

Vroulike muses en die kombuis as ondermynende ruimte in *Louoond* (1987) deur Jeanne Goosen¹

Bibi Burger, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch.

ABSTRACT

*Traditionally the kitchen is seen as the space of the housewife. Her task is to instil ideology in the next generation, but not to play an active role in the shaping of it. The American Second Wave feminists reacted to these traditional views by negating the body and the irrational. They distanced themselves from the figure of the housewife, especially after the publication of Betty Friedan's *The Feminine Mystique* (1963). The protagonist of *Louoond*, the 1987 novella by Jeanne Goosen, reclaims the kitchen from the patriarchy and uses it as a subversive space in which feminist art and perspectives can be developed. In my paper I argue that the novella provides several models for the creation of provocative, specifically female art. The novella itself is such a model, as is the work of the muses that inspire the protagonist: George Sand, Maria Callas and a female spider.*

1. Inleiding

My doel met hierdie artikel is om te argumenteer dat die kombuis in *Louoond*, Jeanne Goosen se 1987 novelle, uitgebeeld word as 'n ruimte wat in 'n mate buite die patriargie staan, en waarin die skrywende verteller spesifiek “vroulike” kuns kan skep. Die woord “vroulik” moet tussen aanhalingstekens gelees word. Dit verwys in hierdie artikel nie na 'n essensie nie, maar na liggame, onderwerpe en ruimtes wat tradisioneel gesien word as “vroulik”, en wat binne die patriargie geringskat word. Ek sal eerstens die maniere waarop die kombuis tradisioneel gesien word uiteensit, waarna ek sal argumenteer dat die uitbeelding van die kombuis in die novelle onkonvensioneel en uitdagend is. Die novelle gaan oor 'n ek-verteller wat haar alledaagse lewe, ervarings en denke in haar kombuis beskryf. Verskeie vroue besoek die verteller in haar kombuis – letterlik en in haar verbeelding. Hulle daag die verteller uit en verteenwoordig elkeen 'n verskillende perspektief op apartheid-Suid-Afrika. Hierdie karakters word bespreek in hoofstuk 6 van “Die ondermynende potensiaal van die huis en die huishoudelike, met spesifieke verwysing na die rol van die liggaam en kos in *Klaaglied vir Koos* en *Erf* deur Lettie Viljoen, en *Louoond* deur Jeanne Goosen” (Burger, 2013). Ter wille van bondigheid word daar hier slegs gefokus op drie van die vroulike figure wat die verteller inspireer in die skep van kuns. Hierdie drie figure (George Sand, Maria Callas, en die spinnekopwyfie met wie die verteller haar kombuis deel) word deur die verteller voorgedra as nastrewenswaardige voorbeelde van vroulike kunstenaars.

2. Die kombuis

2.1 Die kombuis in die patriargie

Die kombuis word tradisioneel gesien as 'n ruimte waarin die (huis)vrou regeer, ook binne die Afrikanerkultuur. Die rol van die huisvrou in hierdie skema is om ideologie oor te dra aan die volgende geslag, maar nie 'n aktiewe rol in die vorming daarvan te speel nie. Die vrou bly tradisioneel by die huis en sorg vir die daaglikse lewe van die gesin, terwyl die man uitgaan en die gesin verteenwoordig in die publieke ruimte (Hollows, 2006:100). Hierdie tradisionele geslagsrolle is gebaseer op, en verantwoordelik vir, die voortsetting van die assosiasie van die vrou met die irrasionele en die liggaamlike, en die man met die rasionele.

Die Amerikaanse *Second Wave* feministe het op die tradisionele sienings van die vrou gereageer deur die liggaamlike en irrasionele te negeer en daarop aan te dring dat die vrou ook (soos die man) 'n rasionele outonome wese is. Hulle het, veral na aanleiding van Betty Friedan se *The Feminine Mystique* (1963), hulself gedistansieer van die huisvrou en het die huishoudelike geïgnoreer of gekritiseer. Ek wil argumenteer dat *Louoond* aansluit by wat Joanne Hollows (2006:102) 'n “radikaler” feministiese tradisie noem, omdat tradisioneel vroulike elemente, soos die liggaam en emosies, in die novelle vereer word en nie uitgebeeld word as van minder belang as tradisioneel manlike eienskappe en ruimtes nie.

