwe bundels uit Protea Boekhuis. *Tydskrif vir Letterkunde* 45(2): 201-204.

Odendaal, B.J. 2012. Splintervlerk. *Tydskrif vir Letterkunde* 49(1):186-188.

Olivier, F. 1986. *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Opperman, D.J. 1967. *Groot verseboek*. 2de uitgawe. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.



- Opperman, D.J. 1953. *Digters van dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Retief, R. 2005. Die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van enkele Afrikaanse vrouedigters sedert 1970. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Savatier, T. 2006. *L'origine du monde: Histoire d'un tableau de Gustave Goubet*. Paris: Bartillat.
- Scheepers, R. en Van Hulle, J. 2003. *Verstaan my verlangste, 100 liefdesgedichten in het Afrikaans*. Leuven: Uitgeverij Davidsfonds/Literair.
- Singer, I. 1984a. *The Nature of Love. Plato to Luther*. London: The University of Chicago Press.
- Singer, I. 1984b. *The Nature of Love. Courtly and Romantic*. London: The University of Chicago Press.
- Singer, I. 1984c. *The Nature of Love. The Modern World*. London: The University of Chicago Press.
- Smith, F. 2001. Ek dig oor alles wat my ontroer [persoonlike onderhoud]. *Die Burger*, 11 Junie.
- Spies, L. 1997. Die bydrae van die Afrikaanse digteres: 'n Eie literatuurgeskiedenis?. *Stilet*, ix(2) September 1997. 48-57.
- Spies, L. 1999. *Sy sien webbe roer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Taljaard, M. 2011. Op die maat van 'n woord. *Rapport*, 2 Julie.
- Ulliyatt, G. 2015. Bladspieël [persoonlike onderhoud]. *Versindaba*. [Intyds]. Besikbaar: <http://versindaba.co.za/2015/05/19/onderhoud-met-marlise-joubert-bladspieel/>. (datum afgelaai: 19 Mei 2015).
- Van Coller, H.P. 1999. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 244-304.
- Van Coller, H.P. 2006. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 105-148.

- Van Coller, H.P. 1973. Problematiek van vrou in digbundel. *Tempo*, 2 November.
- Van der Merwe, C.N. 1974. Verrassende beelde, maar... *Die Huisgenoot*, (2701):78.
- Van Gorp, H., D. Delabastita en R. Ghesquiere. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen, Nederland: Martinus Nijhoff Uitgewers.
- Van Niekerk, A. 1999. Die Afrikaanse vroueskrywer. Van egotekste tot postmodernisme (18e eeu – 1996). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik. 305-443.
- Van Tonder, N. 1976. 'n Reis na binne. *Beeld*, 4 Oktober.
- Van Vuuren, H. 1996. Briefroman oor alleenvrou slaag. *Die Burger*, 10 Julie.
- Van Vuuren, H. 1999. Perspektief op die modern Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 2. Hatfield/Pretoria: Van Schaik. 244-304.
- Van Wyk Louw, N.P. 1937. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Van Wyk Louw, N.P. 1942. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Van Zyl, I. 1987. Ontruiming. *Die Suidwester*, 29 Oktober.
- Van Zyl, W. 2001. Lyfsange wat die liefde besing. *Rapport*, 5 Augustus.
- Viljoen, L. 2000. *'n Nuwe ruimte vir Afrikaanse letterkunde*. Universiteit van Stellenbosch.
- Viljoen, L. 2001. Liefdeslied kom direk uit die lyf – soetheid getemper deur verganklikheidsbesef. *Die Burger*, 13 Augustus.
- Woudstra, I. 2011. *Passies in Marlise Joubert se digbundel Passies en passasies (2007)*. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.