2.2 Die verteller van *Louoond* as onkonvensionele “huisvrou”

Eerstens kan daar geargumenteer word dat tradisionele opvattinge oor die kombuis in *Louoond* ondermyn word deurdat die verteller nie ’n tradisionele huisvrou is nie. Sy vra haarself byvoorbeeld af wanneer laas sy in die oggend vars aangetrek het (16)². Sy beskryf haarself ook as ’n komiese figuur wat “woes na die vlieë slaan” en oor haar “skaapvelpantoffels” “struikel”. E.V. Viljoen (1989:131) argumenteer in haar Magisterverhandeling uit 1989, “’n Leesmoontlikheid van Jeanne Goosen se teks *Louoond*: die vrou as skrywer binne die Suid-Afrikaanse bestel”, dat hierdie uitbeelding van die verteller “on-Afrikaans” is, want: “die tradisionele beskouing is dat vroue goed versorg moet wees”. Dit is myns insiens ook buite Suid-Afrika en Afrikanerkultuur die norm dat vroue hulle voorkoms moet versorg, omdat mans tradisioneel met die verstand assosieer word en vroue met die liggaam. In hierdie skema is die man die een wat kyk en die vrou die een na wie gekyk word (soos beskryf in Laura Mulvey [2007:837-848] se werk oor die “male gaze”).

Nog ’n manier waarop die verteller afwyk van tradisionele Afrikanernorme (een wat Viljoen klaarblyklik nie opmerk nie), is dat daar geïmpliseer word dat sy in ’n lesbiese verhouding is. Sy noem naamlik haar vroulike huismaat, E, “Liefding” (52), en sê nadat sy vir haar kos gemaak het: “Liefding, die plesier is chemies”.

Die feit dat die verteller ’n skrywer is, wyk in sigself ook af van die norm waarvolgens die vrou se rol die van muse is, terwyl die man die skepper van kuns is. Die verteller steek dan ook die manuskrip wat sy skryf weg in die *louoond* van haar stoof (37). Dit is onduidelik of E gekant is daarteen dat die verteller skryf en of daar ander redes is hoekom die verteller haar skryfwerk wegsteek, maar dit herinner aan die volgende uitspraak deur Betty Friedan (aangehaal in Giles, 2004:150) oor haar tyd in die voorstede: “I chaffeured, and did the P.T.A. and buffet dinners, and hid, like secret drinking in the morning, the book I was writing when my suburban neighbours came for coffee”. Die manuskrip se titel is “Kombuis Blues” – dit sou ook ’n gepaste titel vir *Louoond* gewees het, en was inderdaad die naam van ’n toneelstuk gebaseer op *Louoond*.³

Die verteller is dus gesitueer in die konvensionele vroulike ruimte van die kombuis, maar sy is nie ’n konvensionele of tradisionele vrou nie. Daar kan nou gevra word hoe, en hoekom, die verteller die kombuis sien as inspirerende ruimte waarin kuns geskep kan word. Om hierdie vraag te beantwoord, gaan ek eerstens kyk na hoe die kombuis in die teks beskryf word.

2.3 Die uitbeelding van die kombuis in *Louoond*

Die eerste beskrywing van die kombuis vind ons reeds in die voorteks van die novelle, wat lui: “Luister vriende, die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate” (9). Viljoen (1989:99) beweer dat hierdie deel van die voorteks slegs waar is as “mens” hier “man” beteken. Daar is immers verskeie vroue wat die verteller se kombuis betree, insluitend syself. Die stelling impliseer dus dat die kombuis “verlate” is van mans en manlike wette en maniere van dink en doen, insluitend patriargale godsdiensoopvattinge.

Die verteller plaas in die teks ook klem op hierdie “verlatenheid” van die kombuis: “[dit het] geen verhouding met enigiets wat in die res van die wêreld gebeur nie”, “dryf voort op ’n bui van sy eie” en is “ongeklassifiseer” (34). Dat die kombuis verwyder is van die res van die samelewing beteken dat die verteller daarvan kan maak wat sy wil: van ’n “heilige bidsaal” (45) tot ’n laboratorium (63). Sy kan dus beide irrasionele godsdiensoopvattinge en rasoniese wetenskap beoefen in haar kombuis. Die kombuis is nie vir haar ’n stabiele, konvensionele ruimte nie; dit is ’n ruimte van “skeppende energie” waarin “[d]ie potte en panne vibreer [...] **Niks** rus of verslap ooit nie. Dit beweeg en dit werk” (43-44).

In hierdie ruimte is die verteller ’n “kranige kombuisdirektrise” wat “regeer” met “’n skerp mes” (12). Met hierdie skerp mes “vlek” sy lewer oop, “sny die senings en die kliere los. Die skerp mes ontleed. Die gladde pienk struktuur van spons en sel lê bloot op die houtplank” (63). Die mes kan beskou word as ’n simbool vir die verteller se analitiese vermoë waarmee sy die wêreld “ontleed” en “[oop]vlek”. Op metafiksionele vlak kan dit ook verwys na haar pen, en vergelyk sy dus die skryfproses met die bereiding van kos, met tradisioneel vroulike arbeid. Die verteller se kombuis –

onafhanklik van eksterne sosiale sisteme – wat voortdurend verander en waarin daar die healtyd skeppende prosesse plaasvind, is dus vir haar die ideale ruimte vir die skep van literatuur.

In die volgende deel van die voorteks word die kombuis beskryf as “’n toestand – een van beheerde histerie” (9). “[B]eheerde histerie” is ’n oksimoron wat beide “manlike” rasionaliteit en “vroulike” emosie behels. Beide Louise Viljoen (2009) en Andre Brink (1990:37) wys daarop dat die woord “histerie” afgelei is van die Griekse woord “hysteros”, wat “baarmoeder” beteken. Antieke Griekse denkers, onder meer Hippokrates en Plato, beweer dat die vrou se baarmoeder deur haar liggaam beweeg en onvoorspelbare emosies of histerie veroorsaak (Tasca *et al*, 2012:110-111). Die “wandelende” baarmoeder kon, volgens hulle, net genees word deur swangerskap. Die psigo-analitiese van die vroeë twintigste eeu is beïnvloed hierdeur, en Freud, byvoorbeeld, assosieer ook histerie met ’n gebrek aan seksuele aktiwiteit (Tasca *et al*, 2012:115).

Die vermoede dat “beheerde histerie” onder meer verwys na die baarmoeder word bevestig deur die voorblad van die 1987-uitgawe van *Louoond*. Coetzee (1987:40) beskryf die voorblad, wat ontwerp is deur Tertia Knaap, as volg:

[I]n die agtergrond [is] die borste en gedeelte van die bekken van ’n vrou, met die voorgrond – net onderkant die nael – ’n blink stoof met ’n oop lou oond [sic]. Daar draai vlieë om die stoof, die oondglas weerkaats die interieur van ’n kombuis-met-Dobermann, en surrealisties op die met water gevulde laai van die lou oond, vaar twee vrouens in ’n skuif (stoof, kombuis, lou oond word dus gesuperponeer op die baarmoeder van die vrou – of is it waarvoor die baarmoeder staan? Of is die vrou swanger?).

Die oond en die kombuis en dus ook die teks as geheel, kan dus gesien word as ’n tipe baarmoeder (of broeikas) waarin die verteller en implisiete outeur se kunswerk en denke groei en ontwikkel. Vervolgens gaan ek argumenteer dat *Louoond*, ’n teks wat geïnspireer is deur, en moontlik geskryf is in, die tradisioneel vroulike ruimte van die kombuis ook op strukturele vlak beskryf kan word as spesifiek vroulik.

3. Vroulike muses en die moontlikheid van ’n “vroulike” kuns

3.1 Hoe lyk ’n “vroulike” literêre kunswerk?

Andre P. Brink (1987:24) argumenteer in “The centre cannot hold” (1990) dat *Louoond* se narratiewe struktuur beskou kan word as feministies. Hy beweer dat die novelle nie ’n “storielyk” “in die gewone sin van die woord” bevat nie, maar dat dit eerder bestaan uit “’n agglutinasie, ’n saamklontering van episodes binne ’n gegewe ruimte met ’n verteller in die sentrum”. In haar resensie van die 2009 heruitgawe van die novelle maak Louise Viljoen (2009) ’n soortgelyke punt wanneer sy sê: “[*Louoond*] is van die eerste voorbeelde van die sogenaamde vroulike skrywing waarin lesers se verwagting deurbreek is deur vertellings wat nie doelgerig afstuur op ’n hoogtepunt nie, deur ’n verhaalgang bepaal deur ander oorwegings as die logiese en chronologiese, en deur ’n eiesoortige taalgebruik.”

Beide se argumente berus op *Alice Doesn't: Feminism semiotics cinema* deur Teresa de Lauretis. Daarin haal sy vir Roland Barthes aan wat beweer dat die Oedipus-mite (soos beskryf deur Freud) ’n prototipiese voorbeeld is van die tradisionele manlike verhaallyn (De Lauretis, 1984:107). Oedipus is ’n aktiewe manlike held wat hindernisse teëkom op sy reis. Van hierdie hindernisse is die vroulike monsters Medusa en die Sfinks. Hulle kan gesien word as dele van die landskap wat die held moet oorsteek om die eindpunt van sy reis te kan bereik (De Lauretis, 1984:109-111). De Lauretis (1984:118) verwys ook na Lotman se bewering dat die meeste volksverhale ’n soortgelyke struktuur het: ’n aktiewe held wat ’n geslote ruimte binnegaan en weer daar uitkom. De Lauretis (1984:118-119) argumenteer dat binne hierdie struktuur die held (of heldin) altyd “manlik” is en die hindernis of landskap “vroulik”.

Louoond handel nie net oor tradisioneel vroulike onderwerpe nie, maar voldoen dus ook aan De Lauretis se vereistes vir ’n vroulike verhaalstruktuur, deurdadig afwyk van tradisionele

fallosentriese narratiewe strukture. In hierdie opsig kan dit ook in verband gebring word met die sogenaamde *écriture féminine*.

Teorieë rondom die *écriture féminine* (“vroulike skryfwerk”) kan gesien word as ’n feministiese herskrywing van Lacan se werk. Lacan argumenteer dat die sprekende subjek en sy onbewuste ontstaan as gevolg van die onderdrukking van die begeerte vir simbiotiese eenheid met die moeder (Moi, 1985:99-100). Die onbewuste ontstaan dus deur die onderdrukking van begeerte (Moi, 1985:101). Taal werk, volgens Lacan, op dieselfde manier as begeerte. Soos wat die begeerte vir eenheid met die moeder nooit heeltemal vervul kan word nie, kan taal en betekenis nooit heeltemal ooreenstem nie en kan betekenis nooit heeltemal teenwoordig wees in taalgebruik nie. Om “vroulike taal” te formuleer, gaan die voorstanders van die *écriture féminine* terug na ’n tyd voor die Wet van die Vader ontstaan het, dit wil sê na die pre-Oedipale tydperk. In hierdie tyd ken die kind net die Moeder se stem en haar liggaam (Moi, 1985:121 en Cixous, 2010:34).

Kristeva redeneer dat die ontwrigtende potensiaal van die taal gevind kan word in avant-gardeliteratuur (Cregan, 2009:96), en die radikale Franse feminis Cixous se invloedryke *Le rire de la Médusa* (1975) (wat vertaal kan word as *Die lag van die Medusa*) is ’n betoog dat vroue hulle liggame moet gebruik as ’n bron van literatuur. Cixous voer aan dat so ’n feministiese liggaamlike literatuur met Derridiaanse “verskil” sal werk, en dat dit so binêre opposisies (wat impliseer dat betekenis teenwoordig kan wees [Jacobus, 1994:300]) ondermyn (Moi, 1985:108). In die praktyk probeer die *écriture féminine* logosentrisme ondermyn deur konvensionele sintaksis, semantiek en so die Cartesiaanse Logos omver te werp (Stanton, 1994:335 en Cixous, 2010:39).

Daar kan gedebatteer word oor of *Louoond* beskou kan word as ’n voorbeeld van die *écriture féminine*. Die seksuele en die moederlike figureer nooit eksplisiet in die teks nie, en sintaktiese konvensies word meestal behou. Gevolglik toon *Louoond* min ooreenkomste met, byvoorbeeld *Les Guérillères* (1969) deur Monique Wittig, ’n prototipiese voorbeeld van die *écriture féminine*. Tog kan *Louoond* gesien word as deel van dieselfde projek as die *écriture féminine*: die ondermyning van patriargale literêre sisteme deur middel van ’n skryfstyl geïnspireer deur die liggaamlike (eerder as net deur die rasonale). In *Louoond* vind hierdie ondermyning op inhoudelike en strukturele vlak plaas, eerder as op sintaktiese en semantiese vlak soos by die *écriture féminine*.

In die res van die artikel gaan ek argumenteer dat die verteller binne haar kombuis veral die voorbeeld van drie vroulike figure navolg in die skep van haar kuns. Hierdie drie figure is die negentiende-eeuse Franse skrywer George Sand, die operasanger Maria Callas en die wyfiespinnekop met wie die verteller haar kombuis deel. Viljoen (1989:116) verwys na ’n uitspraak deur Simone de Beauvoir dat dit verstaanbaar is dat vroue die manlike kunstenaar se inspirasie (muse) is, aangesien die vrou meestal die onderwerp van sy kuns is. In *Louoond* is die kunstenaar (die verteller en die outeur van die novelle), sowel as haar muses, egter vroulik.

3.2 Die verteller se muses

3.2.1 George Sand

George Sand was die skrywersnaam van Amantine-Lucile-Aurore Dupin. Sy dien vir die verteller van *Louoond* as muse omdat sy ook ’n onkonvensionele vrou was, een wat in ’n nog meer eksplisiet patriargale samelewing geleef het. Nie net het Sand haarself begeef in die patriargale literêre wêreld nie, maar haar werk was ook gefokus op onregverdige huwelikswette en die lot van die vrou binne die patriargie (Schor, 1994:xv-xvi). Soos die verteller van *Louoond* het Sand haar nie gesteur aan tradisionele geslagskonvensies nie. Sy het byvoorbeeld mansklere gedra, sigare gerook en was berug vir al haar buite-egtelike verhoudings. Volgens gerugte het sy ook ten minste een lesbiese verhouding gehad, met die aktrise Marie Dorval (Liukkonen, 2008).

Die verteller dink veral oor die konflik wat Sand moontlik ervaar het toe sy haar minnaar, die komponis Chopin, op sy siekbed moes versorg, maar steeds tyd wou he om te skryf. Sy verbeeld haar byvoorbeeld dat Sand soms die “hunkerend[e] [...] pleidooie” (13) van Chopin se musiek kon

ignoreer en iewers in 'n hoek kon sit en “haar eie onheil en eiers uit[broei]”. Sy wonder ook of Sand gedink het “haar eggflips en sporadiese trooswoorde was genoeg?” (19). Sy insinueer dus dat Sand vir Chopin afgeskeep het ter wille van haar skryfwerk.

Die verteller is moontlik bekommerd dat sy ook menslike verhoudings verwaarloos ter wille van haar kuns. Sy het immers “reeds politiek opgegee, en skinder en mense” (16). Die verteller gaan nie in detail in op Sand se skryfwerk (en hoe dit haar inspireer) nie, maar wanneer sy sê dat George Sand “onheil uitbroei” (13), is dit duidelik dat sy haar kuns sien as iets wat verband hou met die vroulike liggaam en die vrou se biologiese rol as moeder. Die woord “onheil” dui moontlik op die dramatiese, soms selfs “histeriese”, eienskappe van Sand se kuns.

3.2.2 Maria Callas

Wat historiese figure betref, is die operasanger Maria Callas ook vir die verteller 'n muse, 'n “skoonstemmige” (11) een. Sy inspireer die kunstenaar om 'n kunswerk te skep wat (soos Sand se werk) enersyds getuig van intense, byna “histeriese” “vroulike” emosie en andersyds van “manlike” beheer en vakmanskap.

Die idee van Maria Callas as 'n feministiese ikoon kan egter ook geïmplementeer word. In Frank Bidart se gedig “Ellen West” (1990),⁴ figureer Callas immers as inspirasie vir die anoreksiese spreker (klaarblyklik die historiese Ellen West, die skuilnaam van 'n pasiënt in 'n bekende gevallestudie deur die eksistensialistiese psigo-analis, Dr Ludwig Binswanger). In die gedig word Callas se gewigsverlies geassosieer met 'n poging om agentskap te verkry deur liggaamloos (en geslagloos) te word. So 'n siening van Callas is in kontras met die manier waarop die verteller van *Louoond* juis beliggaamde vroulike kunsskepping vier. Die verteller sien, daarteenoor, vir Callas as 'n kunstenaar wat emosioneel en liggaamlik is. Aan die een kant is Callas se musiek naamlik vir die verteller “irrasioneel en verhef bokant rede en analise” (30); aan die ander kant beskryf sy in wetenskaplike terme hoe die musiek gevorm word deur Callas se liggaam: “Die kleintong tril. Die epiglottis ontvang 'n motoriese bevel, sluit betyds” (12).

Soos Shields (2004:227) noem, kritiseer kritici soos Catherine Clement die maniere waarop vroue binne operaverhaallyne dikwels net op spesifieke, beperkte, maniere uitgebeeld word. Dit ignoreer egter die bemagtigende aspekte van die operastem self: “[Paul] Robinson argues that operatic character can best be understood as sonorous voice, an embodied critical perspective, that rises above [...] predictable misogynistic plots. To do so shifts the focus from one aspect of textuality (the scripted) to another (the embodied)” (Shields, 2004:227).

Hierdie beskrywing van die “oorstygende” stem herinner aan die verteller van *Louoond* se uitspraak nadat sy 'n skokkende foto van lyke by die Crossroads-plakkerskamp in die koerant sien:

Callas klief deur die afgryslieke stilte. Sy stu verby. Sy stuur verby die bekende, verby die tradisionele vorm, verby bakens, sy mik af op die onstuimige, maak die triestigheid van leë planete bewoonbaar. Sy soek sforzando na dié dinge wat kuns kuns maak, sy verken buite alle grense, eis besitreg – en vertrek oombliklik! Sy lei die openbaringe oop en bloot, maar vlugtig. Ek is die dissipel wat volg. Dienswillig. (40)

Hierdie aanhaling kan beskou word as 'n uiteensetting van watter aspekte van Callas se sang die verteller (en implisiet ook vir Goosen as outeur) inspireer. Soos Callas “stu” Goosen in *Louoond* verby tradisionele vorme en bekende “bakens” (40).

Die verteller beweer, in reaksie op die koerantfoto, dat Callas “die triestigheid van leë planete bewoonbaar” maak. Callas se musiek maak dit vir die verteller moontlik om voort te leef in 'n wêreld waarin geweld (soos die waarvan die foto getuig) plaasvind. Die verteller word in hierdie opsig deur Callas geïnspireer om kuns te skep wat verband hou met tuisteskepping, met pogings om die wêreld meer “woonbaar” te maak.

Wanneer die verteller verduidelik hoe sy Callas se voorbeeld (as kunstenaar) navolg, maak sy gebruik van 'n beeld wat verband hou met beliggaming: Sy sê sy het “eenhonderdmiljoen

voelspriet” en sy “reik uit, soek” (40). Die verteller se denke en haar kunswerk is dus nie hiërargies, rasioneel, fallo- of logosentries nie. Sy soek, na aanleiding van Callas se musiek, in alle rigtings tegelyk, “verby alle grense” (40).

Maria Callas se musiek inspireer dus die verteller om liggaamlike, emosionele kuns te skep in haar kombuis. Die spinnekop met wie sy haar kombuis deel, laat haar ook dink oor die skep van kuns wat “woonbaar” maak, wat verband hou met tuisteskepping.

3.2.3 'n Wyfiespinnekop

Die spinnekop is 'n vroulike skepper wie se “kuns” (haar spinneweb) haar help haar om prooi te vang. Die spinneweb word beskryf in terme van kuns (“n onverbeterlike meesterwerk” [35]) en vroulike vlyt (die spinnekop “sit agter haar spinwiel en weef” [35]). Dit wat sy weef, is 'n “trourok en sluier” [14]), wat verband hou met die tradisionele, heteroseksuele vroulike rol van 'n bruid.

Volgens Griekse mitologie het spinnekoppe begin spin nadat Arachne, 'n mens, die godin Athene uitgedaag het tot 'n weefkompetisie (Lee, 1999). Arachne het 'n tapisserie geweeft waarin Zeus, Athene se vader, se buite-egtelike verhoudings uitgebeeld word. Athene het in woede die tapisserie vernietig. In reaksie hierop het Arachne haarself gehang. Athene het berou en Arachne in 'n spinnekop verander en sedertdien sou spinnekoppe spinnerakke spin. Soos Arachne is die verteller en die outeur van *Louoond* vroue wat skep en dus die skeppersgode uitdaag. Spinnekoppe kan nie meer die tapisserieë weef wat Arachne geweeft het nie, hulle is beperk tot spin om 'n tuiste te skep en kos te vang. So is die vrou binne die patriargie beperk tot die huis, en kan *Louoond* beskou word as 'n vroulike kunswerk wat nie apart kan staan van die huis en van die liggaam se behoefte aan kos nie.

Die verteller beskuldig die spinnekop daarvan dat haar kuns “boos” (35) is. E.V. Viljoen (1989:126) bring dit in verband met die volgende uitspraak van De Beauvoir: “The ‘feminine’ woman in making herself prey tries to reduce man, also, to her carnal passivity; she occupies herself in catching him in her trap.” Viljoen interpreteer dus die spinnekop as die verteenwoordiger van 'n konvensionele heteroseksuele vroulikheid waarvoor die verteller krities is.

Die feit dat dit juis die spinnekop se “kuns” is wat as boos beskryf word, is myns insiens ook 'n verwysing na D.J. Opperman se opstel “Kuns is Boos!” (1959). Daarin argumenteer hy dat kuns om verskeie redes inherent “boos” is en moet wees. Hy gee die volgende redes hiervoor:

1. Die kunstenaar voel verskeur, want aan die een kant wil hy^s homself ontbloot in die teks en die waarheid praat, maar aan die ander kant wil hy nie al die intieme details van sy lewe openbaar maak, en sy ervarings banaliseer deur dit om te sit in kuns, nie. Daar is ook die gevaar dat hy ervarings spesiaal sal opsoek net sodat hy daarvoor kan skryf (Opperman, 1959:145-148).

2. Die kunstenaar kan nie net “engele” uitbeeld nie. “Bose” karakters is nodig om die kunswerk interessant en oortuigend te maak. Die kunstenaar moet “ewe partydig” wees teenoor elke karakter en elkeen met “ewe groot oorgawe en wyding” uitbeeld. Hy moet ook hom nie laat beperk deur sy eie voorkeure of idees oor wat “goed” is nie, en hy moet nie partydig wees ter wille van sy “volk, kerk, politieke party, [en] bepaalde tradisie en kultuur” nie (Opperman, 1959:148-150).

3. Die sogenaamde verfynde mens doen afstand van die “aardse, sintuiglike en sinnelike”, maar die kunstenaar “moet konkretiseer, sy middele is aards, die sintuiglike en die sinnelike”. Die kunstenaar moet volgens Opperman soos 'n aap wees in sy “amoraliteit en skaamtelose sinnelikheid” (Opperman, 1959:150-152).

Opperman (1959:152) kom tot die gevolgtrekking dat kuns geskep deur “die gevoeligste kunstenaars” spanning sal vertoon tussen die kunstenaar se eie opvattinge en die “belangelose uitbeelding van alles na eie wese” (Opperman, 1959:154). Al vertoon kuns dus “bose” eienskappe is dit nie boos nie, “tensy ons aanneem dat die Skepper en Sy Skepping boos is”. *Louoond* bevat al die “bose” eienskappe wat Opperman identifiseer. Die teks gaan oor die alledaagse lewe van 'n skrywer. Daar kan gespekuleer word dat die verteller konflik ervaar omdat sy aan die een kant die

realiteit eerlik wil uitbeeld, maar aan die ander kant nie haar werklike ervarings wil banaliseer deur daarvoor te skryf nie. Tweedens word die verskillende karakters en hulle opinies meestal met simpatie uitgebeeld. Alhoewel die verteller se vooroordele duidelik gemaak word, dwing sy hulle nie op die leser af nie en bespiegel sy self oor die geldigheid van haar eie opinies. Dertens kan die teks self, soos reeds geargumenteer, beskou word as 'n vorm van beliggaamde literatuur waarin die klem geplaas word op die lyflike en die profane eerder as op die didaktiese, rasionele en spirituele. Anders as by Opperman vra die verteller egter of die skepping wel “goed” is deur God aan te spreek en hom daarvan te beskuldig dat sy skepping boos is (41). Die spinnekop word in hierdie interpretasie nie teenoor die verteller gestel nie; hulle word beide uitgebeeld as vroulike, beliggaamde kunstenaars wat 'n “bose” vroulike kuns beoefen.

4. Slot

Die verteller, sowel as Goosen as outeur, volg dus die voorbeelde van Sand, Callas en die spinnekop in die skeep van kuns wat huishoudelik, liggaamlik en emosioneel is. Die logiese en rasionele word nie in die teks negeer nie, maar word ook nie as belangriker uitgebeeld as tradisioneel “vroulike” eienskappe nie. So is 'n kunswerk geskep waarin daar op 'n spesifieke vroulike manier (en vanuit 'n spesifiek vroulike ruimte) besin word oor kwessies soos die politiek, etiek, godsdiens en estetika (sien hoofstuk 6 van Burger, 2013).

Verdere studie kan gedoen word oor Goosen se ander werk, en of die verskillende literêre strategieë wat daarin aangewend word as feministies beskou kan word. Dit sal vermoedelik veral vrugbaar wees om *Louoond* te vergelyk met Goosen se digbundel *Elders aan diens* (2007), omdat daarin soortgelyke motiewe voorkom, en temas verken word.

Verdere navorsing is ook nodig om vas te stel in hoe 'n mate die Afrikaanse literêre sisteem steeds beskou kan word as patriargaal. Vroulike skrywers soos Marlene van Niekerk en Ingrid Winterbach kan gesien word as in die sentrum van die hedendaagse kanon, maar in die laaste dekade is min boeke gepubliseer wat beskryf kan word as feministies eksperimenteel. Daar kan gespekuleer word oor die redes hiervoor: is die Afrikaanse samelewing en literêre sisteem nou so gelyk dat feministiese literatuur wat nie net oor vroulike onderwerpe gaan nie, maar ook struktureel uitdagend is, nie meer nodig is nie? Of is die gebrek aan 'n alternatiewe uitgewery (soos Taurus) die rede dat daar nie meer eksperimentele tekste gepubliseer word in Afrikaans nie? Of is *Louoond* se modelle vir vroulike literatuur wel te bespeur in die werk van (onder andere) Van Niekerk en Winterbach?

Wat ook al die resultate van hierdie navorsing sal wees, is dit hopelik duidelik uit hierdie artikel dat Goosen (met die skryf van *Louoond*) haarself geplaas het in 'n tradisie van vroulike kunstenaars (Sand, Callas en Arachne) wat spesifiek vroulike kuns skeep en dat sy so ook 'n voorbeeld van feministiese kuns geskep het wat as inspirasie kan dien vir ander feministiese kunstenaars.

AANTEKENINGE

¹ Hierdie artikel is baseer op hoofstuk ses van my MA-verhandeling, “Die ondermynende potensiaal van die huis en die huishoudelike, met spesifieke verwysing na die rol van die liggaam en kos in *Klaaglied vir Koos* en *Erf* deur Lettie Viljoen, en *Louoond* deur Jeanne Goosen (2013)”, wat ek by Universiteit Stellenbosch voltooi het met Professor Louise Viljoen as studieleier.

² In die res van hierdie teks verwys bladsynommers sonder verdere uitleg na: Goosen, J. 2009. *Louoond*. Pretoria: Protea. Daar is besluit om na hierdie uitgawe te verwys omdat die eerste uitgawe van die novelle moeilik bekombaar is.

³ Die novelle is deur Goosen self tot toneelstuk verwerk, en is in 1992 saam met twee ander dramatekste gepubliseer in *Drie eenakters*. Vir 'n verdere bespreking van die toneelstuk en die feministiese waarde daarvan, sien Blumberg (1998).

⁴ My dank aan keurder 1, wat my na hierdie gedig verwys het.

5 Ek gebruik, in navolging van Opperman, hier slegs die manlike voornaamwoord.

VERWYSINGS

BLUMBERG, M.

1998. Domestic place as contestatory space: the kitchen as catalyst and crucible. *New Theatre Quarterly*, 55(33): 195-201.

BRINK, A.P.

1987. Heerlike novella toon Goosen se vakvernuf. *Rapport*, 19 Julie: 24.

1990. "The centre cannot hold": Aspekte van 'n feministiese lees van *Louoond*. In: Roos, H. (red.). *Lewe met woorde*. Kaapstad: Tafelberg: 34-46.

BURGER, B.

2013. Die ondermynende potensiaal van die huis en die huishoudelike, met spesifieke verwysing na die rol van die liggaam en kos in *Klaaglied vir Koos* en *Erf* deur Lettie Viljoen, en *Louoond* deur Jeanne Goosen. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

CIXOUS, H.

2010. The laugh of the Medusa. In: Segarra, M (red.). *The portable Cixous*. New York: Columbia University Press: 27-39.

CREGAN, K.

2009. *The Sociology of the Body*. Londen: Sage.

DE LAURETIS, T.

1984. *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

FRIEDAN, B.

2010. *The Feminine Mystique*. Londen: Penguin

GOOSEN, J.

1992. *Drie eenakters*. Pretoria: HAUM-literer.

2007. *Elders aan diens*. Melkbosstrand: Genugtig!

2009. *Louoond*. Pretoria: Protea.

HOLLOWS, J.

2006. Can I Go Home Yet? Feminism, Post-feminism and Domesticity. In: Hollows, J. & Moseley, R. (eds.). *Feminism in Popular Culture*. Oxford: Berg: 97-118.

JACOBUS, M.

1994. Reading Woman: Essays in Feminist Criticism. In: Eagleton, M. (ed.). *Feminist Literary Theory. A Reader*. Oxford: Blackwell: 299-301.

LEE, M.

1999. Arachne [Web:] www.pantheon.org/articles/a/arachne.html [Toegang verkry op: 15 September 2014.]

LIUKKONEN, P.

2008. George Sand (1804-1876) – Pseudonym of Amandine-Aurore-Lucile Dupin [Web:] <http://www.kirjasto.sci.fi/gsand.htm> [Toegang verkry op: 15 September 2014.]

MOI, T.

1985. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Londen: Methuen.

MULVEY, L.

2004. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Brady, L. & Cohen, M. (reds.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press: 837-848.

OPPERMAN, D.J.

1959. Kuns is boos! In: Opperman, D.J. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel: 142-155.

SCHOR, N.

1994. Introduction. In: Sand, G. *Indiana*. Oxford: Oxford University Press: vii-xxii.

SHIELDS, R.E.

2004. Prima donna politics in Alea's *Strawberry and chocolate*. In: Baron, C., Carson, D. en Tomasulo, F.P. (eds.). *More than a method: trends and traditions in contemporary film performance*. Detroit: Wayne State University Press: 219-246.

STANTON, D.C.

1994. Language and Revolution: The Franco-American Dis-Connection. The Future of Difference. In: Eagleton, M. (ed.). *Feminist Literary Theory. A Reader*. Oxford: Blackwell: 335-337.

TASCA, C., RAPETTI, M., CARTA, M.C. & FADDA, B.

2012. Women and hysteria in the history of mental health. *Clinical practice and epidemiology in mental health*, 8: 110-119.

VILJOEN, E.V.

1989. 'n Leesmoontlikheid van Jeanne Goosen se teks *Louoond*: die vrou as skrywer binne die Suid-Afrikaanse bestel. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Grahamstad: Rhodes.

VILJOEN, L.

2009. *Louoond*: hierdie klein novelle laat haar nie maklik vasvat nie [Web:] <http://www.litnet.co.za/Article/i-louoond-i-hierdie-klein-novelle-laat-haar-niemaklik-vasvat-nie> [Toegang verkry op: 2 Augustus 2014].

WITTIG, M.

1971. *The Guérillères*. Londen: Picador.